

La traduzione del Viaggio sentimentale di Laurence Sterne a cura di Ugo Foscolo e la figura comica di Didimo Chierico

Bilić, Tea

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:439431>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom](#).

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-27**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA TALIJANSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

DIPLOMSKI RAD

**La traduzione del *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne
a cura di Ugo Foscolo e la figura comica di Didimo Chierico**

TEA BILIĆ

Split, rujan 2020.

Sveučilište u Splitu

Filozofski fakultet

Odsjek za talijanski jezik i književnost

DIPLOMSKI RAD

La traduzione del *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne a cura di Ugo Foscolo e la figura comica di Didimo Chierico

Studentica:

Tea Bilić

Mentor:

izv. prof. dr. sc. Srećko Jurišić

Split, rujan 2020.

Università degli Studi di Spalato

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Lingua e letteratura italiana

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

**La traduzione del *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne
a cura di Ugo Foscolo e la figura comica di Didimo Chierico**

Studentessa:

Tea Bilić

Relatore:

izv. prof. dr. sc. Srećko Jurišić

Spalato, settembre 2020

Indice:

1. Introduzione	1
2. La vita di Ugo Foscolo	3
3. Le opere di Ugo Foscolo	13
3.1. Le poesie	13
3.2. Dei Sepolcri	15
3.3. Le Grazie	17
3.4. Le tragedie	18
3.5. Ultime lettere di Jacopo Ortis	20
3.6. La traduzione del <i>Viaggio sentimentale</i> e la <i>Notizia intorno a Didimo Chierico</i> (1813)..	23
4. La poetica e il pensiero.....	26
5. L'ironia.....	32
6. L'ironia romantica.....	38
7. L'ironia in Sterne	47
8. L'ironia nella figura di Didimo Chierico	56
9. Conclusione.....	64
10. Bibliografia.....	66
11. Sitografia	68
12. Riassunto	69
13. Sažetak	70
14. Dodatak: Prijevod <i>Bilješke o Didimu Kleriku</i>	71

1. Introduzione

Il tema che la presente tesi mira ad affrontare è relativo al romanzo (ma anche scrittura odepórica) *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne nella traduzione di Didimo Chierico e la figura comica di Didimo Chierico, l'alter ego di Foscolo. Nello studio, concentrato su Sterne, scrittore anglo-irlandese e Foscolo, poeta, scrittore e traduttore italiano, particolare attenzione viene prestata al concetto pervasivo dell'ironia. L'obiettivo di questa tesi è offrire un quadro generale del concetto di ironia con il peculiare riguardo all'ironia romantica nella sua versione foscoliana. Si cercherà di analizzare come essa, presente nelle opere di Laurence Sterne, ha influenzato Foscolo e la formazione del personaggio di Didimo Chierico per poi imporsi anche come uno dei modelli ironici della letteratura italiana in generale.

La tesi è articolata in nove capitoli: nel primo capitolo viene fornita la parte introduttiva in cui vengono presentati l'obiettivo e la struttura della tesi. Il capitolo seguente riguarda la vita e la formazione di Ugo Foscolo, il suo impegno letterario e politico, ma vanno anche menzionate e prese in esame le sue opere più importanti. Nel terzo capitolo si spiegano le opere foscoliane in maniera più dettagliata, tra cui s'individuano: produzione poetica foscoliana, tragedie, romanzi e traduzioni. Poi si passa alla poetica di Ugo Foscolo in cui l'accento è posto sul suo pensiero politico, ma si commenta anche l'atteggiamento di Foscolo riguardo all'arte, la vita e la natura. Non va dimenticato neanche il suo giudizio sulla morte e si elabora pure la sua opinione sulla letteratura. Siccome ha vissuto in un'epoca di passaggio con le correnti diversi compresenti tra loro, risulta chiara la complessità della sua personalità.

La seconda metà della tesi, concentrata sul concetto di ironia, si apre con il capitolo che tratta la sua origine e il suo sviluppo durante i secoli. Essendo un termine molto complesso, si offrono diverse possibili spiegazioni dell'ironia e si mettono a disposizione vari punti di vista come è possibile percepire l'ironia. Nel sesto capitolo si cerca di analizzare il concetto dell'ironia romantica, come nasce, quali sono gli elementi specifici che la caratterizzano e quale sfondo filosofico sta dietro di essa.

Il discorso sull'ironia romantica continua nel capitolo seguente con particolare riferimento a Sterne e i suoi romanzi *Tristram Shandy* e *Viaggio sentimentale*. Il ruolo del parroco Yorick, presente in tutti e due romanzi, è di grande importanza – sia per la comprensione sia per la creazione del personaggio di Didimo. Infine, alla base di testi di riferimento, cioè la *Notizia intorno a Didimo Chierico* e *A' lettori salute*, viene analizzata la figura complessa di Didimo Chierico insieme agli elementi che costituiscono l'ironia romantica

nella formazione del personaggio. L'ultimo capitolo comprende la conclusione della tesi seguita dalla bibliografia e dai riassunti in italiano e in inglese/croato. Inoltre, in appendice sarà proposta la traduzione della *Notizia intorno a Didimo Chierico* in croato.

2. La vita di Ugo Foscolo

Ugo Foscolo nacque nell'isola greca di Zante (nota anche come Zacinto cui dedicherà uno dei suoi sonetti più celebri), all'epoca possedimento della Repubblica di Venezia, il 6 febbraio del 1778. Il padre Andrea, nato a Corfù, era medico di vascello di origini veneziane e aveva 24 anni. La madre Diamantina Spathis, quasi trentuno, di origine greca, era vedova di un nobile della famiglia Serra. Dopo Ugo la coppia avrà altri tre figli: Rubina e i due fratelli poi morti suicidi, Gian Dioniso detto Giovanni (a soli vent'anni) e Costantino Angelo detto Giulio (morto compiuti i cinquanta). Il nome di primogenito era Niccolò, in onore del nonno paterno, ma lui stesso si ribattezzò ben presto Ugo, forse in onore di un suo avo.

Nel 1785 il padre si dovette trasferire a Spalato per motivi di lavoro – Andrea ottenne di sostituire il padre in qualità di medico e la famiglia lo raggiunse poco dopo. La formazione di Niccolò quindi avvenne tra la nativa Zante e il Seminario arcivescovile di Spalato. Il padre morì improvvisamente nell'ottobre 1788.¹ Dalla nave dove s'ammalò scrisse una lettera d'addio alla famiglia che fu conservata come una reliquia. La lettera invoca lo spirito di pietà cattolica e veneziana che rese il loro matrimonio. Fu una tragedia che scosse la famiglia dopo la quale la madre andò a Venezia e Ugo e Giovanni tornarono all'amatissima isola greca. Gli eventi tragici influenzarono il decenne Niccolò che dopo molti anni maturò – i primi versi che scriverà, saranno della morte del padre.

I figli furono affidati alla nonna materna di Corfù e alle zie, due di Corfù e una di Zacinto, Giovanna. Ugo toccò alla zia di Zacinto che con le sue estati interminabili, la sua natura e il suo mare, è l'ideale per un'infanzia libera, ma non tanto per la formazione scolastica che sarà stata lacunosa. A scuola si mostrò allievo non troppo propenso allo studio. Tuttavia apprese il greco e il latino, ma difettava l'italiano, il toscano che apparteneva ai libri stampati. Foscolo parlava il veneto e lo zantiota che si confondevano tra loro, ma non aveva la coscienza dell'errore. Il bilinguismo ha favorito la sua molteplice identità linguistica. Non si conosce la pronuncia di Foscolo, ma una ragazza di un sobborgo bolognese da lui corteggiata lo credette spagnolo. Ancora una labilità giovanile fu la ortografia foscoliana di doppie.²

Nel 1792 la famiglia tornò a riunirsi a Venezia.³ La madre aveva preparato l'appartamento di "Campo delle Gatte", nel sestiere di Castello. Dal 1793 Foscolo frequentò la

¹ Maria Maddalena Lombardi (a cura di), *Grandangolo Letteratura. Ugo Foscolo*. IX, s. 1., Corriere della Sera, 2017, pp. 13-14.

² Enzo Mandruzzato, *Foscolo*, Milano, Rizzoli Editore, 1977, pp. 12-15.

³ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

scuola di San Cipriano, una scuola laica e la migliore della città. Ebbe modo di seguire le lezioni del latinista Ubaldo Bregolini, del grecista Giambattista Galliccioli e dell'abate Angelo Dalmistro che assecondarono le sue inclinazioni letterarie. Dalmistro l'accolse presto tra i collaboratori del suo *Anno poetico*.⁴

Nel frattempo, a soli diciassette anni, cominciò la frequentazione dei migliori salotti veneziani, tra cui quello di Giustin Renier Michiel e della sua rivale, Isabella Teotochi Albrizzi, la prima ardente passione del giovane. Lì conobbe Ippolito Pindemonte e il poeta Aurelio de' Giorgi Bertola, ma innanzitutto si immerse in un ambito internazionale che accoglieva i dibattiti sulla Rivoluzione francese allora in corso. Conobbe inoltre Melchiorre Cesarotti, traduttore dei famosi *Canti di Ossian* per il quale provava profonda ammirazione.⁵ Foscolo cominciava a scrivere, ispirandosi a ciò di cui poteva disporre. Scrisse della morte del padre elaborando a lungo quel tema che raggiunse un culmine in una "canzone" del gusto petrarchesco. La dedicò alla madre siccome il *pathos* era indirizzato a lei.⁶ Allo scrittore padovano Cesarotti introdusse nel 1795 una prima stesura della sua tragedia *Tieste* che era influenzata dalla drammaturgia di Vittorio Alfieri e da uno spirito antitirannico.

A questo stesso periodo risale un *Piano di studj* personale per migliorarsi, fondato su "Morale, Politica, Metafisica, Teologia, Storia, Poesia, Romanzi, Critica, Arti" che includeva anche un programma di letture, suoi scritti e abbozzi di future opere cui attendere. Sono tanti autori che compaiono tra cui ci sono Cicerone, Montesquieu, Rousseau, Locke, poi gli epici Omero, Virgilio, Dante, Tasso e Milton; tra i moderni gli inglesi Thomas Gray e Edward Young, autori delle poesie sepolcrali che lo avrebbero influenzato, e gli italiani Alfieri e Parini.⁷

Dal 1796 soggiornò più volte a Padova poiché era stanco dei salotti veneziani. Pubblicò alcuni articoli sul *Mercurio d'Italia* e l'anno dopo andò in scena a Venezia il *Tieste*, con un certo successo. I rapporti con il padre spirituale, Cesarotti, si raffreddarono perché in Foscolo cresceva sempre più l'ardore repubblicano.⁸

A Bologna fu volontario tra i Cacciatori a cavallo della Repubblica cispadana napoleonica e nella città diede a stampa l'ode *A Bonaparte liberatore*. Lì venne a sapere che l'oligarchia veneziana aveva ceduto alle pretese napoleoniche di costituire un "Provvisorio

⁴ E. Mandruzzato, *op. cit.*, pp. 19-21.

⁵ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 15-16.

⁶ E. Mandruzzato, *op. cit.*, p. 23.

⁷ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 16-17.

⁸ *Ibidem*

Rappresentativo Governo”, il che lo spinse a tornare in Laguna. Siccome era legato all’ala più radicale dei patrioti veneziani, tra i quali figurava anche Vincenzo Dandolo, suo intimo amico, Foscolo ricevette la nomina a Segretario redattore della Municipalità. Si sarebbe ritirato, però, dopo che Napoleone, con il Trattato di Campoformio, avrebbe ceduto Venezia – fino a quel momento formalmente libera – all’Austria asburgica. Foscolo era deluso poiché la sua ammirazione nei confronti di Napoleone venne fortemente colpita – l’imperatore gettò la maschera di liberatore in nome della ragion di stato. Foscolo iniziò così un esilio volontario recandosi prima a Firenze e poi a Milano.⁹

A Milano conobbe Giuseppe Parini e divenne amico di Vincenzo Monti. Con Monti ebbe un rapporto conflittuale – Foscolo si innamorò di Teresa Pikler, la moglie di Vincenzo Monti. Tuttavia Foscolo difese Monti quando quest’ultimo fu accusato di essere antirivoluzionario.¹⁰ Appena arrivato a Milano Foscolo si rivolse a un potente amico di Monti per ottenere un impiego fra gli scrittori nazionali. Entrò nel “Circolo costituzionale” sostenendo elementari e necessarie le convinzioni della repubblica autonoma e panitaliana, egualitaria e guerriera. Si presentò il giorno della “festa della gratitudine” per la Francia, rese omaggio a nome di tutti i profughi del Veneto e sostenne che c’era un modo chiaro di essere amici della Francia, cioè essere liberi, rivoluzionari e unitari.

Trovò gli alleati, Melchiorre Gioia e Pietro Custodi con cui lavorò nel giornale *Monitore italiano*, ma dopo qualche mese il giornale venne soppresso. Foscolo si trovò disoccupato e tornò a Bologna, dove riuscì ad avere un impiego presso il Tribunale, come “aiutante cancelliere”.¹¹

A Bologna tenne la rubrica “Istruzioni politico-morali” sul *Genio Democratico* e iniziò la stesura del romanzo epistolare *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, interrotte dall’avanzata delle armate austro-russe nell’aprile 1799. Tra il 1799 e il 1801 si arruolò nella Guardia Nazionale della Repubblica cisalpina e combatté con i francesi contro gli austro-russi rimanendo ferito due volte, fino alla battaglia di Marengo. Partecipò anche alla difesa di Genova assediata. Furono anche anni intensi sul piano letterario: venne la ripubblicazione dell’ode *A Bonaparte liberatore* con la premessa molto polemica nei riguardi del generale francese. Ci fu anche l’ode *A Luigia Pallavicini caduta dal cavallo* in onore dell’aristocratica amazzone scritta in versi eleganti e molto settecenteschi, dedicata ad una nobildonna genovese.¹²

⁹ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 18.

¹⁰ *Ivi*, p. 19.

¹¹ E. Mandruzzato, *op. cit.*, pp. 68-69 e p. 75.

¹² M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 20.

In quei tempi conobbe Isabella Roncioni, già promessa sposa, a cui comunque chiese la mano. Fu un amore impossibile, ma tuttavia lei contribuì ad ispirare Foscolo il personaggio di Teresa nell'*Ortis*. Nel 1802 fu al servizio della Repubblica italiana, e dal 1805, dopo la proclamazione di Napoleone a imperatore del Regno d'Italia, gli furono dati numerosi incarichi militari tra i quali fu anche l'incarico di compilare una parte del Codice militare. Anche se era spesso critico nei confronti di Napoleone e i suoi rapporti con il governo filofrancese della Repubblica cisalpina furono sempre problematici, Foscolo collaborò con il Ministero della Guerra ed ebbe il grado di capitano. La morte del fratello Giovanni avvenne nel dicembre 1801 e il suo suicidio a casa a Venezia colpì Foscolo profondamente. Accolse poi il fratello minore, Giulio, che forse non saprà mai il segreto di quel suicidio.¹³

Il periodo tra il 1801 e il 1804 fu pieno di attività letteraria. Era l'ora di terminare l'*Ortis* – nacquero le lettere lunghe e complesse. Nello stesso anno, nel 1802 compose l'ode *All'amica risanata* dedicata ad Antonietta Fagnani Arese, ricca di reticenze e di dolci menzogne biografiche, tutta la verità vi viene avvolta in un velo.¹⁴ Nel 1803 pubblicò i sonetti nella versione definitiva tra i quali ci sono quelli più famosi: *A Zacinto*, *In morte del fratello Giovanni*, *Alla Musa*, *Alla Sera*. Tradusse in seguito la *Chioma di Berenice* di Catullo – a sua volta traduzione da Callimaco, dove aggiunse un inno alle *Grazie* anticipando così il tema del futuro poemetto.¹⁵

Nel 1804 mentre era ancora a Milano scrisse una lettera al Vicepresidente Melzi in cui espresse il desiderio di lasciare l'Italia e di entrare nella guardia che partiva per la Francia.¹⁶ Nel periodo tra il 1804 e il 1806 con incarichi militari si recò in Francia, ma tuttavia riuscì a dedicarsi ugualmente all'attività letteraria. Cominciò un esperimento di traduzione dell'*Iliade* e rese in italiano il *Sentimental Journey* dell'inglese Laurence Sterne.¹⁷

Bisogna menzionare anche un fatto di massima importanza. Si tratta di Mary, la figlia di Foscolo che lo scrittore ebbe in Fiandra. La conoscerà un giorno in Inghilterra e la chiamerà Floriana. Coincidenze suggestive indicano che sua madre era l'inglese Fanny Emerytt e che la bambina fu affidata alla vecchia nonna. La figlia sarà il conforto negli ultimi anni di Foscolo.¹⁸

¹³ *Ivi*, p. 21.

¹⁴ E. Mandruzzato, *op. cit.*, pp. 110-111.

¹⁵ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ E. Mandruzzato, *op. cit.*, p. 127.

¹⁷ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁸ E. Mandruzzato, *op. cit.*, pp. 134-137.

Nel gennaio 1806 fa domanda d'una licenza di quattro mesi e in marzo la ripete con la richiesta d'un anticipo sullo stipendio poiché pensa alla pubblicazione del *Viaggio*. Gli fu accordato e dopo un passaggio per Parigi, lasciò la Francia. A Parigi conobbe Manzoni, più giovane di lui di sette anni, senza che tra di loro si nascesse alcuna simpatia. Foscolo attribuì quella freddezza all'età e alla debolezza del carattere di Manzoni. Ragioni ideologiche non ce n'erano, anzi esisteva una confluenza di gusti artistici che avrebbe potuto essere feconda. Foscolo abbandonava la "rima" e Manzoni "scopriva" le possibilità dell'endecasillabo sciolto. Manzoni scriveva "satire" di stampo oraziano-giovenaliano, e tra poco ne scriverà anche Foscolo.¹⁹

Dopo il rientro in Veneto fu ospite di Isabella Teotochi Albrizzi.²⁰ Per questi due mesi veneziani non restano che poche notizie casuali e un minimo di epistolario, ma ci sono messaggi amorosi. Tutti mancano del nome della destinataria, però non c'è dubbio che si tratta di Isabella Teotochi.²¹ In quel periodo incontrò nuovamente Cesarotti e Pindemonte – nacque quindi l'idea del carne *Dei Sepolcri*. L'editto napoleonico di Saint-Cloud del 1804 prescriveva forti restrizioni alle sepolture, tra cui l'uguaglianza delle tombe e l'abolizione degli epitaffi e questo possibilmente suscitò gli autori a scrivere di questo tema.²² L'editore del carne *Dei Sepolcri* era Bettoni di Brescia che già ammirava l'*Ortis*. Nati i *Sepolcri*, l'*Iliade* era diventata una nuova sfida per Foscolo e decise di riprendere la traduzione. Insieme a Vincenzo Monti pubblicò un *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*. Si sarebbe dato il primo canto dell'uno e dell'altro, non come una gara, ma proprio come un esperimento. Foscolo aggiunse anche la nota *Su la traduzione del cenno di Giove* e continuò a lavorare sulla traduzione del poema omerico.²³

Il ministro Caffarelli chiese a Foscolo l'aiuto per un affare: curare un'edizione delle opere di Raimondo Montecuccoli. A Foscolo parve un lavoro non troppo impegnativo siccome per lui fu un lavoro secondario. Le opere del maresciallo erano famose ma in traduzioni. Il lavoro di Foscolo era di stampare l'originale italiano, fondandosi su un'antica edizione lacunosa e su una traduzione latina. Fu un lavoro molto importante per quanto riguarda la situazione finanziaria di Foscolo.²⁴

¹⁹ *Ivi*, p. 139 e pp. 142-143.

²⁰ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 22.

²¹ E. Mandruzzato, *op. cit.*, pp. 151-152.

²² M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 22.

²³ E. Mandruzzato, *op. cit.*, pp. 170-172 e p. 186.

²⁴ *Ivi*, *op. cit.*, pp. 188-189.

Dopo la caduta di Ceretti dalla Cattedra di Eloquenza Italiana e Latina a Pavia, a Foscolo venne l'idea di trovare lì il suo appiglio. La difficoltà vera non stava nella cattedra, ma negli emolumenti – gli riducevano di un 40 per cento il vecchio stipendio di capitano. Dopo la lunga preparazione, tenne l'orazione iniziale – *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* che fu molto apprezzata soprattutto dai giovani, tutti aspettarono e desiderarono le lezioni. Il discorso pronunciato fu ispirato a una concezione altamente morale e politica del ruolo della letteratura all'interno della società civile. Si parlò dell'orazione per tutta la città. Ma solo dopo cinque lezioni, l'attività viene soppressa da Napoleone.²⁵

Gli anni seguenti, a Milano, furono anni di afflizione. Avvenne la rottura con Monti a causa delle dispute letterarie. Il rapporto si rovinò a seguito della recensione alla traduzione dei due primi canti dell'*Odissea* del Pindemonte, dove di fatto Foscolo demolisce l'*Iliade* montiana, anche fresca di stampa. In quel periodo avvenne la polemica tra Foscolo e l'ambiente letterario milanese. Così Foscolo pubblica un *pamphlet* intitolato *Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici*, pubblicato nel giugno del 1810 e inviato a Monti con una lunghissima lettera nella quale ripercorre tutte le vicende di una contesa destinata a vederlo sconfitto. Proprio la cerchia di Monti determinerà l'insuccesso e le contromisure politiche ai danni dell'*Ajace*. Quindi, col tempo i suoi rapporti con gli intellettuali milanesi e con il governo si guastarono. A quello si aggiunse il fallimento della tragedia *Ajace* che venne rappresentata la sera del 9 dicembre 1811.²⁶ Si diceva che fosse troppo lunga, ma l'opera venne stroncata da un evento del tutto inatteso: l'*Ajace* fu vietata dalla polizia in tutti i teatri del Regno a causa delle allusioni politiche antifrancesi. Questo diventò il fatto del giorno che fece scandalo e Foscolo venne invitato di lasciare Milano.²⁷

Abbandonata Milano, Foscolo si trasferì a Firenze e fermò all'albergo *Quattro nazioni*. Il salotto della d'Albany, detto "Casa Alfieri", era il più importante ritrovo mondano-letterario della città. A d'Albany piacque la schiettezza e il carattere di Foscolo e gli fece vedere le stanze, e gli archivi del poeta Alfieri, ma Foscolo si sentì particolarmente commosso quando vide i manoscritti in greco sul tavolo.²⁸

²⁵ *Ivi*, *op. cit.*, pp. 205-206 e pp. 219-222.

²⁶ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 23 e p. 125.

²⁷ E. Mandruzzato, *op. cit.*, p. 265.

²⁸ *Ivi*, *op. cit.*, p. 279 e p. 285.

A Firenze Foscolo conobbe un periodo di grande attività letteraria. Circa un mese dopo la lettera alla Teotochi decise di riprendere la tragedia progettata, la *Ricciarda*, a cui dedicò gran parte di quel freddissimo inverno.

A un'ora di cammino dal centro Foscolo affittò una villetta sul colle di Bellosguardo dove ambientò idealmente le *Grazie*. Iniziò, quindi, la stesura dell'inno *Alle Grazie* trovando l'ispirazione in Canova che fu uno dei simboli di quel poema di simboli che Foscolo andava pensando. Si dedicò di nuovo alla traduzione di Sterne lavorandoci per tutto l'inverno. In essa vagheggiò "Didimo", il suo nuovo "Io" ideale. Al romanzo *Il viaggio sentimentale* di Sterne il poeta aveva dato moto di sé stesso. Iniziò la stesura di *Notizia di Didimo Chierico* che doveva apparire come un appendice alla traduzione.²⁹

Dopo che Napoleone fu esiliato sull'isola d'Elba nel 1813, Foscolo riprese servizio nell'esercito, nel tentativo di salvare l'indipendenza del Regno d'Italia. Dopo la caduta di Napoleone e la sua abdicazione nel 1814, Foscolo tornò di nuovo a Milano ed entrò in rapporti amichevoli con gli austriaci vittoriosi su Napoleone. Gli venne anche offerta la collaborazione alla nascente *Biblioteca Italiana* di cui stese il programma. Foscolo rifiutò di giurare fedeltà agli austriaci e nel 1815, scelse invece l'esilio, per amore di libertà – prima in Svizzera e poi in Inghilterra.³⁰

In Svizzera assunse lo pseudonimo di Lorenzo Alderani. Nell'ufficio postale di Lugano mandava e rimandava lettere e denaro usando un linguaggio appena convenzionale ma sufficiente per sfuggire a censori. Fu a Zurigo alla fine di maggio del 1815, protetto dall'ombrello diplomatico russo, e poi si stabilì a Hottingen, presso il pastore locale, a pensione. Prese in affitto da un contadino una specie di pergola, in vista del lago, dove si ritirava a leggere e studiare. Non erano lussi: in questo modo restava sempre più solo e spendeva meno che a Zurigo. Tuttavia era inquieto, la famiglia era sola e con risorse minime. Il fratello Giulio accettò il servizio militare e si trovava, a quel momento, in Ungheria. Nel frattempo Foscolo cercava di affrettare le stampe, completò l'*Ipercalisse* e aggiunse all'*Ortis* la famosa pagina contro Napoleone. Il fratello Giulio lo aiutò e con i denari che già aveva, si sentiva abbastanza ricco per affrontare il viaggio e il futuro. Sui giornali inglesi si parlò di lui come di un

²⁹ Ivi, *op. cit.*, p. 289 e pp. 293-294.

³⁰ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 23-24.

personaggio politico discutibile, ma tuttavia tutte le remore si risolsero: come “zantiota” e perciò “protetto” dall’Inghilterra ottene un passaporto aggiornato.³¹

Attraverso Germania e Olanda giunse a Londra il 12 settembre 1816.³² Appena arrivato in città molto gli fu offerto. Si parlò presto pure di pubblicare un *Ortis* migliore, ma anche una *Risposta a Chateaubriand*, calunniatore dell’Italia, in italiano, e *Lettere dall’Inghilterra* sulle letterature e sui costumi di due nazioni, pure questo in italiano. Era molto presente e ben presente nell’ambiente con i diversi rapporti fra i quali c’era lady Campbell, lady Flint oppure lord Holland. Il periodo iniziale in Inghilterra sembra esser stato molto felice per Foscolo, c’era una cerchia di persone che volevano conoscerlo, per esempio il poeta Samuel Rogers, una grande autorità letteraria oppure Murray, il principale editore d’Inghilterra.³³

I guai vennero presto: Foscolo riprese l’antico male uretrale che lo chiuse in casa e apparvero di nuovo i problemi finanziari. Pubblicare i libri in italiano era praticamente impossibile. Fece un accordo con un editore per la ristampa dell’*Ortis*, ma i guadagni sarebbero venuti a lunga scadenza. Inoltre, perse 40 sterline che aveva affidato alla ditta per un acquisto di carta – il denaro scomparve e la ditta si dichiarò non responsabile. La situazione si aggravò: il fratello Giulio gli scrisse che le copie semi-clandestine dell’*Ipercalisse* non si vendevano e che la famiglia era sostenuta dagli amici.³⁴

Nel 1817 avvenne un fatto triste – la morte della madre. Non si sa come la notizia giunse a Foscolo, ma per molti giorni nessuno lo vide. Aveva sempre sentito “rimorso” per sua madre accusandosi di averla sacrificata alle proprie ambizioni letterarie. In quel periodo vagheggiava un’idea – preparare un primo nucleo della futura classe colta dei suoi connazionali, favorita da lord Guilford. Avere una cattedra nella progettata Università delle isole – questo era il pensiero di Foscolo.³⁵

Mentre Foscolo riproponeva *Lettere* sulla sola letteratura italiana, non esitava di impegnarsi di altri lavori – scrivere per vivere urgeva. Pubblicava articoli anonimi in inglese, il futuro non gli appariva roseo, ma il presente era molto prossimo alla disperazione. Lo salvò l’articolo dantesco, ritardato, mutilato, che venne pubblicato nella *Edinburgh Review* con molto successo. Sarà questo saggio il nucleo del futuro *Discorso sul testo del poema di Dante*. Aveva

³¹ E. Mandruzzato, *op. cit.*, pp. 363-364, p. 366, pp. 368-369 e p. 381.

³² M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 24.

³³ E. Mandruzzato, *op. cit.*, p. 385.

³⁴ *Ivi*, p. 387.

³⁵ *Ivi*, pp. 390-391.

in mente anche il progetto d'una serie di classici italiani per il pubblico inglese, in traduzione inglese con le note e testi in italiano. Gli uomini d'affari gli garantivano tanti associati e articoli, quindi Foscolo contava su un capitale grande. Con questi pensieri iniziò ad adeguarsi all'avvenire.

Affittò un cottage, senza lasciare l'appartamento di Londra, che era un luogo ideale per lavorare – allontanato dalla metropoli, tra boschi e prati e con l'illusione della solitudine. Scrisse un saggio sui “Poemi narrativi” italiani e iniziò a raccogliere i materiali per un saggio su Petrarca, continuando nello stesso tempo scrivere su Dante.

A casa Wilbraham fece conoscenza con il barone John Cam Hobhouse e diventarono amici. Foscolo si mise al lavoro scrivendo il *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, che sembra oggi non solo una prosa eccezionale, ma un testo ovvio e quasi normativo. A quegli anni risale anche la stesura definitiva dei suoi capolavori – la quarta edizione dell'*Ortis* e l'ultima delle *Grazie*.

Stima, amicizia e valutazione economica crebbero, innanzitutto da parte dell'editore Murray. Frequentò anche la “libreria”, uno dei primi ritrovi letterari di Londra dove divenne sempre più familiare. Tra gli incontri, quello fecondissimo fu quello con Merivale, italianista meditante una collana di traduzioni della poesia italiana. Anche con lui si parlò delle famose *Lettere dall'Inghilterra*.³⁶

Foscolo cominciò ad avere di nuovo dei problemi economici, non gli restava altro che dare lezioni d'italiano. Foscolo, come il più autorevole esponente della cultura italiana in Inghilterra, avrebbe tenuto pubbliche conferenze sulla letteratura in italiano, a pagamento. Si trattava di una storia di tutta la letteratura italiana dal punto di vista dell'espressione.³⁷

Nel 1822, dopo le lunghe ricerche ritrovò a Londra la figlia Floriana. Nel contempo la sua vita costosa cominciò a sommergerlo di debiti per l'ennesima volta. Proprio quando i progetti editoriali iniziavano a sfumare, un editore intraprendente, William Pickering, propose a Foscolo un contratto splendido – un'edizione di classici italiani, con note e prefazioni in italiano e con un guadagno sistematico. Aveva i materiali e le idee, questo non lo preoccupava. Tuttavia aveva bisogno del denaro immediato per i copisti, i libri e l'atelier. Pickering anticipò 250 sterline, ma Foscolo vendette anche la parte dei mobili e oggetti. Foscolo lavorò indefessamente per tutta l'estate. S'impegnò anche con la scozzese *European Review*, per due

³⁶ *Ivi*, op. cit., pp. 393-395 e p. 411.

³⁷ *Ivi*, op. cit., p. 432.

articoli mensili. Lavorava 15 ore al giorno e le ore notturne dedicava alla lettura della bibliografia. Nonostante ciò, uno dei creditori minori, riuscì a farlo arrestare. Passò alcune settimane in una *sponging house*, cioè un prigione per debiti il che rappresentò un dolore sottile e disarmante per lui.³⁸

Fu costretto a trasferirsi con Floriana nel modesto sobborgo londinese e presto si ammalò. Si addormentava spesso sui libri, ma dava molta importanza alla dieta, alle cose elementari. Perse anche la passione per la sua casa, si accontentò di lezioni più modeste e fece anche un piccolo corso d'italiano per una scolaresca.

La salute andava peggiorando e Foscolo si sentiva terribile in quei giorni. Morì il 10 settembre del 1827, a causa di un edema polmonare, a quarantanove anni. Fu seppellito il 18 settembre nel cimitero di Chiswick e solo nel 1871 le ceneri furono trasportate nella chiesa di Santa Croce a Firenze. Floriana non volle più abitare quella casa – secondo alcuni sarebbe morta pochi anni dopo di lui.³⁹

³⁸ *Ivi, op. cit.*, pp. 439-441.

³⁹ *Ivi, op. cit.*, pp. 455-456.

3. Le opere di Ugo Foscolo

3.1. Le poesie

Come nel caso di Alfieri, l'apprendistato poetico di Foscolo non fu semplice poiché le sue lingue materne furono il neogreco e il dialetto veneziano, mentre l'italiano letterario dovette impararlo sui libri. I primi esperimenti poetici sono caratterizzati dal tono arcadico, di cui Foscolo si liberò presto per ispirarsi a nuovi maestri, in particolare Parini e Alfieri. Una sensibilità nuova e originale cominciò a manifestarsi dalla fine degli anni Novanta, in particolare nelle composizioni di sapore autobiografico ma anche in quelle di argomento politico, come nell'*Ode a Bonaparte liberatore*, del 1797.⁴⁰

L'inizio delle *Poesie* risale al 1799, ma l'opera è stata presentata nella sua versione definitiva solo nel 1803. Comprende i sonetti e le odi, tra cui le più conosciute sono *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* e *Alla amica risanata*. L'edizione milanese contiene tre sonetti in più rispetto alla edizione pisana: *Forse perché della fatal quiete*, *Ne più mai toccherò le sacre sponde*, *Pur tu copia versavi alma di canto*. Tutte e due le edizioni milanesi vengono dedicate all'amico e letterato Giovanni Battista Niccolini in cui Foscolo rifiuta i versi giovanili del *Tieste* e dell'ode *A Bonaparte liberatore*, simboli del tempo rivoluzionario, ormai tramontato.

Foscolo fa un esperimento di attualizzazione dell'antico e di fissazione del mito universale della bellezza il che si vede attraverso le scelte stilistiche, il lessico fitto di latinismi o di parole rietimologizzate. Il completamento eccezionale si trova nel testo di *Alla amica risanata*, dedicata ad Antonietta Fagnani, amata dal poeta tra 1801 e 1803.⁴¹ Tutte e due le odi, *A Luigia Pallavicini caduta dal cavallo* e *Alla amica risanata*, muovono da occasioni reali per poi trasfigurarle in una celebrazione della bellezza e della poesia che rende la bellezza immortale. Lo sfondo è mitologico e l'ambiente neoclassico. Lo scopo è ricreare un mondo, alternativo a quello reale, che sarebbe armonioso utilizzando un linguaggio aulico e figure retoriche. Nelle due odi si forma una microsequenza narrativa: nella prima la bellezza femminile appartiene al passato, il presente è segnato dalla sua perdita e il futuro dalla speranza del suo ritorno. Invece, nella seconda ode, la speranza si realizza con il ritorno della salute: la

⁴⁰ Giuseppe Langella, Pierantonio Frare, Paolo Gresti, Uberto Motta, *I classici della letteratura italiana. Ugo Foscolo. Sintesi svolta. Il Neoclassicismo e il Romanticismo*, II, s. I., Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, s. d., p. 2.

⁴¹ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.* pp. 61-63.

perdita retrocede al passato, e il presente è dominato dal ritorno della bellezza e il futuro dalla promessa della sua eternità.⁴²

I dodici sonetti rappresentano una sorta di autoritratto in versi dell'autore che si dipinge come un individuo eccezionale con i sentimenti e le passioni più forti del comune, costretto alla vita infelice dell'esule, consolato solo parzialmente dalla poesia e dall'amore. Da questi sonetti nasce un vero e proprio canzoniere con la struttura coerente. Il primo *Alla sera* fa da proemio, gli autobiografici sono il II – *Non son chi fui*, il VII – *Autoritratto* e il XII – *Che stai?*. In essi si nota il rapporto conflittuale dell'io poetico – con se stesso e con il mondo. Foscolo propone una visione dualistica in cui gli opposti coesistono antitetivamente senza possibilità conciliazione o di scelta. La concezione dualistica si vede anche nell'intenzione di unire in un unico libro odi e sonetti. Le prime rappresentano la poesia oggettiva, cioè sono espressione di una poesia neoclassica e mitica e in un modo anticipano le *Grazie*. L'impostazione è soggettiva nei secondi – rimandano a una matrice eroica e romantica.⁴³ Nel sonetto *Né più mai toccherò le sacre sponde* il poeta oscilla tra le due “patrie”, quella intellettuale e ideale (Firenze) e quella familiare e affettiva (Zacinto). Alla patria greca si lega lo stesso sonetto *A Zacinto* e alla famiglia si lega il sonetto sulla morte del fratello Giovanni.

Nello stesso periodo appartiene la traduzione della *Chioma di Berenice* di Catullo, dedicata anche questa a Giovanni Battista Niccolini e comprende quattro *Discorsi critici*, il testo di Catullo con relativa traduzione e *Considerazioni* di carattere filologico. Leggendo Vico, cresce l'interesse di Foscolo per Omero e in particolare per l'*Iliade*. In parallelo alla stampa dei *Sepolcri* viene pubblicato anche il volume *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero* sulla quale lavorò con Vincenzo Monti. Nel saggio di Foscolo *Sulla traduzione del cenno di Giove*, secondo Foscolo, nessuna lingua moderna può riprodurre la potenza espressiva del greco.⁴⁴

⁴² G. Langella, P. Frare, P. Gresti, U. Motta, *op. cit.* p. 2.

⁴³ *Ivi*, p. 3.

⁴⁴ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.* pp. 66-68.

3.2. Dei Sepolcri

L'idea del carme *Dei Sepolcri* nacque nel 1806 dopo alcuni colloqui con il poeta veneto Ippolito Pindemonte e con la loro comune amica Isabella Teotochi Albrizzi. Parlarono delle condizioni terribili in cui erano lasciati i cimiteri delle città italiane. Fu importante anche l'Editto di Saint-Cloud – intendeva che le tombe venissero collocate, extra muros, fuori dalle mura cittadine e che fossero tutte uguali per evitare discriminazioni tra i defunti.

Di questa tematica ormai occuparono Thomas Parnell e Edward Young, le cui opere furono tradotte negli ultimi decenni del secolo. Il componimento viene definito carme, cioè una poesia solenne, con i tratti religiosi e civili, composto in endecasillabi sciolti. Nel carme appaiono i legami analogici e le anticipazioni che legano una materia caotica a prima vista.⁴⁵

Ippolito Pindemonte scrisse un poemetto, *I cimiteri*, il quale era molto sentito da Foscolo. Rispose, quindi, a Pindemonte con una lettera in versi, costituita in 295 endecasillabi sciolti, pubblicata a Brescia nel 1807 e intitolata *Dei Sepolcri*. Il testo si presenta come una palinodia: posta un'affermazione come indiscutibile: la tomba non ha nessun valore per chi è morto, ma poi il poeta si autocorregge perché tuttavia ai vivi serve onorare le tombe. Qui di nuovo si mostra una visione dualistica di Foscolo: alle istanze materialistiche pone a confronto le aspirazioni di tipo spiritualistico. Forse onorare le tombe e venerare i morti è un atto di follia, ma infatti si tratta di una di quelle illusioni che per il cuore hanno importanza, cioè rendono la vita degna di essere vissuta. Foscolo considerava i *Sepolcri* una specie di poesia politica: il culto delle tombe non ha un ruolo religioso, ma civile – sprona i viventi a condurre una vita ricca di affetti e invita le anime grandi a fare le grandi imprese.⁴⁶

Forse non serve la fede cristiana nella resurrezione poiché tutto che esiste è distrutto dal tempo, ma grazie alla tomba ciascuno può confortarsi di sopravvivere nella memoria dei propri cari. Secondo Foscolo la tomba non è disperazione. Il motivo della sepoltura viene messo al centro del carme, l'elemento storico è inserito in una realtà metastorica. Si specula inoltre delle tombe dei famosi scrittori e notabili persone. Si pone la domanda come “conservare” il ricordo dei sepolcri – la conoscenza dei ricordi andrebbe perduta se non ci fosse la poesia a renderle immortali.⁴⁷

⁴⁵ *Ivi*, pp. 71-75.

⁴⁶ G. Langella, P. Frare, P. Gresti, U. Motta, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁷ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 76-79.

Il poema è caratterizzato dalle ardite transizioni che formano la struttura del testo che è basata sulla capacità di coinvolgere la fantasia e il cuore del lettore. Foscolo invita i lettori a pensare e sentire fortemente e per questo si usa di un lessico elevato, semanticamente concentrato con le frequenti figure retoriche come l'antitesi. Il testo non risulta pesante, anzi, la ricca tessitura retorica appare del tutto naturale e la lettura fluida.⁴⁸

⁴⁸ G. Langella, P. Frare, P. Gresti, U. Motta, *op. cit.* p. 4.

3.3. Le Grazie

Nell'estate del 1812, lasciata Bologna, Foscolo si stabilisce a Firenze. Quasi subito visita la tomba di Alfieri, realizzata dal scultore Canova nel 1810. Conobbe la compagna di Alfieri, Luisa Stolberg d'Albany e Quirina Mocenni Magiotti, che gli resterà legata anche negli anni dell'esilio. Per quanto riguarda le *Grazie*, il primo nucleo di quell'opera era inserito nel componimento alla *Chioma di Berenice* del 1803. Nella lettera a Isabella Teotochi Albrizzi si vede l'intenzione di comporre un poema sulle Grazie e di dedicarlo a Canova.

Mentre scriveva l'opera, il progetto cambiò e assunse una struttura differente, cioè quella di un carme tripartito in tre inni dedicati a Venere, Vesta e Pallade. Alla fine del 1813 lavora sul *Quadernone*, che contiene moltissimi frammenti da utilizzare per il carme che prosegue. Le *Grazie* sono state a lungo un problema filologico perché caratterizzate da una frammentarietà insanabile. Solo nel 1848 Francesco Silvio Orlandini realizzò un arbitrario montaggio dei frammenti che gli diede un'organicità altrimenti inesistente. Tuttavia la trama risulta artificiosa poiché non è stata mai completata dall'autore.

La trama si può riassumere basandosi sul *Quadernone*: il primo inno è dedicato a Venere che accoglie le Grazie portatrici di catarsi e di moderazione. Si onorano le patrie foscoliane, Zacinto e Firenze, con la rievocazione del Boccaccio. Tre gentildonne, amiche di Foscolo, sono al centro del secondo inno, dedicato a Vesta. Eleonora Nencini di Firenze, Cornelia Rossi Martinetti di Bologna e Maddalena Bignami di Milano, che simboleggiano rispettivamente la musica, la poesia e la danza, compiono un rito presso un altare dedicato alle Grazie sulla collina di Bellosguardo. Nel terzo inno, dedicato a Pallade, appaiono i poeti antichi e Canova. La trama si può ricostruire dalla *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces* del 1822.

Quello che Canova fa in ambito artistico, volendo arrivare a un classicismo umanizzato, Foscolo intende fare nelle *Grazie* in ambito letterario. Il poema così diventa il luogo della catarsi dell'ispirazione foscoliana, il balsamo a un'angoscia storica ed esistenziale davanti alle notizie inquietanti sul destino dell'armata napoleonica. In scultura questo si fa attraverso lo studio dell'anatomia associato allo studio degli scultori antichi e Foscolo in letteratura lo fa usando una lingua ricca e malleabile, ossia traducendo Omero. Nel corso di elaborazione delle *Grazie*, Foscolo continua la traduzione dell'*Iliade* ottenendo così un'osmosi tra traduzione e realizzazione delle *Grazie* della classicità.⁴⁹

⁴⁹ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 80-86.

3.4. Le tragedie

La prima tragedia foscoliana *Tieste* venne rappresentata al teatro Sant'Angelo di Venezia il 4 gennaio 1797. Unisce le tre unità aristoteliche: la scena si svolge nella reggia di Argo durante ventiquattr'ore, unitaria è pure l'azione, che rielabora il mito greco dei Pelopidi. Nell'antefatto, Atreo, il tiranno, ha usurpato la promessa sposa Erope al fratello Tieste e lo ha cacciato in esilio dopo averlo sorpreso in flagrante adulterio con la cognata. Dalla relazione è nato un bambino, che vive segregato. Atreo invita Tieste a un macabro banchetto e gli fa bere il sangue del figlio. Tieste, dopo aver tentato invano di uccidere il tiranno, si suicida. La tragedia fu un successo nonostante l'imaturità dell'opera. Foscolo la "rifiuterà" anni dopo perché troppo giovanile. Sono notabili nel testo gli influssi dell'*Atrée et Thyeste* di Crébillon (1707), del *Les Péloptides* di Voltaire (1771) e del teatro di Alfieri. Si può dire che *Tieste* era una sorta di prova generale, fallita, di quel "chiaroscuro" che Foscolo intendeva fare.

Dopo le polemiche letterarie e la rottura con Vincenzo Monti, Foscolo solo alla fine del 1811 riuscì a far rappresentare la nuova tragedia. La tragedia *Ajace* dopo una sola replica fu vietata a causa delle allusioni politiche. La guerra di Troia di cui si tratta nell'opera è stanca, è morto Ettore e anche Achille. Le sue armi, premio e pegno, sono il simbolo di quell'eredità e perciò tutti le vogliono dare ad Ajace. L'eroe greco Ajace è oggetto dell'invidia di Ulisse, che pretende come lui l'eredità delle armi di Achille. La frattura che si consuma con il capo dell'esercito acheo svela rancori più forti e remoti al di là della contingente questione dell'assegnazione delle armi e porta alla disgrazia dell'eroe a tutti i capi achei. Sconsolato e convinto di essere stato tradito dal fratello Teucro, Ajace si ferisce a morte. Mentre agonizza, Teucro riesce a provargli la propria lealtà e annuncia che il rivale ha ottenuto le armi. Ci sono altri due personaggi che compaiono nella tragedia, il sommo sacerdote Calcante e l'ex schiava Tecmessa, che hanno una funzione dialogica e affettiva.⁵⁰

Ciò che fece cadere la tragedia sono l'assenza dell'azione che si avvia solo al quinto atto, la densità di troppe battute tacitane, la mancata osservanza dell'insegnamento oraziano. Il pubblico diceva che era meglio restare a casa, che la tragedia era troppo lunga. Si scoprì poi che tutta la politica nell'opera non era noiosa, era attuale. Calcante rappresentava il papa, Agamennone Napoleone e Ulisse Fouché. Foscolo voleva rappresentare l'universale, ma esso

⁵⁰ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 86-89.

non impedisce l'esistenza e la compresenza del "particolare", ma il pubblico aveva sentito solamente la eco di un "particolare" a tutti noto.⁵¹

La breve tragedia *Ricciarda*, ambientata in un Medioevo manierato e con personaggi non storicamente esistiti, viene elaborata a Firenze tra l'autunno del 1812 e il giugno del 1813 e si interseca col lavoro sulle *Grazie*. La tragedia viene presentata a Bologna il 17 settembre 1813 e nel 1820 a Londra Foscolo ne cura un'edizione presso il tipografo John Murray.

Nel palazzo del principe di Salerno si consuma la tragedia dell'eroina Ricciarda, figlia del tiranno Guelfo, usurpatore dell'eredità del fratellastro Averardo. Tra i due c'è una lotta in cui Guelfo è politicamente sostenuto dal papa e Averardo dall'imperatore e che si complica con l'amore di Ricciarda per Guido, figlio di Averardo. L'amore di Ricciarda e di Guido rappresenta la nota opposta del "chiaroscuro" tragico, cioè l'amore che si contrappone all'odio. Con la scontata perfidia del tiranno, Guelfo ha finto conciliazione, sancita dal matrimonio dei due giovani, solo per sopprimere Guido. Ricciarda lo salva ma precipitano eventi imprevisi e Guelfo ottiene la vendetta uccidendo la figlia e si suicida. La *Ricciarda* presenta contrapposizioni che sussistono all'interno di ciascuno dei personaggi, di cui Ricciarda è l'unica consapevole tanto che si arrende alla morte esprimendo inoltre caratteristiche tipiche della femminilità.⁵²

⁵¹ E. Mandruzzato, *op. cit.*, p. 265.

⁵² M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 90-91.

3.5. Ultime lettere di Jacopo Ortis

L'*Ortis* può essere considerato il primo romanzo moderno della letteratura italiana. I suoi antecedenti europei (romanzi epistolari) sono *La Nouvelle Héloïse* di Jean Jacques Rousseau (1761), *I dolori del giovane Werther* di Goethe (1774), la *Pamela* (1740) e la *Clarissa* (1748), entrambi di Samuel Richardson.

Il primo Ortis è costituito dalle lettere numerate da I a XLV (secondo il modello delle traduzioni italiane del Werther di Goethe), abbandonate da Foscolo a Bologna presso l'editore Marsigli, con una conclusione e l'estensione quasi identica alla parte foscoliana, realizzata da Angelo Sassoli. Nell'estate del 1799 nella Bologna da poco conquistata dagli austro-russi, il Marsigli pubblica, con data 1798, il romanzo intitolato *Vera storia di due amanti infelici ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis*.⁵³

Con Marsigli Foscolo parlò delle lettere di un certo Ortis, uno studente di Padova che si era ammazzato qualche anno prima senza che mai si sapesse perché. Foscolo serbava le lettere e proponeva a Marsigli di pubblicarle. Le menzogne continueranno, sempre più raffinate e complesse, ma Foscolo negherà ogni rapporto con Goethe anche se il taglio wertheriano è evidente. Il nome di Ortis sostituirà sempre quello dell'autore nelle edizioni contemporanee.⁵⁴

La prima parte delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* viene edita presso l'editore milanese Mainardi alla fine del 1801, mentre la versione definitiva viene pubblicata nell'ottobre del 1802 presso il Genio Tipografico di Milano. Il romanzo avrà ancora due edizioni nel tempo dell'esilio, una uscita a Zurigo nel 1816 (con falsa indicazione a Londra, 1814) e l'altra uscita a Londra nel 1817, tutte e due con le variazioni di stile e di contenuto.

La trama prevede che il destinatario, chiamato Lorenzo F., pubblichi le lettere che gli sono state inviate dall'amico Jacopo Ortis.⁵⁵ Bisogna anche analizzare la presenza del personaggio di Lorenzo Alderani ossia il suo ruolo, che si può ricostruire dall'apostrofe "Al lettore". Lorenzo Alderani è lettore privato ed esclusivo delle lettere di Jacopo, lui ha l'autorità di un interlocutore eletto. Proprio con questa autorità, Lorenzo, lettore ideale delle lettere di Jacopo, può rivolgersi al lettore esterno, mostrandogli la strada giusta di avvicinarsi alle

⁵³ *Ivi*, pp. 93-94.

⁵⁴ E. Mandruzzoli, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁵ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 95.

dolorose esperienze. Quindi Lorenzo si rivolge direttamente al lettore, attraendolo nell'orbita definitiva del testo.⁵⁶

La vicenda si svolge nella maggior parte sui Colli Euganei dove il giovane entra in una complessa situazione sentimentale. La giovane vedova Teresa (ispirata da Teresa Pikler, moglie di Vincenzo Monti), madre di una bimba, e il buon Odoardo, da sempre innamorato devoto. Durante l'assenza del rivale, Jacopo svela la sua amore per Teresa. Tuttavia, al ritorno del rivale, Jacopo fugge dopo aver scritto una straziante lettera a Teresa.⁵⁷

Foscolo rielaborerà la *Vera storia*, la trama, i caratteri e lo stile mostrando così un'accresciuta maturità letteraria. Il tempo del racconto si dilata, quindi la vicenda comincia l'11 ottobre del 1798 e si conclude il 24 marzo 1799 con il suicidio del protagonista. Le lettere non sono più numerate e il destinatario Lorenzo A. assume qualche volta il ruolo di narratore e di alter ego di protagonista.⁵⁸

Dopo aver partecipato a Venezia al movimento filofrancese, Jacopo è arrivato nei pressi di colli Euganei per evitare la persecuzione in vista dell'imminente cessione all'Austria. Qui conosce Teresa, promessa sposa al nobile Odoardo, che in questa versione assume le caratteristiche di Isabella Roncioni, l'amore fiorentino di Foscolo del 1801. Jacopo decide di allontanarsi dal Veneto siccome l'amore è corrisposto da Teresa e a questa tensione si aggiungono le persecuzioni nei confronti dei filofrancesi. Dopo le peregrinazioni del protagonista in varie parti d'Italia, ma anche in Francia, a Rimini viene a sapere che Teresa ha sposato Odoardo. Decide di recarsi e salutarla un'altra volta, e nella notte tra il 23 e il 24 marzo 1799 si suicida con un pugnale.⁵⁹

Nell'estate del 1816 a Zurigo, Foscolo pubblica la nuova edizione dell'*Ortis* e due importanti novità: la lettera datata 17 marzo (1798) e la *Notizia bibliografica* che si aggiungono a una sensibile revisione linguistica e stilistica, le conseguenze della traduzione del *Viaggio sentimentale*. Nella versione zurighese il destinatario delle lettere si firma per esteso "Lorenzo Alderani" e nella definitiva edizione verrà introdotta la divisione del romanzo in due parti

⁵⁶ Matteo Palumbo, *Jacopo Ortis, Didimo Chierico e gli avvertimenti di Foscolo "Al lettore"*, in MLN, Vol. 105, No. 1, Italian Issue, 1990, p. 66.

⁵⁷ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 95-96.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 96-97.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 97-99.

corredati con gli appendici. In coda al primo si trova una redazione della *Notizia bibliografica* e in coda al secondo ci sono alcuni capitoli della traduzione del *Viaggio sentimentale*.⁶⁰

La forma epistolare fu lo strumento principale a cui l'autore affidò il proprio messaggio, politico, letterario o esistenziale, ma anche rappresenta un sistema narrativo attraverso il quale l'autore esprimò le emozioni del protagonista. Il carattere di Jacopo è quello di un eroe romantico e leggendo l'opera in quella chiave un ruolo particolare assume la natura che è una proiezione dei sentimenti del personaggio. Dal punto di vista linguistico, lo scopo principale di Foscolo nell'*Ortis* fu quello di proporre alla letteratura moderna un nuovo modello di prosa. La scelta epistolare corrisponde quindi all'intenzione di ottenere un tono colloquiale.⁶¹

Molti sono i dolori e le passioni di Jacopo Ortis: la patria, la natura, l'amore perduto, la contemplazione della morte. Nel primo *Ortis* gli elementi reali si confondono con i fantasmi in un'atmosfera dolente e fatale. Il linguaggio ha guidato l'autore e ha poi sedotto il suo pubblico. La "deliberazione" di morire è una delle verità che spiegano il libro. L'idea della morte e l'idea della libertà davano al pensiero del suicidio tanta ovvietà e sicurezza. Per Foscolo, l'idea della morte sarà sempre un orizzonte, lontano ma raggiungibile – il suicidio come rifugio e ultima libertà poteva essere alferano, in realtà era stoico ed esistenziale.⁶²

⁶⁰ *Ivi*, pp. 99-100.

⁶¹ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 101, p. 103.

⁶² E. Mandruzzato, *op. cit.*, p. 76.

3.6. La traduzione del *Viaggio sentimentale* e la *Notizia intorno a Didimo Chierico* (1813)

Al periodo fiorentino 1812-1813, ricco di produzione letteraria, appartiene anche la traduzione del *Sentimental Journey* di Laurence Sterne, abbozzata già nel decennio precedente. Le notizie relative alla traduzione sterniana risalgono al 1805, durante la permanenza di Foscolo nella Francia settentrionale e dal 1806 Foscolo voleva procurarsi un'edizione dell'opera.⁶³

Il poeta era scontento a causa dell'insuccesso dell'*Ajace*; l'involuzione progressiva della linea politica napoleonica e la decisione di lasciare Milano si sono aggiunti alle delusioni precedenti. Dopo molti approcci falliti nei mesi precedenti, nel marzo del 1813, Foscolo e il tipografo fiorentino Molino si accordano di pubblicare nell'estate a Pisa il *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia*, insieme alla *Notizia intorno a Didimo Chierico* indicato nel frontespizio e nella dedicatoria ai *Lettori*. Nella versione del 1813 Foscolo vuole superare il "gergo anglosco" usando diversi vocabolari cercando di selezionare le espressioni colloquiali e vivaci che avessero la propria originalità rispetto al modello linguistico inglese e alla versione francese di Paulin Crassous (1801). Nel romanziere inglese Foscolo ravvisa il modello di intellettuale a cui vorrebbe assomigliare.⁶⁴

Quello che intrigò Foscolo fu lo stile sterniano, asistemico, ironico – un'occasione perfetta per Foscolo, frammentario di suo. Così lui poté sperimentare le potenzialità di una lingua dalla prosa lontana dai modelli tradizionali. La molteplicità dei piani narrativi caratteristica dell'originale è pure affascinante per Foscolo: il *Sentimental Journey* è presentato come la storia di una voce narrante chiamata Yorick, cioè il personaggio del capolavoro di Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, ma lo stesso nome anche ha il buffone di corte dell'*Amleto*, sul cui cranio emerso dal sepolcro, il principe danese declama la propria amara e sarcastica rassegnazione di fronte alla forza distruggente del tempo e al decomporsi della materia.⁶⁵

Foscolo non volle soltanto tradurre il *Sentimental Journey*, ma aveva intenzione di aggiungere un "tometto" di note sui costumi inglesi, francesi e italiani, insomma, un lavoro molto profondo e dettagliato. Nella *Notizia* Foscolo sottolinea la scrupolosità con cui aveva lavorato alla versione: l'attenzione per ogni vocabolo utilizzato, l'approfondimento della lingua italiana e forse la cosa più importante – una nuova specie di candida ironia. Foscolo accetta nel

⁶³ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 104.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 104-105.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 106-107.

personaggio del Chierico la filosofia del “sentimental traveller” che rifiuta gli itinerari “ufficiali” e controllati dal potere. Didimo in questo modo fa del “pellegrinare” la sua scelta di vita viaggiando perpetuamente.⁶⁶

Foscolo “ritradusse” lo Sterne facendolo toscano, lavorò sullo stile, sull’atmosfera. In questa traduzione vagheggiò il suo nuovo “Io” ideale – Didimo. Bisogna chiarire la scelta del nome del nuovo “Io” ideale. *Didymus*, proviene dal greco e significa “il doppio”, ma anche “duplice”, “gemello”. *Clericus* vuol dire uomo di chiesa, ma simbolizza anche un intellettuale isolato dalla mondanità, un eremita. Se Jacopo Ortis fosse una specie del primo alter ego di Foscolo, allora potremmo dire che qui nasce un nuovo alter ego, più riflessivo e disincantato di Ortis, che è anche portatore di ironia. Secondo la *Notizia*, non si sapeva esattamente dove fosse né visse Didimo. Era nato a Inverigo, dove sorgeva un nero di cipressi sul colle presso la chiesa. Qui fu allevato dal parroco locale con cui strinse l’amicizia. Aveva scritto molto, tra cui una *Hypercalypsis* latina ossia trasformazione dell’*Apocalissi*, memorie in greco e la traduzione di Sterne.⁶⁷

Al sistema tragico dell’*Ortis*, poggiato sulla solida identità di valori si affianca il “disinganno” di Didimo, che difende i suoi sentimenti, custodisce le proprie amarezze, e tuttavia è curioso, insaziabile e arguto indagatore delle abitudini diverse degli uomini. Didimo nasce quindi come controfigura del più giovane protagonista foscoliano. Da una parte c’è l’agonismo sublime e ribelle dell’Ortis e dall’altra parte è presente una figura più ragionevole, quella di Didimo.⁶⁸

Si nota il contrasto tra le concezioni di felicità tra queste due figure: Jacopo Ortis aspira a miti di perfezione e pienezza, compiuta e definitiva, mentre Didimo accetta, anzi raccomanda la felicità misurata e parziale – questi modelli, tutti e due legittimi, tuttavia coesistono. Jacopo è in ricerca dell’ideale sebbene fosse contrapposto al volto violente delle cose. Didimo, invece, apprezza le cose positive nel quotidiano, includendo la comprensione e l’intelligenza. Didimo non ha fiducia nel futuro, cerca solo di vivere in un equilibrio costante affidandosi più alla ragione. Sente una dissonanza nell’armonia delle cose del mondo – non si contrappone, non è

⁶⁶ Luca Toschi, *Foscolo lettore di Sterne e altri “Sentimental Travellers”*, MLN, Vol. 97., No. 1, Italian Issue, 1982, p. 22, p. 24 e p. 29

⁶⁷ E. Mandruzzato, *op. cit.*, pp. 289-290.

⁶⁸ M. Palumbo, *op. cit.*, pp. 60-61.

più come Ortis. È chiuso nella solitudine e tormentato dentro. Sente una profonda insoddisfazione, appare disingannato e si distacca dalla realtà.⁶⁹

Dal 1798 fino a 1817, cioè dalla prima redazione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* alle *Lettere scritte dall'Inghilterra*, affrontando nel frattempo il lavoro di traduzione del *Viaggio sentimentale*, iniziato nel 1805 e pubblicato nel 1813, Foscolo pratica e propone le soluzioni espressive molto diverse. Il clima ostentato delle passioni si confronta con registri stilistici meno tesi e impulsivi, ma anche ironici e leggeri. La variazione di toni comprende un ripensamento o almeno un'attenuazione del primitivo antagonismo e una riflessione recente e cambiata sul ruolo e sul fine delle opere letterarie.⁷⁰

Il passaggio dalle *Ultime lettere* alla scrittura didimea riguarda una trasformazione di stile, ma anche di ideologia e di modelli estetici. In quel passaggio, tra le passioni e la saggezza di un intelligente scetticismo, tra il dramma e il riso, si trova la figura di Didimo Chierico. Yorick vuole insegnarci a conoscere gli altri in noi stessi, la sua identità è un alternarsi di stati diversi che tuttavia si uniscono. È un uomo compassionevole, conosce il desiderio e la vergogna – questi elementi ci inducono nel mondo di Didimo. Nell'introduzione alle *Lettere scritte dall'Inghilterra* si sentono gli echi della *Notizia intorno a Didimo Chierico*, il legame passioni-opinioni, l'opposizione stilistica calore-fiamma, pure il tema della disarmonia delle cose umane.⁷¹

⁶⁹ *Ivi*, 61-62.

⁷⁰ *Ivi*, p. 65.

⁷¹ *Ivi*, pp. 69-70 e pp. 72-73.

4. La poetica e il pensiero

Del pensiero foscoliano sappiamo dalla sua vasta produzione letteraria, ma anche attraverso le lettere inviate a familiari, amici, scrittori e politici. Nato a Zacinto, in Grecia, Foscolo mostra sempre una dichiarazione di fedeltà spazio-temporale alla Grecia e alla classicità, cui mai sarebbe venuto meno. Nel 1793, appena giunto a Venezia, Foscolo si trovò a fare i conti con una realtà culturale a cui non apparteneva e nella quale era deciso a entrare per poter ottenere un riconoscimento sociale. Anche se la lingua naturale di Foscolo era il greco, e l'istruzione in italiano la ricevette a Spalato durante l'infanzia, lui riuscì a scrivere versi sostanzialmente corretti per una produzione sperimentale. La sua lingua fu artificiosa, ma questo non impedisce l'autore di scrivere la lirica polimetrica di stampo tardo arcadico o la tragedia in endecasillabi di matrice alfierana. Il richiamo alla sua origine si vede anche nella sua prima prova "militante", la dedicatoria dell'ode *A Bonaparte liberatore* (1797), nel momento cruciale della svolta storico-politica dalla campagna d'Italia di Napoleone.⁷² Nell'ode il poeta si definisce "nato in Grecia, educato fra Dalmati, e balbettante da soli quattr'anni in Italia".⁷³

Entrando nell'ambito politico Foscolo travolge i buoni propositi e li complica portandoli verso nuove sollecitazioni. Foscolo ha diciannove anni quando scrive l'ode *A Bonaparte liberatore* e crede veramente che stia cominciando un'epoca nuova per gli italiani a cui si rivolge. Un sostenitore entusiasta di campione di libertà Napoleone rimane deluso dopo il Trattato di Campoformio. Fu ridotto al ruolo di perseguitato da parte dell'Austria, con la necessità di trovare un posto gli permettesse di vivere e scrivere nelle file dell'esercito della Repubblica cisalpina. Foscolo vive concretamente il mutamento storico in atto con la caduta dell'*ancien régime* ma l'epoca della disillusione non era ancora arrivata del tutto e le sue idee sono completamente esposte.⁷⁴

Tanti profughi da ogni parte d'Italia erano arrivati a Milano nella confusione politica del triennio rivoluzionario. Le figure come Vincenzo Cuoco, Francesco Lomonaco e Vincenzo Monti assunsero un ruolo particolare in qualità di promotori della propaganda napoleonica. Sono i primi due a cui si deve la diffusione in area settentrionale dell'opera di Giambattista Vico, di cui viene pubblicata la *Scienza nuova* nel 1801. Nello stesso anno Francesco Reina pubblica l'edizione delle *Opere* del suo maestro Giuseppe Parini che comprende i frammenti

⁷² M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 44-47.

⁷³ Ugo Foscolo, *Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 331.

⁷⁴ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 47-48.

inediti di *Vespro e Notte* e un profilo biografico in cui l'autore veniva celebrato come un maestro di vita e di libertà. Foscolo, avendo un rapporto stretto con quell'ambiente, accettò la lezione di Vico con un'autonomia facendone il fulcro della sua prima grande stagione creativa.⁷⁵

Scienza nuova ha influenzato Foscolo e da quell'opera lui desume un'idea centrale che sarà presente nelle opere dal 1802 al 1807 (*Ortis*, *Poesie*, traduzione della *Chioma di Berenice* e dell'*Iliade*, *Sepolcri*) e sarà chiarita nell'*Orazione inaugurale*. Nulla resiste al tempo e in sostanza nulla propriamente esiste, se non viene raccontato è il messaggio dell'opera. Il dettato vichiano era pieno di parole come "poesia", "poeta", "poetico", che provengono dal greco *poieo*, "fare", "creare". Le *Poesie* – Foscolo chiamerà così la sua raccolta di odi e sonetti la cui selezione metrica è rivolta a omaggiare i predecessori Parini e Alfieri. Il suo ritratto intellettuale, morale e affettivo, sarà concentrato nelle *Poesie*, fissato simbolicamente all'anno 1800, ma pubblicato nel 1803 quando il destino della Cisalpina era già noto e la fiducia in una rigenerazione politica dell'Italia andava crollando.⁷⁶

Nel romanzo *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) si riflette sulla natura e sulla storia, si pongono contraddittorie domande a cui non vengono date risposte. Questo provoca l'inquietudine del protagonista e lui non vede altra soluzione che il suicidio. Nell'inquietudine insanabile e nella dicotomia ontologica vanno ricercate le più profonde anticipazioni da parte di Foscolo del nichilismo contemporaneo. Il dualismo foscoliano non è soltanto visibile nella contraddizione sentimento – ragione, la contraddizione è nell'Essere.⁷⁷

Nella produzione di Foscolo si distinguono due correnti letterarie principali: la prima è di indirizzo romantico, per esempio *A Zacinto*, *Alla sera*, *Dei Seppolcri*, e l'altra è di indirizzo neoclassico e gli esempi sono le odi *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* e *All'amica risanata*. A questa linea si aggiunge anche il poema incompiuto *Le Grazie*. Alla corrente romantica appartengono pure le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. L'attività letteraria di Foscolo e le sue vicende personali risultano intrecciati. Foscolo incarna opportunamente l'ideale del poeta nel Ottocento che si indirizza verso l'eroismo appartenendo alle temperie culturale del romanticismo europeo. Siccome non riesce a realizzare i suoi sogni d'amore e di libertà, Ortis decide di suicidarsi vedendo questa come l'unica via di uscita. Anche se è tragica, essa

⁷⁵ *Ivi*, pp. 49-50.

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 44-51.

rappresenta una specie di intolleranza foscoliana che si lega al culto risorgimentale. Foscolo, messo alle strette, vede l'esilio come la soluzione e ripiega sulla creazione letteraria.⁷⁸

Il protagonista Ortis espone il suo disinganno politico e sentimentale attraverso le lettere al suo amico Lorenzo. In questo romanzo si riconosce una traccia autobiografica – nell'angoscia esistenziale di Jacopo si scopre la delusione del giovane Foscolo rivoluzionario dopo il trattato di Campoformio, legata all'agitazione per i suoi primi amori infelici. Le immagini della natura rispecchiano quello che Jacopo sente, essa attutisce la sensazione di disperazione. Nel romanzo, arricchito da una forte tensione lirica, sono quindi chiari gli influssi del romanticismo europeo.⁷⁹ La modernità del sentire di Foscolo lo avvicina evidentemente alle percezioni romantiche.⁸⁰

Manzoni e Foscolo avvertono le contraddizioni del proprio tempo, ma al contrario di Manzoni, però in linea con Leopardi, Foscolo non trova nel cristianesimo (e nel romanticismo) un posto in cui far confluire il pessimismo. Anche se resta legato al materialismo di origine settecentesca, Foscolo non lo convertirà mai in razionalismo. La potenza delle passioni e i guasti che l'istinto produce lo farà inclinare su posizioni irrazionaliste. Quindi le passioni rappresentano l'unico vero motore dell'esistenza.⁸¹

Il tema della morte, ma anche del culto dei morti, viene elaborata nel carne i *Sepolcri*. Foscolo ha una concezione materialistica che nega la possibilità di una vita dell'anima dopo la morte. La tomba invece rappresenta l'unico luogo dove potrebbe avvenire un scambio di affetti. Nella poesia di Foscolo, il ricordo dei morti, l'importanza data al sepolcro, deve motivare gli uomini, specialmente se hanno avuto una vita eroica. Foscolo quindi considera che la poesia sia un modo per conservare la memoria dei personaggi antichi una volta quando le tombe vengono distrutte.⁸² Foscolo nei *Sepolcri* sottolinea la forza eroica del sentimento contro la fredda ragione secondo quale le tombe sono inutili.⁸³

Il carattere "impegnato" della letteratura viene affermato il 22 gennaio 1809 nella prolusione all'insegnamento di Eloquenza all'Università di Pavia. Inoltre, viene condannata qualsiasi forma di schiavitù al potere da parte del letterato. Questa convinzione si concentra

⁷⁸ <https://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-foscolo/> 3/4/2020.

⁷⁹ http://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-foscolo_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ Silvia Zoppi Garampì, 3/4/2020.

⁸⁰ Ciro Roselli, *Storia e antologia della letteratura italiana dalle origini ai giorni nostri*, s. 1., Lulu.com, 2010, p. 120.

⁸¹ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 51

⁸² http://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-foscolo_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ Silvia Zoppi Garampì, 3/4/2020.

⁸³ Ciro Roselli, *Storia e antologia della letteratura italiana dalle origini ai giorni nostri*, s. 1., Lulu.com, 2010, p. 122.

nella celebre “esortazione alle storie” rivolta agli italiani, destinata ad assumere un ruolo fondante di un nazionalismo che andrà ben lontano dalle intenzioni foscoliane e dal momento storico in cui viene concepita come affermazione della letteratura che le dà voce.⁸⁴

Nella famosa orazione Foscolo affronta la questione del rapporto tra letteratura e società trattando il tema della nascita e della funzione della letteratura. Sostiene, inoltre, che la letteratura porta le persone all’esperienza delle passioni, al desiderio della verità e allo studio degli esempi sommi di grandi uomini e delle grandi imprese del passato il che insegna le persone a non dipendere dalla sorte, e dall’altra parte li educa per l’amore per la patria. Il poeta motiva l’uditorio a essere testimone veritiero della storia contemporanea.⁸⁵

Con il prestito terminologico “chiaroscuro”, preso dall’arte pittorica si descrive il segno stilistico riconoscibile dell’inquietudine foscoliana, di quell’armonia dissonante della sua letteratura. Nella lettera al pittore François Xavier Fabre del 1814 Foscolo dice la vera poesia consiste non nel descrivere, ma nel dipingere perché descrivendo si parla alla ragione, mentre dipingendo si parla ai sensi. Secondo Foscolo il classicismo di Omero è quello più autentico da recuperare poiché la sua poesia era una poesia naturale, non artefatta. Questo rappresenta una sfida della letteratura essendo la suprema attività creativa. Qui nasce la cesura che segna la discrepanza tra Foscolo e i suoi scrittori contemporanei.⁸⁶ Nella tessitura dei sonetti della raccolta *Poesie*, specialmente nei seguenti quattro sonetti: *Alla sera*, *A Zacinto*, *In morte del fratello Giovanni*, *Alla musa*, trovano espressione i motivi principali della lirica foscoliana: il fluire del tempo in una indeterminata eternità cosmica, la malinconia di una perdita identità etnica, la morte che, togliendo gli affetti, insieme ne rivela il pieno significato, il valore catartico della bellezza e della poesia.⁸⁷

Gli intellettuali avevano un ruolo di grande responsabilità politica e amministrativa che gli era attribuita da parte del regime napoleonico in cui non c’era più spazio per una voce dissonante, politicamente rivolta a aggravare il risentimento nei confronti di una classe dirigente. La disputa avvenne principalmente sul piano letterario – prima gli scontri erano relativi alla perizia nella traduzione dei primi canti dell’*Odissea* di Ippolito Pindemonte e con implicita dichiarazione di insufficienza rivolta a Monti, il che proprio nel 1810 stava dando alle stampe la versione integrale dell’*Iliade*. Nei periodici più importanti del tempo, per esempio *Il*

⁸⁴ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 52.

⁸⁵ Paolo Borsa, *Ugo Foscolo, poeta civile tra Italia, Inghilterra e Grecia*, Associazione culturale di Zante, Zante, 2017, p. 43.

⁸⁶ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, p. 53.

⁸⁷ http://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-foscolo_%28Dizionario-Biografico%29/ Mario Scotti, 6/4/2020.

Giornale Italiano e gli *Annali di Scienze e Lettere*, ma anche nei salotti privati in cui si riuniva il mondo politico e intellettuale, si svolsero le polemiche che coinvolsero i seguaci di Monti e di Foscolo. Allo stato d'animo di Foscolo, pieno di rancore, si aggiunge il fallimento della tragedia *Ajace* che fu ritirata solo dopo due repliche. Decide di lasciare Milano e si trasferisce a Firenze, dove sarà l'ultima stagione felice della propria esistenza di letterato. Durante il periodo fiorentino Foscolo pubblica anche la traduzione del *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne e nasce un nuovo personaggio chiamato Didimo Chierico a cui Foscolo affida la voce della protesta morale nei confronti della cultura della capitale del Regno.⁸⁸

La sua insoddisfazione con la capitale si nota nel *pamphlet* in latino pubblicato nel 1816 a Zurigo, intitolato *Dydimi Clerici prophetae minimi Hyperalypseos liber singularis*. Il titolo è ricalcato su quello di *Apocalisse*, ma significa esattamente l'opposto. L'*Ipercalisse* è un'acre polemica satirica contro l'ambiente milanese. La prosa ha un tono profetico e sentenzioso, mentre la chiave interpretativa, che è riservata a pochi esemplari dell'edizione, scopre i nomi dei personaggi che vengono presentati in modo grottesco. L'*Ipercalisse* segnerà la rottura definitiva tra Foscolo e Milano e tra Milano e Foscolo, scriverà della capitale anche in Inghilterra.⁸⁹

Foscolo si mostra molto energico in ogni situazione della sua vita. La sua personalità è piena delle forti passioni sentimentali, combatte sempre per i suoi ideali di libertà, di uguaglianza e d'indipendenza. Con queste caratteristiche si avvicina a un poeta nato trent'anni prima – Vittorio Alfieri. Tutti e due credevano che agli scrittori fosse affidata una missione civile e politica.⁹⁰

La visione del mondo di Foscolo si fonda sull'illuminismo meccanicista secondo la quale il mondo e l'uomo sono solo la materia in continua trasformazione. Fuori di questo ciclo, cioè la vita, non c'è nulla e con questa teoria si nega così la vita dopo la morte. Il poeta allevia l'ansia di eternità attraverso l'arte poiché è l'arte che può offrire all'uomo quel bisogno di eternità negato dalla natura, creando così la religione delle illusioni: l'amore, la famiglia, l'eroismo, la libertà, l'arte stessa. Siccome Foscolo vive in un'epoca di passaggio fra due correnti completamente diverse, esprime la sua arte in base a quello che sente dentro di sé – o esaltando l'idea del bello o della caducità dei sentimenti. Nel primo caso si tratta del Neoclassicismo, mentre nel secondo si tratta del (pre)romanticismo. Quando la finitezza della

⁸⁸ M. M. Lombardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 55-56.

⁸⁹ *Ivi*, p. 57.

⁹⁰ https://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-foscolo_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ 6/4/2020.

realtà viene trasfigurata attraverso il mito, allora il fatto divine eterno. L'esempio di questa corrente neoclassica sono le *Grazie* e *Alla amica risanata*. Quando il poeta sente il peso della realtà che finisce si tratta dell'inquietudine il che si vede nel sonetto *Alla sera* oppure nel romanzo *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*.⁹¹

⁹¹ <https://sites.google.com/site/gb69humanlitterae/home/letteratura-moderna/ugo-foscolo/foscolo-la-visione-del-mondo/> 4/4/2020.

5. L'ironia

Nonostante la sua complessità ingombrante, l'ironia ha una frequente e comune definizione: dire ciò che è contrario a ciò che si intende – una definizione generalmente attribuita a Quintiliano, l'oratore romano del primo secolo, che stava già guardando indietro a Socrate e alla letteratura greca antica. Ma questa definizione è così semplice da coprire tutto, dalle semplici figure retoriche alle intere epoche storiche. Per esempio, la frase “Un altro giorno in paradiso” quando invece il tempo è cattivo, è ironica, ma l'ironia si può anche riferire agli enormi problemi della postmodernità; il contesto storico in cui viviamo è ironico perché oggi niente significa veramente quello che dice. Il mondo pieno di citazioni, di *pastiche*, di simulazioni e di cinismo comprende l'ironia ed essa che, pur essendo caratterizzata dalla semplicità, diventa curiosamente indefinibile.⁹²

Il dizionario della lingua inglese Oxford offre tre significati principali per ‘ironia’: in primo luogo la si spiega come una figura retorica, in cui il significato previsto è opposto a quello espresso dalle parole usate, di solito prendendo la forma di sarcasmo o di ridicolo in cui sono usate le espressioni elogiative per implicare condanna o disprezzo; secondariamente, in senso figurato, come una condizione di affari e di avvenimenti di un personaggio opposto a quello che era o che poteva essere naturalmente previsto; un risultato contraddittorio degli eventi i quali come se prendessero in giro le promesse e le adeguatezze/idoneità delle cose; e infine, nel suo senso etimologico, come dissimulazione, finzione; soprattutto in riferimento alla dissimulazione dell'ignoranza praticata da Socrate come un mezzo per confutare l'avversario.⁹³

Anche se queste definizioni chiariscono la connotazione della parola, esse non spiegano la sua comune applicazione agli scrittori come, per esempio Beckett, Kafka o Nabokov o anche Ugo Foscolo. Il senso figurato viene il più vicino, tranne il fatto che le loro opere mostrano poche aspettative per l'ordine naturale implicito nella frase “idoneità delle cose” e molti segni di una dislocazione/lussazione paradossale, incomprensibile.⁹⁴

Si pone la domanda: come distinguere l'ironico dal non ironico, cioè, come si fa a sapere quando un parlante non è sincero. Spiegando diverse epoche e culture è possibile identificare e comprendere la cultura o il contesto di uno scrittore. Ogni epoca ha il proprio standard della verità e per pensare della verità relativa e della differenza tra i contesti storici, bisogna concepire che alcuni contesti possono essere significativi e coerenti, ma tuttavia non essere più ritenuti

⁹² Cfr. Claire Colebrook, *Irony. The New Critical Idiom*, London, Routledge, 2004, p. 1.

⁹³ Lilian R. Furst, *Fictions in Romantic Irony in European Narrative*, London, Macmillan press, 1984, pp. 1-2.

⁹⁴ *Ibidem*

veri. Leggere in chiave ironica vuol dire guardare oltre all'uso standard e cercare di capire che cosa potrebbe essere il vero significato. Nell'esempio già menzionato, è chiaro che non si tratti di un altro giorno in paradiso quando si spiega il contesto, tuttavia talvolta nella letteratura non c'è un contesto ovvio a cui si potrebbe riferire. L'ironia quindi mette in discussione l'interpretazione letteraria e ci chiediamo se sia possibile conoscere o garantire un contesto adeguato.⁹⁵

Come dice Bradley, il dramma shakespeariano, per esempio, una volta veniva letto e concepito come sincera difesa e rappresentazione del ben ordinato, pre-moderno cosmo.⁹⁶ Lovejoy spiega che tale lettura era possibile solo a causa della nozione allora ampiamente condivisa sul contesto storico, cioè la visione del mondo della società elisabettiana, la quale era caratterizzata da una convinzione assoluta e da una obbedienza alla legge.⁹⁷ Secondo Dollimore e Sinfield, oggi Shakespeare viene letto ironicamente, non come uno scrittore che rappresentava una visione del mondo standard, ma come un drammaturgo che ha mostrato e inventato quella visione del mondo come la posizione che va interrogata.⁹⁸ Per leggere l'ironia non basta solo conoscere il contesto – uno deve anche avere convinzioni e posizioni specifiche all'interno di quel contesto, perché la propria opinione e l'atteggiamento possono cambiare il paradigma. È anche una sfida per il riconoscimento della nostra capacità di lettori: chiedersi se un testo sia tutto quello che dice poiché un autore può presentare certe posizioni, ma non deve intendere veramente ciò che viene detto.

Prima della teoria esplicita ed estesa dell'ironia nell'Ottocento, l'ironia era riconosciuta come una subordinata figura retorica. I primi esempi significativi della parola greca *eironeia* si verificano nei dialoghi di Platone con il riferimento a Socrate. È proprio qui che *eironeia* non veniva concepita come un atto di mentire, come lo era per Aristofane, ma significava una dissimulazione voluta che il pubblico o l'ascoltatore doveva riconoscere. Socrate parlava spesso come se fosse ignorante proprio quando desiderava esporre l'ignoranza del suo interlocutore. È in quel momento storico, in cui la comodità e la sicurezza delle piccole comunità erano minacciate dall'espansione politica e dall'inclusione di altre culture, e nel passaggio dalla comunità chiusa a una polis, che si forma il concetto d'ironia. L'ironia socratica è stata definita non solo come l'uso dell'ironia nella conversazione ma anche come intera personalità.⁹⁹

⁹⁵ C. Colebrook, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁹⁶ Andrew Cecil Bradley, *cit.* in C. Colebrook, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁷ Arthur Oncken Lovejoy, *cit.* in C. Colebrook, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁸ Jonathan Dollimore e Alan Sinfield, *cit.* in C. Colebrook, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁹ C. Colebrook, *op. cit.*, pp. 2-6, p. 12.

Il problema di vedere Socrate come l'origine di ironia e l'ironia come l'essenza della coscienza occidentale è che la consapevolezza di Socrate e dell'ironia socratica era praticamente assente dalle opere medievali e rinascimentali sull'ironia e sulla retorica. Sebbene Quintiliano si riferisse a Socrate, era la sua distinzione tra l'ironia verbale, come figura retorica, e l'ironia come figura estesa di pensiero che ha portato a una tradizione strettamente retorica di definizione dell'ironia. L'ironia era spiegata dagli esempi letterari isolati e non dalla complessità della personalità socratica. I manuali retorici latini nel Medioevo avevano radici nei termini giuridici e nelle situazioni politiche; quindi l'intento era quello di istruire il modo migliore perché si potesse costruire discorsi con lo scopo di difesa, lode o persuasione pubblica. Anche nel Rinascimento, quando le opere più complete di Cicerone e i dialoghi socratici sono diventati disponibili, l'ironia non era considerata modalità su vasta scala dell'esistenza di Socrate che invece lo era per gli scrittori del diciannovesimo secolo. Fino al Rinascimento l'ironia era teorizzata all'interno della retorica ed era spesso elencata come un tipo di allegoria. Viene quindi principalmente definita come figura retorica e poi come figura di pensiero, la quale si verifica quando l'ironia si estende attraverso un'intera idea e non implica solo la sostituzione di una parola con il suo significato contrario.¹⁰⁰ L'ironia non era presente nei trattati estetici fino alla seconda metà del Settecento – la negligenza dell'ironia come un fattore estetico è in contrasto con la quantità di attenzione che ha destato dalla fine del Settecento in poi.¹⁰¹ Nella prima metà del Settecento il concetto di ironia in Inghilterra e negli altri paesi europei si è trasformato oltre il punto già raggiunto in Quintiliano. Ai termini l'ironia cosmica, l'ironia generale, l'ironia dell'universo con l'uomo o un individuale come la vittima, Friedrich Schlegel aggiunge un ulteriore sviluppo del concetto. L'ironia assume le nuove qualità, diventa aperta, dialettica, paradossale o romantica.¹⁰² Dal diciannovesimo secolo l'ironia socratica significa più di una semplice figura retorica e si riferisce alla capacità di rimanere distanti e diversi da quanto detto in generale.¹⁰³

Prima di analizzare le complessità dell'ironia letteraria, occorre considerare anche i modi in cui si usa il concetto di ironia nei contesti quotidiani e non letterari. Il primo riguarda l'ironia cosmica e ha poco a che fare con il gioco del linguaggio o del linguaggio figurato. Si potrebbe descrivere come un corso di eventi e intenzioni umane che coinvolgono la nostra assegnazione di classifiche e di aspettative, ma esiste accanto a un altro ordine del destino oltre

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 6-9.

¹⁰¹ L. R. Furst, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰² Douglas Colin Muecke, *Irony and the Ironic*, Methuen, London and New York, Routledge, 1986, pp. 17-18, p. 23.

¹⁰³ C. Colebrook, *op. cit.*, p. 8.

alle nostre predizioni. Viene chiamata l'ironia della situazione ossia l'ironia dell'esistenza. Questo tipo di ironia si riferisce ai limiti del significato – le persone non vedono gli effetti di quello che fanno, i risultati delle loro azioni o le forze che superano le loro scelte. L'ironia cosmica quindi sottintende i colpi di scena del destino nella vita quotidiana.¹⁰⁴

Nel dramma antico invece troviamo l'esempio dell'ironia tragica che era intensificata perché quasi tutte le trame erano mitiche. Siccome il pubblico già conosceva l'esito destinato del dramma, appariva un senso di ironia nella trama predeterminata – come se solamente il dramma potesse spiegare un destino ormai dato. In *Edipo*, il dramma di Sofocle, il pubblico riconosce la cecità di Edipo – uccide un uomo non sapendo che si tratti di suo padre. Fatto questo, Edipo compie il destino, già sentito all'inizio dell'opera teatrale. L'ironia cosmica, drammatica e tragica possiamo considerare come i modi di pensare alla relazione tra gli intenti umani e i risultati contrari. Questo senso di ironia è legato all'ironia verbale in quanto tutte e due hanno una cosa comune – condividono la nozione dell'intento al di là di quello che evidentemente diciamo o intendiamo. La differenza è che in ironia verbale l'altro significato è quello che intende l'oratore o che l'ascoltatore capisce. Dall'altra parte, in ironia drammatica e cosmica, l'altro significato è trama o destino.¹⁰⁵

M. H. Abrams in *Glossary of Literary Terms* esamina diversi usi critici di ironia come per esempio l'ironia verbale, l'ironia strutturale, l'ironia socratica, l'ironia drammatica, l'ironia cosmica e l'ironia romantica. Mette in evidenza che alcuni scrittori associati alla nuova critica usano l'ironia in un senso molto esteso, in modo che diventa il criterio generale del valore letterario. Il significato esteso di ironia ha origine nelle teorie di T. S. Eliot e I. A. Richards e venne propagato di più da Robert Penn Warren e Cleanth Brooks. Proprio per questo il significato esteso è spesso considerato uso americano. Per Brooks il termine "ironia" ha indicato un principio strutturale il che ha attirato l'interesse per molti approfondimenti su tale ironia nelle arti.¹⁰⁶

La proliferazione dei significati del termine "ironia" nella critica postbellica ha portato a numerosi sforzi per organizzarlo in uno schema sistematico. Tra le classificazioni più sistematiche ci sono quelle di D. C. Muecke e Wayne C. Booth.¹⁰⁷ Per Muecke in *The Compass of Irony* ci sono tre gradi di divisione: palese/evidente, nascosta/segreta e privata; e quattro

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 13-14.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 15.

¹⁰⁶ L. R. Furst, *op. cit.*, pp. 3-4.

¹⁰⁷ L. R. Furst, *op. cit.*, p. 4.

modalità: impersonale, auto-denigratoria, ingegnosa e drammatizzata.¹⁰⁸ Muecke separa l'ironia verbale dall'ironia situazionale. Nell'ironia situazionale i ruoli dell'ironista e dell'interprete-pubblico vengono fusi in uno, cioè nell'osservatore ironico. Egli riconosce un evento, una situazione o un'idea o scopre che questo può essere percepito come il contrario di quello che è stato ritenuto all'inizio. Segue, quindi, che l'ironia in questo caso è attualizzata solo quando l'osservatore ironico lo presenta a sé stesso o alle altre persone. Nell'ironia strumentale, in cui la lingua è strumento, l'ironista si accorge di quello che fa, conosce il suo obiettivo, mentre nell'ironia situazionale l'ironista presenta una situazione, un'idea come ironica, che esiste indipendentemente, nonostante la presentazione.¹⁰⁹ Booth fa una distinzione di base tra ironie stabili, facilmente ricostruibili e ironie instabili che sfuggono a un'interpretazione ragionevolmente definitiva. Le coppie contrapposte che si sovrappongono su questa dicotomia sono: evidente/nascosta e locale/infinita che subiscono permutazioni tra di loro. Inoltre, Booth dice che tutte le ironie stabili sono destinate, nascoste, stabili e finite.¹¹⁰

Nel ventesimo secolo la gran parte del materiale sull'ironia in filosofia e in teoria letteraria sosteneva che l'ironia rivela e rafforza le assunzioni umane condivise. Si sostiene che riconosciamo l'ironia perché abbiamo convenzioni fisse. Come dice John Searle, un atto ironico non ha un significato misterioso e il significato non è qualcosa che sta dietro alle nostre parole. Al contrario, il linguaggio funziona solo insieme alle convinzioni condivise. Nel momento in cui il linguaggio non è usato in modo convenzionale, si può vedere chiaramente che cosa era l'intento vero.¹¹¹

Booth condivide opinione con Searle – questo vuol dire che entrambi vedono l'ironia all'interno di una stabile comunità di comprensione. In quel caso si assume che l'autore sia umano e benevolente e che non sia una voce incoerente del portavoce ironizzato. La propensione della teoria moderna ad enfatizzare l'instabilità linguistica ha fatto i filosofi come Stearn e critici letterari come Booth e Muecke diffidenti nei confronti di essa, quindi per loro l'ironia verifica la coerenza fondamentale di lingua e letteratura. Per quanto riguarda i filosofi più interessati alla letteratura e alla negatività come Sören Kierkegaard e i critici letterari del ventesimo secolo con un interesse per il postmoderno, come Candace Lang e Linda Hutcheon, l'ironia per loro è incline alla moltiplicazione di punti di vista e di incoerenza. La disputa sull'ironia ha a che fare anche con la politica – le persone che danno importanza alla stabilità

¹⁰⁸ Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*, Methuen, Methuen Library Reprints, 1969, p. 53.

¹⁰⁹ Douglas Colin Muecke, *op. cit.*, pp. 41-42, p. 56.

¹¹⁰ Wayne Clayton Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago, 1975, pp. 5-6, p. 233, p. 246.

¹¹¹ John Searl, *cit.* in C. Colebrook, *op. cit.*, pp. 39-40.

dell'ironia assumono il valore di una politica verso la comunità e unità, invece coloro che celebrano la forza destabilizzante dell'ironia sottolineano il fatto che la politica è la rinuncia o la l'interruzione delle norme condivise.¹¹²

Nell'epoca attuale, se gli scrittori difendono la stabilità di ironia, lo fanno perché ritengono che la politica sia fondamentalmente puntata al consenso, alla comunicazione e alla minimizzazione di conflitti. I concetti moderni e postmoderni di ironia, come il dubbio romantico o post-strutturalista di definizioni fisse, non si dovrebbero prendere e applicare ai contesti premoderni o stabili.¹¹³

¹¹² C. Colebrook, *op. cit.*, p. 40, pp. 42-43.

¹¹³ *Ivi*, pp. 44-45.

6. L'ironia romantica

Solo alla fine del Settecento e all'inizio del Ottocento l'ironia assume dei nuovi significati. Questo non vuol dire che i vecchi erano persi, ma si sottolinea l'importanza dei vari aspetti nuovi e uno di essi è la trasformazione del concetto di ironia. Bisogna, tuttavia, rendersi conto anche del Romanticismo come di una nuova visione del mondo. Se prima l'ironia veniva pensata come fondamentalmente intenzionale e strumentale, cioè uno consapevolmente usava la lingua ironicamente, ora è diventato possibile pensare all'ironia come una cosa non intenzionale, osservabile e per questo rappresentabile nell'arte. L'ironia quindi diventa doppia, a volte strumentale, a volte osservabile. Prima l'ironia veniva praticata solo localmente o occasionalmente, invece ora si fa generalizzante. Benché prima fosse pensata come un atto finito, in questo momento potrebbe essere pensata come un impegno permanente e consapevole – l'ironia potrebbe essere concepita come obbligatoria, dinamica e dialettica.¹¹⁴

L'apparenza dell'ironia nell'Ottocento è cambiata, ha attraversato il viaggio dalla retorica fino all'estetica speculativa, modificando il modello, cioè passando dal latino al greco, da Cicerone e Quintiliano a Socrate e Platone. La pubblicazione dei frammenti di *Lyceum* di Schlegel presenta una certa svolta nella storia europea del concetto di ironia e insieme ai frammenti di *Athenaeum* e *Ideen*, ha fatto vedere l'ironia in un nuovo contesto indicando le sue nuove funzioni, realizzando così la metamorfosi dell'ironia. La trasformazione della civiltà occidentale, il passaggio dal Rinascimento all'età moderna ha avuto delle vaste conseguenze culturali e una di queste è proprio la metamorfosi dell'ironia. Questo tempo è servito pure a rivalorizzare l'eredità di canone classico. Con i numerosi trattati estetici dopo 1730 si esplorano i nuovi criteri per la bellezza, ma si discute anche sulle nuove direzioni nelle arti. I termini come 'originalità', 'creatività' e 'genio' sono sempre più rilevanti il che mostra il cambiamento degli standard nelle arti. Nella seconda metà del secolo avvenne la rottura della fiducia nella razionalità, perfezione, nell'ordine e nella coerenza della realtà degli anni cinquanta. Di conseguenza, le certezze rappresentate dalla filosofia e la religione si perdono e questo ha fatto velocizzare il passaggio dall'episteme classica a quella moderna. La *Grande Encyclopédie* (1751-1772) è la conseguenza dell'ideologia chiusa. È il prodotto della visione del mondo come limitato nel tempo e nello spazio e la sistemazione metodica del sapere umano con il tentativo di organizzare le informazioni, di stabilire i valori permanenti, cioè di mettere in ordine l'universo. Solo una ventina di anni dopo, la Rivoluzione francese ha segnalato la fine dell'*ancien régime*, il crollo delle antiche istituzioni. La decadenza dei sistemi europei ha creato

¹¹⁴ D. C. Muecke, *op. cit.*, pp. 41-42.

lo sfondo per la metamorfosi dell'ironia. Inoltre, la rivoluzione politica coincide con la rivoluzione filosofica in cui va sottolineato il ruolo di Kant e della sua rivoluzione copernicana dove l'ideologia chiusa si sostituisce con l'ideologia aperta.¹¹⁵

Qui non vanno dimenticati neanche gli illuministi e la loro eredità: praticamente tutte le opere di Voltaire portano il segno di una sottile ironia. *Candido*, il suo romanzo pubblicato nel 1759, si potrebbe descrivere come un racconto filosofico che satirizza la filosofia stessa. Nessuno viene risparmiato dalla satira rigida di Voltaire che, con le modalità ironiche cerca di mettere in evidenza la capacità umana di razionalizzare le filosofie che non hanno alcun valore pragmatico. Voltaire parla attraverso tutti i personaggi nel romanzo in cui ogni personaggio ha il suo ruolo e il suo messaggio. Pangloss è il portatore dell'ottimismo pedante, il che è la satira intenzionale della filosofia di Leibniz, Martin sostiene il pessimismo amaro e Candido alla fine abbandona la filosofia a favore dell'azione. Usando l'ironia verbale, Voltaire prende in giro le persone che giustificano il proprio male ad ogni costo e nello stesso tempo sono capaci di non provare un vero rimorso per le loro scelte distruttive. Nel romanzo è presente anche l'ironia situazionale, particolarmente nei casi legati alla sofferenza profonda, ma talvolta comica.¹¹⁶ Voltaire, come Sterne, usa l'ironia per coinvolgere il lettore nel processo di dubbio e riflessione critica. Nelle risposte letterarie di Voltaire e Sterne alla Guerra dei sette anni, l'ironia serve come un mezzo per promuovere il pensiero critico sulla natura dell'uomo e la sua relazione con la guerra.¹¹⁷ L'uso dell'*ingénu* in *Candido* da parte di Voltaire riguarda la satira, piuttosto che la produzione dell'ironia verbale per sé. Candido, come *ingénu* o secondo la concezione del personaggio di Voltaire, come una *tabula rasa*, non è stato inculcato con i sistemi che gli avrebbero permesso di razionalizzare l'orrenda crudeltà che spesso deriva dall'aderenza ai tali sistemi. L'ironia del protagonista omonimo del romanzo filosofico *L'ingenuo* è simile a quella prodotta da Candido. In un episodio che esemplifica come funziona l'ironia nell'opera, l'Ingenuo, con la virtù espressa nel suo nome, è in grado di esporre una debolezza nel ragionamento più elaborato presentato da un giansenista con il quale l'Huron condivide una cella nel prigione.¹¹⁸

¹¹⁵ L. R. Furst, *op. cit.*, p. 24, pp. 36-38.

¹¹⁶ Sydney Adams, *Irony, Contradiction, and Voltaire's Garden: Re-Reading Candide*, *Indiana University Journal of Undergraduate Research*, Volume V, 2019, pp. 1-2.

¹¹⁷ Andrea Speltz, *War and Sentimentalism: Irony in Voltaire's Candide, Sterne's Tristram Shandy, and Lessing's Minna von Barnhelm*, *Canadian Review of Comparative Literature* 44. No. 2, June 2017, p. 286, p. 293.

¹¹⁸ Philip A. Nelson, *Irony's Devices: Modes of Irony from Voltaire to Camus*, Dissertation, The Ohio State University, 2010, p. 55, p. 63, p. 66.

L'ascesa del Romanticismo e del romanzo si è rivelata come un buon contesto per la maturazione dell'ironia. La relazione tra il Romanticismo e l'ironia potrebbe sembrare strana perché il primo impegno del Romanticismo è l'espressione diretta dei sentimenti il che è contrario del distacco controllato dell'ironia. Tuttavia, uno dei tratti distintivi del Romanticismo tedesco e anche quello inglese è proprio l'ironia. Nonostante la sua assenza nelle teorie romantiche degli altri paesi, essa comunque viene intessuta nella percezione romantica del mondo, più di quanto si supponga di solito. La metamorfosi dell'ironia, quindi, non è un fenomeno isolato – il cambiamento nel pensiero riguarda anche la struttura sociale, i principi filosofici e i concetti artistici. I fattori indispensabili e rilevanti sono la rivoluzione copernicana, l'esplosione di autocoscienza, presentata da Fichte, le dottrine estetiche del movimento romantico, il ruolo dell'artista e la relazione tra il narratore e il pubblico.¹¹⁹ Il principale ironista di quel periodo fu Friedrich Schlegel, ma suo fratello August Wilhelm, Ludwig Tieck e Karl Solger vanno anch'essi menzionati. L'originalità del pensiero di Schlegel sta nella comprensione della vita come un processo dialettico, ma anche nell'insistenza sul fatto che il comportamento umano è pienamente umano solamente quando mostra un dualismo aperto.¹²⁰

Il pensiero dell'ironia romantica ha una visione del mondo che è pronto ad accettare il cambiamento per il proprio bene. L'ironia romantica si definisce come una concezione filosofica dell'universo, ma anche come un programma artistico. Una delle parole chiave è il caos – nel senso ontologico il mondo è percepito come caotico. Il corso e la progressione degli eventi umani e naturali non sono determinati poiché il caos è imprevedibile, ma tuttavia fertile, creando sempre nuove forme. Se uno condivide questa concezione dell'universo, deve cercare una modalità estetica che sostenga questa realtà ontologica. Un sistema o una forma artificiale non vanno presi in considerazione, piuttosto l'artista, cioè l'ironista romantico deve cominciare in modo scettico a conoscere le limitazioni inevitabili della sua coscienza e di tutte le strutture e miti prodotti da uomo. Diventando consapevole della propria limitatezza, l'ironista nega la sua validità assoluta delle proprie percezioni e concezioni dell'universo, ma tuttavia lui deve continuare a creare le nuove immagini e idee celebrando così il processo della vita. Con la decostruzione dei suoi testi per mantenere il contatto con un maggiore potere creativo, l'ironista contribuisce al processo creativo che va oltre i limiti della sua mente.¹²¹

¹¹⁹ L. R. Furst, *op. cit.*, pp. 42-43, p. 47.

¹²⁰ D. C. Muecke, *op. cit.*, p. 19, p. 24.

¹²¹ Anne Kostelanetz Mellor, *English Romantic Irony*, New York, Harvard University Press, 1980, pp. 4-5.

Per Schlegel l'universo è essenzialmente caotico dove il caos ha una connotazione positiva, lo considera fertile e abbondante. L'abbondanza, ossia il fondo della vita, si sviluppa continuamente nella natura la quale è caratterizzata da un'energia vitale che scorre sempre. Il caos creativo viene paragonato con la poesia per la sua potenzialità infinita – qui viene definita l'essenza della realtà, non come materia o essere (una cosa o sostanza in sé), ma come divenire.¹²² A questo punto bisogna menzionare Socrate siccome l'ironia romantica tedesca ha identificato il potenziale nell'ironia socratica, generalmente trascurata per un lungo periodo. Per costruire il proprio paradigma il romanticismo tedesco si è ispirato a Socrate poiché la loro tendenza era creare per conoscere la libertà. Loro non concepivano l'ironia socratica come quella che si usava per arrivare alla verità, ma hanno concentrato su Socrate, come un personaggio in formazione. Il dialogo socratico ha presentato voci e personaggi al posto delle proposizioni fisse o a un singolo punto di vista teorico. La parola greca *theoria* era legata alle forme o alle essenze che potevano essere viste sempre in qualsiasi istanza particolare e che gli permettevano di essere quello che sono. *Poiesis*, invece, si spiega come la creazione di un termine che è diversa dall'atto. *Theoria* cerca di vedere la vita così com'è, unita con l'essenza, mentre *poiesis* permette la caduta della vita nelle produzioni frammentate. Per raggiungere una conoscenza trasparente, i romantici hanno scelto *poiesis*: la vita non è una cosa da conoscere, ma un processo di creazione in cui quello che è creato è sempre diverso dal potere di creare.¹²³

L'intuizione spirituale o in altre parole, la percezione diretta del divenire caotico è possibile, per esempio, attraverso il sorriso di un bambino. La percezione intellettuale o spirituale del divenire infinito Schlegel più tardi l'identifica con l'ironia artistica ed essa è l'unica vera libertà. Il problema è che le percezioni umane finite non possono mai “conquistare” un caos infinito – se lo facessero, il divenire o il cambiamento non sarebbe più possibile e la vita si fermerebbe. Schlegel mette sullo stesso piano il processo di cambiamento universale e il movimento epistemologico dall'incoscienza per aumentare la coscienza. Un desiderio emotivo per la partecipazione nell'*abbondanza* sprona il processo cognitivo.¹²⁴

Soren Kierkegaard potrebbe offrire un punto di vista peculiare e originale sull'ironia, cioè sulla *skepsis* socratica che si distingue dalle interpretazioni del romanticismo ma anche dalle interpretazioni di Hegel. Nell'opera *Sul concetto di Ironia in riferimento costante a Socrate* Kierkegaard vuole liberare il concetto d'ironia dalle interpretazioni soggettivistiche, estetiche

¹²²A. K. Mellor, *op. cit.*, p. 7.

¹²³C. Colebrook, *op. cit.*, pp. 51-52, p. 67.

¹²⁴A. K. Mellor, *op. cit.*, pp. 7-8.

e post-idealistiche della filosofia romantica e perciò bisogna tornare a Socrate. Il problema della critica hegeliana è che non è capace di concretizzarsi in alcun comportamento positivo e di capire la negatività distruttrice d'ironia come momento dialettico dell'idea. Kierkegaard a Hegel rimprovera una specie di superficialità nella trattazione del problema poiché aveva sovrapposto la questione dell'ironia con quella posta dai romantici. Il filosofo danese sostiene che l'essenza della figura socratica è proprio l'ironia. Noto per il suo carattere ambiguo e sfuggente, l'opinione critica e il fatto che mette quasi tutto in questione, Socrate rappresenta una negazione ironica di ogni presunto della realtà. Lui non definisce che cosa sia valore, giustizia, bello o bene poiché non può tornare dall'astratto al concreto. Quindi, si afferma solo il lato negativo della riflessione che con un movimento infinito si libera del finito. Secondo Kierkegaard, l'ironia non è una mistificazione, essa presenta una sorta di liberazione dal finito che produce una soggettività e la trascina nel suo vortice. Hegel non distingue completamente la figura di Socrate e l'interpretazione platonica di Socrate – per lui Socrate e Platone sono due momenti dello stesso movimento della stessa coscienza in cui l'ironia appare come un agire ossia un modo di relazione con la gente. Per Kierkegaard invece, comprendere l'essenza della figura socratica come ironia, vuol dire tentare di sostare nel paradosso della pura negatività della libertà, esitare nel gesto infinitamente decostruttivo.¹²⁵

Secondo Schlegel, la concezione dell'universo come il divenire, trasmessa nei termini psicologici, prevede i conflitti e le tensioni in una persona poiché ciascuno di noi è guidato da due da due pulsioni psichiche opposte. La prima è in cerca di ordine e coerenza e la seconda invece cerca il caos e la libertà. La pulsione verso l'ordine o verso l'essere è conosciuta come l'amore. L'esperienza di diventare unità con la persona amata attraverso il potere attraente e armonizzante dell'amore romantico è celebrata nel romanzo di Schlegel, intitolato *Lucinde*. Viene rappresentato un nuovo e santo tipo d'amore, una fusione di sessualità e spiritualità. Dal punto di vista intellettuale la pulsione verso l'ordine è vissuta come l'immaginazione o l'arguzia cioè *Witz* – la parola chiave della teoria estetica. Distruggendo i vecchi ordini si arriva all'arguzia/all'umorismo che soddisfa il desiderio di uno della libertà. Le persone sono consapevoli delle proprie limitatezze e quella più ovvia è che tutti gli esseri umani sono mortali. In tal senso le nostre percezioni dell'infinito sono parziali e la consapevolezza dei propri limiti viene intesa come l'ironia filosofica. Socrate, per esempio, dicendo la frase famosa "So di non sapere" era consapevole dei limiti della propria conoscenza. Dal punto di vista dell'assoluto,

¹²⁵ Ludovico Battista, *L'ironia come prassi decostruttiva in Søren Kierkegaard*, Lo Sguardo - rivista di filosofia N. 17, 2015 (I) - Tropi del pensiero: retorica e filosofia, pp. 414-418.

lui non sapeva nulla. In questa frase si riconosce l'autoparodia di Socrate grazie alla sua continua consapevolezza delle proprie debolezze e dei fallimenti. Questo gli permette di essere contemporaneamente giocoso e serio, esultante e ansioso, ma tuttavia libero. Quindi, solo questo tipo di autoparodia è capace di trascendere tutte le limitazioni umane e avvicinarsi a una percezione valida del caos infinito che è la realtà. Il vero ironista deve sempre tenere in mente l'autoparodia di Socrate.¹²⁶

Se uno invece vuole esprimersi usando modalità linguistica, descriverebbe il mistero del divenire come un indizio o un codice cifrato, mai come un discorso logico e lucido. L'ironia filosofica e lo scetticismo sono indispensabili per la partecipazione a una vita in un divenire costante. Per Schlegel, il movimento della natura dal caos all'ordine e di nuovo al caos, dalla vita alla morte e poi alla nuova vita, può essere paragonato psicologicamente con i movimenti tra un desiderio di cambiamento e un desiderio di ordine. Schlegel vede l'unico vero obiettivo del desiderio spirituale nell'attività infinita del divenire. Occorre inoltre distinguere i concetti dialettici di Schlegel e di Hegel. La dialettica di Schlegel non consente una vera risoluzione o sintesi, la tesi e l'antitesi rimangono sempre in contraddizione, mentre in dialettica di Hegel, la tesi genera l'antitesi che poi viene riconciliata con la tesi in una sintesi superiore.¹²⁷

L'artista che si presenta come l'ironista filosofico ha un duplice ruolo: creare o rappresentare un modo finito e ordinato dove lui può impegnarsi con entusiasmo e contemporaneamente deve conoscere i propri limiti come un essere umano, ma anche le limitazioni delle sue creazioni. Il processo artistico consiste nella creazione e decreazione simultanea, in altre parole, l'artista deve tenere l'equilibrio tra l'autocreazione e l'autodistruzione. Questo stato in mezzo si potrebbe descrivere come autodeterminazione, autocontrollo o autorestrizione. Grazie all'autodeterminazione l'artista viene coinvolto nel processo in cui il suo ego è proiettato e rappresentato come un creatore divino e dall'altra parte prende in giro, critica o rifiuta le sue creazioni vedendole false e limitate. L'ironista filosofico che è riuscito a eseguire la manovra tra l'autocreazione entusiasta e l'autodistruzione scettica produce una poesia progressiva e universale la quale Schlegel chiama l'unica vera poesia romantica. La realizzazione di questa impresa richiede un'enorme quantità di energia e una grande agilità mentale. Avendo energia e agilità, l'artista ironico è nello stesso tempo libero e

¹²⁶ A. K. Mellor, *op. cit.*, p. 9, pp. 12-13.

¹²⁷ *Ivi*, pp. 10-11.

guidato dall'istinto, sentimentale e ingenuo, non è devoto a nessun sistema e tuttavia è profondamente coinvolto in uno.¹²⁸

L'autocontrollo dell'ironista si manifesta nell'opera dell'arte come quella che Schlegel ha chiamato *transzendente Buffonerie*. Con il termine trascendentale Schlegel si riferisce a una poesia che galleggia tra il reale e l'ideale, cioè tra il caos del divenire e l'ordine dell'essere. Il buffo ossia l'arlecchino, il personaggio nella commedia dell'arte ha un ruolo importante: controllare la trama e nello stesso tempo deridere il dramma. Lo fa imitando i gesti e il linguaggio degli altri personaggi. Forse non contribuisce alla credibilità del dramma, ma porta la trama avanti. Quindi, il buffo crea e distrugge, ma con gusto e intelligenza.¹²⁹

Per Schlegel il libro veramente romantico è un misto di numerosi generi letterari: poesia, prosa, pastorale, epica e così via. Una tale concezione è opposta alla concezione tradizionale del romanzo inglese proposta da F. R. Leavis la quale richiede una struttura logica e una posizione morale palese. Invece, la caratteristica del romanzo romantico è la forma che combina prosa, dialogo e versi in un'elaborata recitazione di vari atteggiamenti mentali. La teoria di Schlegel si rispecchia nel suo romanzo *Lucinde* – la forma è caotica che conferma l'abbondanza della vita. La lettera all'inizio viene interrotta il che permette al protagonista Julius di mostrare in che modo il caos controlla sia la vita, sia quell'opera d'arte. Per lui è anche un'opportunità di approfondire i suoi pensieri sull'amore. Appaiono inoltre vari generi letterari (una fantasia, uno schizzo del personaggio, un'allegoria e alla fine l'autografia promessa), ma tutti in frammenti. Gli elementi indicati sono legati al tema sentimentale di Julius e del suo sviluppo fisico e psicologico in tutti gli aspetti della sua vita. I conflitti e le frustrazioni, l'agonia e la speranza, la disperazione e la soddisfazione hanno motivato lo sviluppo del personaggio che non finisce mai. Il romanzo non è compiuto, quindi secondo il concetto romantico non può essere un romanzo, ma deve tentare sempre di diventare uno. In questo romanzo l'ironia è riconosciuta non solo come caos formale ma anche come l'autocontrollo o l'autocoscienza del narratore. Nei suoi scritti Julius si considera un pasticcione – allora si potrebbe supporre che il narratore sia inaffidabile, o almeno una persona le cui percezioni sono limitate dalla soggettività.¹³⁰

Ci sono molti modi per esprimere l'ironia filosofica, e le forme che Schlegel ha preferito sono l'aforisma e il frammento. L'aforisma gli ha dato una certa libertà, cioè la possibilità di

¹²⁸ A. K. Mellor, *op. cit.*, p. 14, p. 16.

¹²⁹ *Ivi*, p. 17.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 19-20.

esprimere un'idea particolare, ma senza essere costretto a metterlo in relazione con un sistema o con gli altri pensieri. Così riusciva ad affrontare la stessa idea dai diversi punti di vista oppure avere le idee contraddittorie nella stessa opera. Benché il frammento abbia un'unica idea completa, esso tuttavia è rilevante per tutti gli altri pensieri sull'argomento. Siccome il frammento scappa a una sistematizzazione, Schlegel era in grado di sviluppare dialetticamente le sue idee, avendo un'asserzione e l'antitesi in un testo.¹³¹ I romantici hanno segnalato diverse tendenze dei testi ironici e la frammentarietà era la prima. I testi non erano chiusi né completi e questo vuol dire che il processo di creazione era sempre nella fase del divenire.¹³² Un'altra forma dell'espressione ironica è il paradosso che consente l'esistenza di due idee contraddittorie e nello stesso tempo ugualmente valide. Rivela il caos assoluto della natura, ma anche i tentativi degli uomini, limitati e tuttavia buoni, di capirlo ed esprimerlo. Il frammento e il paradosso fanno parte di un'idea più grande – il dialogo. Creando diversi personaggi ha potuto presentare numerosi contesti e vari punti di vista. Il dialogo era capace di accogliere diversi generi letterari, per esempio i saggi, le lettere, le conversazioni quotidiane, i discorsi pubblici e così via. Oltre alle manifestazioni artistiche dell'ironia filosofica di Schlegel, esiste ancora una forma – quella del poema.¹³³

I testi ironici non erano intenzionali, in altre parole, non avevano per scopo trasmettere un messaggio, un contenuto. I veri testi ironici comunicano spesso un senso dell'incoerenza della voce o che uno non può capire quello che è stato detto. L'ironia è all'interno frequentemente contraddittoria e questo si vede in discussione sulla libertà. Se si pensa a una libertà assoluta, se le nostre decisioni non incontrassero resistenza o conflitto, esse non sarebbero affatto decisioni – solamente un corso degli eventi del mondo. Insieme alla frammentarietà e alla contraddizione, c'è un'altra tendenza dei testi ironici – la criticità. Pensando dell'arte occorre riflettere sull'origine di essa, ma anche riconoscere la differenza potenziale da quella origine. L'ironia è sia frammentaria nella consapevolezza della sua incompletezza, sia critica nel riconoscere il fallimento di una poesia perché possa essere consapevole della sua origine. Soprattutto si oppone alla nozione dell'opera che sia completa.¹³⁴

Dato che la comprensione umana è limitata, una consapevolezza ironica di questo fatto rappresenta una sfida per la mente. Il caos dell'universo è fertile e perciò bisogna partecipare all'abbondanza del divenire creativo. Il processo artistico e la vita vengono percepiti come un

¹³¹ *Ivi*, p. 21.

¹³² C. Colebrook, *op. cit.*, pp. 64-65.

¹³³ A. K. Mellor, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹³⁴ C. Colebrook, *op. cit.*, pp. 65-66.

gioco e Schlegel lo vede come una continua cerca di equilibrio tra l'ingenuo e il sentimentale. L'ironia romantica quindi si può capire come un modo di pensare al mondo che trova una corrispondente modalità letteraria. Impegnandosi con entusiasmo nella ricerca di equilibrio, nasce l'ironia romantica.¹³⁵

¹³⁵ A. K. Mellor, *op. cit.*, p. 24.

7. L'ironia in Sterne

Laurence Sterne nacque il 24 novembre del 1713 a Clonmel, in Irlanda. Alla fine della guerra di successione spagnola suo padre Roger, un ufficiale dell'esercito, venne trasferito da Dunkirk in Irlanda e sua madre, la figlia di un militare, accompagnò suo marito. I primi anni di vita Laurence li ha passati dai parenti o in brevi soggiorni in caserma e nel 1723 o 1724 il padre l'ha portato a casa dello zio Richard, vicino a Halifax, nello Yorkshire. Lì il ragazzo venne accettato dal dovere della famiglia piuttosto che dall'affetto. Il bisnonno di Laurence, Richard, è stato l'arcivescovo di York per vent'anni, fino alla sua morte nel 1683. Sembra che sin da giovane Laurence fosse destinato alla Chiesa. Frequentò un internato di Hipperholme e il reverendo Nathan Sharp lo descrisse come un ragazzo genio che avrebbe avuto successo. Si laureò all'Università di Cambridge e fu in quel periodo che ebbe i sintomi peggiori della tubercolosi. Entrando nella Chiesa d'Inghilterra ebbe il sostegno degli zii Richard e Jaques. Laurence prese gli ordini sacerdotali nel 1738 e continuò a collaborare con lo zio Jaques Sterne, ma anch'esso ha avuto un prezzo. Laurence doveva 'ripagare' il sostegno aiutando lo zio che era un forte sostenitore del *Whig party*. Lo faceva scrivendo la propaganda politica in *York Gazetteer* e avendo argomentazioni in favore dei *Whig*, ma anche calunniando gli avversari se necessario. Nel 1742 chiese scusa pubblicamente per quello che aveva fatto e si ritirò dalla politica dei *Whig* il che ha avuto delle conseguenze: abbandonando la politica, Sterne ha perso il sostegno dello zio, il quale è diventato il suo nemico per tutta la vita.¹³⁶

Insieme a sua moglie Elizabeth Lumley, che aveva sposato nel 1741 e che apparteneva alla nobiltà dello Yorkshire, si è dedicato a migliorare la casa e il giardino del vicariato, evitando così la costosa vita cittadina di York. Per quanto riguarda la scrittura, per vent'anni Sterne non mostrava grandi ambizioni letterarie. Nel 1743 in *Gentleman's Magazine* pubblicò una singola poesia *The Unknown World* in forma anonima e come sacerdote scrisse spesso le prediche che ebbero notevole successo locale. Due prediche vennero pubblicate: *The Case of Elijah and the Widow of Zerephath* del 1747 e *The Abuses of Conscience* del 1750, che Sterne ha incorporato nel primo volume di *Tristram Shandy*, nel 1759. Da un lato si mostrava capace di atti generosi della beneficenza privata, e dall'altro invece inadatto: ai suoi doveri clericali (a volte non ne teneva affatto conto), ma anche alla vita coniugale. Quest'ultimo confermano le relazioni sessuali con le impiegate e una volta sua moglie lo trovò a letto con la loro domestica. Il matrimonio di Sterne non era coronato dal successo e a questo si associa l'infedeltà di Sterne

¹³⁶ Ian Campbell Ross, in *The Cambridge Companion to Laurence Sterne* a cura di Thomas Keymer, Cambridge University Press, 2009, pp. 5-7.

che portò sua moglie allo squilibrio temporaneo della mente. La relazione con sua madre vedova era inquieta – solo nel 1759, prima della morte della madre si sono parzialmente riconciliati. Sterne aveva, allora, quarantacinque anni, un matrimonio infelice (benché amasse la figlia Lydia), un'impresa agricola che non funzionava e nessuna promozione clericale da un decennio e mezzo. Eppure, quell'anno tutta la sua vita è cambiata.¹³⁷

Bisogna ancora menzionare un fatto del 1747: John Fountayne, il conoscente di Sterne, quell'anno era nominato decano del Ministero di York. Oltre a sostenerlo, Sterne, come un latinista affermato, gli ha scritto *concio ad clerum* cioè il discorso che a Fountayne era richiesto predicare a Cambridge nel 1751. Anche se Sterne in cambio non ha ottenuto l'aiuto che forse aspettava, un'occasione nuova è apparsa nel 1758 quando scoppiò la disputa tra Fountayne e Francis Topham. Sostenendo Fountayne, Sterne cercò di promuovere anche i propri interessi e il suo contributo fu *A Political Romance* – una storia allegorica dove Sterne rese satirica la lite tra gli ecclesiastici. L'arcivescovo ha soppresso l'intera edizione di *A Political Romance* il che fu un colpo duro per Sterne. Questo tuttavia non ha scoraggiato le ambizioni letterarie di Sterne poiché era consapevole del suo potenziale, specialmente come un narratore umoristico. Solo alcuni mesi dopo, riuscì a prendere in prestito il denaro e a York pubblicò i primi volumi di *Tristram Shandy*. Gli elementi autobiografici furono ben presto identificati: lo zio Toby ricorda sia al padre di Sterne che alla carriera militare del generale Robert Sterne, la caricatura del dottor Slop rappresenta il dottore John Burton, un nemico politico di Yorick, e il parroco Yorick un ritratto parziale di Sterne. La prima edizione del libro stampata da Yorick venne presto esaurita, come anche la seconda – per questo vennero richieste ancora due edizioni da Londra. I primi due volumi di *Tristram Shandy* vennero pubblicati in forma anonima e un tale romanzo non sfuggì alla censura, sebbene piacesse ai lettori per il suo umorismo e i personaggi affettuosamente disegnati. La rivelazione dell'identità dell'autore che era sacerdote scioccò molti – nessuno se l'aspettava.¹³⁸

Nel romanzo *Tristram Shandy* Sterne fornisce due rappresentazioni diverse di sé medesimo, quella del buffone, ma bonario parroco Yorick e quella di Tristram, una figura sfortunata e arguta. Negli ambienti letterari e sociali Sterne utilizzava la figura di Tristram, mentre invece nelle situazioni scomode in cui cercava di mantenere l'approvazione dei moralisti o mostrare la sensibilità si presentava come il signor Yorick. Interpretando i ruoli dell'uno e dell'altro continuava pure a divertire i lettori. Sterne non rinunciava ad abbandonare i suoi modi

¹³⁷ I. C. Ross, *op. cit.*, pp. 7-8.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 8-11.

di scrivere talvolta anche osceni (per gli standard dell'epoca), sia per le ragioni letterarie sia per il suo piacere di poter finalmente affermare la propria volontà.¹³⁹

Alla fine del 1761 affrontò le gravi condizioni di salute e la gran parte di *Tristram Shandy* venne scritta proprio in quel periodo. La malattia, cioè la tubercolosi che tormenta sia Tristram sia Sterne, è uno degli elementi autobiografici più toccanti che si manifesta nell'opera. Sterne quindi cercò un rifugio nel clima più mite del sud della Francia e facendo pausa a Parigi, si trovò in un ambiente letterario in cui veniva percepito come una persona celebre. Lusingato, prolungò il suo soggiorno per sei mesi godendo la compagnia degli aristocratici e degli scrittori illuministi, tra cui c'era Diderot e il barone d'Holbach. L'inverno del 1762/1763 trascorse a Tolosa e la primavera a Montpellier. Sterne sfruttò le esperienze vissute nell'estero come una base per il contenuto di *Tristram Shandy*. L'umorismo dei viaggi di Tristram era molto ammirato e il sentimentalismo cresceva sempre di più. Negli anni 1765 e 1766 Sterne viaggiò di nuovo in Francia, ma anche in Italia. Alcune città, come Calais e Milano faranno parte degli episodi nel romanzo *Viaggio sentimentale*. Nell'autunno del 1766 ebbe i problemi finanziari, ma neanche la scrittura del nuovo volume di *Tristram Shandy* andò bene e lui aveva bisogno di soldi per inviarli a sua moglie che si era ammalata. La moglie ormai viveva in Francia insieme alla figlia Lydia e secondo l'opinione di Lydia, la madre era vicina a morte.¹⁴⁰

A questo periodo risale anche la scrittura del *Viaggio sentimentale*, ma anche l'incontro di Sterne con Elizabeth Draper, la moglie ventiduenne di un ufficiale che lavorava in una compagnia orientale. Sterne teneva molto all'amicizia sentimentale il che si vede in *Journal to Eliza*. Nessuna donna attirò così tanto l'attenzione di Sterne come Eliza, che all'inizio sembrava esser stata lusingata dall'attenzione dello scrittore. Tuttavia, durante l'amicizia intensa – almeno come lo vedeva Sterne – erano consapevoli della breve durata del loro tempo passato insieme. Sterne immaginava un matrimonio con Eliza, ma questi pensieri forse erano più forti a causa della malattia di Sterne. Elizabeth partì per l'India nell'aprile del 1767 e le descrizioni dettagliate dello stato d'animo di Sterne si vedono nel suo diario. La pubblicazione del *Viaggio sentimentale* avvenne il 27 febbraio del 1768, poche settimane prima della morte dell'autore, la quale sicuramente ha enfatizzato il *pathos* del libro.¹⁴¹

Sterne trovò il modo come esprimere gli effetti eversivi della passione politica nel suo discorso narrativo. L'uso di parodia si riflette in *A Political Romance*, pubblicato anonimo nel

¹³⁹ *Ivi*, pp. 12-13.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 13-14, p. 16.

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 17-18.

1759 in cui si mescolano i generi e gli stili. Nella maniera del *pamphlet* satirico Sterne elabora il tema di una polemica complessa e meschina tra i membri della Chiesa anglicana di York. Lo trasforma in una zuffa rabelaisiana con il sottotitolo originale *la Storia di un bel Tabarro caldo con cui l'attuale Possessore non si contenta di coprirsi le spalle, ma vuole ricavarne una Sottoveste per sua Moglie e un Paio di Brache per suo Figlio*, in cui inserisce la maschera autobiografica di Lorry Slim.¹⁴² L'influsso di Rabelais si nota nel volume di *Rabelaisian Fragment* di Sterne, che precedeva *Tristram Shandy* – i nomi dei personaggi come Longinus Rabelaicus e Homenas richiamano evidentemente lo scrittore francese. A questo si aggiungono pure gli echi dei suggerimenti osceni di Rabelais. Come Swift, Sterne si divertiva prendendo in giro i lettori con i giochi allusivi. La frammentarietà era una forma frequente con la quale entrambi cercavano di raggiungere l'arguzia.¹⁴³

In *Tristram Shandy*, in pieno *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, insieme alla frammentarietà, sono presenti anche le altre forme narrative: digressioni, interruzioni e storie dentro storie. Il romanzo, pubblicato in nove volumi da 1759 a 1767, viene narrato da Shandy e la storia comincia dal momento del suo concepimento. Oltre all'eroe stesso, l'attenzione è puntata anche alla sua famiglia, all'ambiente e all'eredità, ma anche ai rapporti all'interno di quella famiglia che illustrano il distacco umano. Il narratore ha molti dubbi, non è sicuro neanche di sé stesso. Inoltre, non va dimenticato l'influsso della psicologia e della filosofia di Locke.¹⁴⁴ Sterne esplora le estreme conseguenze dell'epistemologia rigidamente razionale di Locke il cui scopo era di definire i limiti della conoscenza umana ed eliminare l'errore. Oltre a ciò, la premessa di tutta la coscienza era che la mente è soggetta ad analisi razionale. Tracciando gli effetti della soggettività sulle procedure di Locke per determinare l'origine della conoscenza, come il confronto razionale delle idee o il collegamento della causa e l'effetto, Sterne ha sfruttato l'affidabilità di Locke della ragione sola (al contrario di passione, senso o immaginazione) come unica conoscenza infallibile.¹⁴⁵

In *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* i dubbi e le speculazioni appaiono sin dall'inizio, cioè dal titolo – non è chiaro chi l'abbia inventato, l'autore vero, Sterne o l'autore fittizio, Tristram. L'apertura del romanzo attira l'attenzione del lettore – dalle parole “avrei

¹⁴² Patrizia Nerozzi Bellman, *Il viaggio di Laurence Sterne in Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia*, trad. di Ugo Foscolo, ed. Giovanni Puglisi, Milano, Edizioni Università IULM, 2004, p. 6.

¹⁴³ Marcus Walsh, in *The Cambridge Companion to Laurence Sterne* a cura di Thomas Keymer, Cambridge University Press, 2009, pp. 23-24.

¹⁴⁴ <https://www.britannica.com/topic/Tristram-Shandy> 28/6/2020

¹⁴⁵ Jane Zatta, *The Sentimental Journeys of Laurence Sterne and Italo Svevo*, *Comparative Literature*, Vol. 44, No. 4 (Autumn, 1992), pp. 363-364.

voluto” nasce l’insicurezza e l’inquietudine. Lo spazio neutro viene replicato nelle pagine vuote, trattini e asterischi, nello stesso tempo coinvolgendo il lettore, ma offrendo le possibilità alle ipotesi che potrebbero caratterizzare Tristram. Gli interstizi che fanno parte del romanzo creano una buona base per le ambivalenze dell’ironia. Anche se diventa ovvio che Sterne è il creatore di Tristram, è molto più complesso distinguere l’autore reale dall’autore fittizio. In generale Sterne è nascosto dietro la figura di Tristram, ma attraverso le intrusioni nelle note a piè di pagina, si vede che i due non sono identici. Il lettore è consapevole che Sterne è nello sfondo, presente sempre e per questo si crea l’effetto della reduplicazione dell’autore e di conseguenza un doppio ruolo dei lettori. Tristram stesso, come il narratore, non è il tema del romanzo, anzi, la mente di Tristram diventa la scena e la sua organizzazione è il centro.¹⁴⁶ Come dice Giancarlo Mazzacurati, Sterne trasforma la voce narrativa di Tristram in una funzione testuale da cui provengono segmenti discontinui di narrazioni che permettono infiniti possibili raddoppiamenti comici e parodici degli artifici convenzionali che affollano la letteratura di quel tempo.¹⁴⁷

Tristram è presente attraverso il suo triplice ruolo: come bambino, come protagonista adulto e come scrittore. Le azioni degli altri personaggi come Walter, la signora Shandy e Toby sono soggette alla visione del mondo di Tristram perché si riferisce a loro come “mio padre”, “mia madre” e “mio zio”. Tutto il modo immaginario nel romanzo viene incorniciato da una coscienza sola, quella di Tristram. Lui comunica la sua percezione delle opinioni di altre persone, in altre parole, la presunzione di quello che loro stanno pensando. Questo processo riguarda anche la capacità del lettore di riconoscere e ricostruire l’ironia. La soggettività radicale influenza la lettura, però esistono ancora due fattori indispensabili: il lettore è intrappolato tra due narratori Sterne e Tristram, e dall’altra parte è circoscritto dalla mente di Tristram.¹⁴⁸

In questo caso l’io narrante non rappresenta solamente una tecnica perché è la fonte di una problematica più grande, quella filosofica e letteraria. Se il nostro orizzonte viene limitato, l’accesso alle conoscenze affidabili non è immediato, viene ostacolato. Nel momento in cui l’impegno del narratore viene diretto verso la propria coscienza, il lettore è mandato via, verso l’esterno perimetro del racconto. Tristram, anche come i lettori, è vittima delle ambiguità ironiche di cui è consapevole, ma cerca di mascherarle. A prima vista i suoi deliranti monologhi

¹⁴⁶ L. R. Furst, *op. cit.*, pp. 190-192.

¹⁴⁷ Giancarlo Mazzacurati, *cit. in* Leonardo Battisti, *La menzogna irriverente. Appunti sulla ricezione di Sterne nella narrativa umoristica del Ventennio fascista*, *Between*, vol. VI, n. 12 (November, 2016), pp. 3-4.

¹⁴⁸ L. R. Furst, *op. cit.*, p. 192.

sembrano ingenui, però diventa chiaro che tutto quello fa parte dello spettacolo autocosciente. Iniziando la sua storia con una considerazione del proprio concepimento, Tristram annuncia una narrazione diversa dalle nostre aspettative – è l'imprevisto l'unico standard di aspettative nel romanzo. Gli spazi, la soggettività, le ambiguità e i rovesciamenti di *Tristram Shandy* rivelano la fragilità del suo universo e dell'opera.¹⁴⁹

Tristram desidera l'attenzione del lettore, ma anche la sua partecipazione attiva nel racconto. Con la tecnica dell'insinuazione lui stimola la cooperazione e la curiosità del lettore per cui una pagina vuota può presentare un invito concreto. Al raddoppiamento dell'autore reale e quello immaginario si associano le coppie corrispondenti: il lettore reale e il lettore immaginario. La differenza sta nel fatto che il lettore immaginario è completamente il prodotto dell'invenzione di Tristram e il lettore reale ha la capacità di fare un distacco dall'azione e dalle manovre del narratore, il che gli permette di avere una duplice prospettiva che infatti è il fondamento dell'ironia. Siccome Tristram spesso lascia il lettore in uno stato di incertezza, il lettore è in un processo continuo di rivalutazione e riaggiustamento. Le incoerenze di Tristram e il suo bisogno di correggersi tutto il tempo lasciano una sensazione di confusione il che riduce l'affidabilità del narratore. In effetti, il lettore è consapevole del gioco che sta succedendo, ma non può ricostruire il vero significato con certezza. L'ironia quindi non si concepisce come una ricerca del significato inteso, ma presenta la molteplicità di possibili significati. Quello che all'inizio sembrava un gioco intellettuale innocuo, è diventata un'esperienza disorientante.¹⁵⁰

Gli strumenti stilistici della modalità ironica vengono usati liberamente, l'iperbole seguita da anticlimax, l'esagerazione comica, il *non sequitur* spudorato e l'inesattezza autoevidente. Questi tropi sono comuni in *Tristram Shandy*, essi arricchiscono l'espressione ironica, ma sono tuttavia secondari. I trucchi più originali si riferiscono ai giochi di parole, alle insinuazioni e sospensioni, agli asterischi e *aposiopesis*, ma anche ai segni tipografici. Queste modalità hanno la stessa funzione, quella di privare il linguaggio della sua semplicità denotativa e di aprirlo ai diversi significati possibili.¹⁵¹

La commedia di Sterne è incentrata sul *hobby horse*, cioè la preoccupazione di un personaggio su cui cavalca nel corso della vita. Sterne prende in giro i suoi personaggi facendo che nelle loro vite all'improvviso spuntano le cose ridicole, ma reali le quali riescono a rovesciare sia il cavalluccio sia il cavaliere. Dall'altra parte del paradosso, prende in giro anche

¹⁴⁹ *Ivi*, pp. 192-195.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 195-197, pp. 199-200.

¹⁵¹ L. R. Furst, *op. cit.*, p. 200.

i seri ostacoli della vita le quali vengono saltate trionfalmente. I *cavallucci* sono ridicolizzati nella loro vulnerabilità delle cose piccole e rispettati nella resistenza alle grandi cose. Allora diventa chiaro che il libro stesso è lo *hobby horse* di Tristram.¹⁵²

Per quanto riguarda la narrativa di Sterne, Manganelli sostiene che l'idea sterniana della letteratura infatti è una narrativa senza narrazione in cui la storia è discontinua e frammentaria, essa dalle digressioni arriva a un'invenzione dell'umore e questo naturalmente influenza la struttura della trama.¹⁵³ La dislocazione della trama ha come conseguenza una discontinuità anche nella sequenza temporale. Sono numerosi i salti temporali che offrono la multidimensionalità temporale, le cause vengono dopo gli effetti, le conclusioni prima degli avvenimenti. Ciò che rende questa tecnica sconcertante è l'assenza di qualsiasi cronologia lineare di base, in altre parole, un punto di riferimento da cui è possibile tracciare gli scarti temporali. Questo produce un effetto di disorientamento, una sensazione di vertigine. Nella sua forma letteraria e ontologica *Tristram Shandy* mostra l'impossibilità di quello che dovrebbe fare: scrivere una storia, comunicare uno significato o catturare il definito. Come tale, il suo fallimento infatti denota il suo successo perché è un'incarnazione comica di un paradosso tragico.¹⁵⁴

Fu *Tristram Shandy* a portare la fama a Sterne, ma nei decenni dopo la sua morte fu celebrato soprattutto per il *Viaggio sentimentale lungo la Francia e l'Italia* il quale ha oltrepassato il numero delle edizioni di *Tristram Shandy* nella gran parte del diciannovesimo secolo.¹⁵⁵ Il romanzo, pubblicato in due volumi nel 1768, sfida le aspettative convenzionali su ciò che potrebbe essere un diario di viaggio. Quello che a prima vista appare come una raccolta casuale delle esperienze sparse, crea le vignette con gli episodi in un modo caloroso e comico. Nel romanzo Sterne riflette come gli impulsi delle sensazioni sentimentali ed erotici sono psicologicamente interdipendenti.¹⁵⁶ Lo scopo del viaggio non è vedere i monumenti o le collezioni artistiche, anzi, per il parroco Yorick è più importante stabilire un contatto con le persone. Lui riesce a farlo, ma ogni suo tentativo è caratterizzato dai desideri e dagli impulsi inappropriati il che ostacola il "commercio sentimentale".¹⁵⁷

¹⁵² Norman N. Holland, *The Laughter of Laurence Sterne*, The Hudson Review, Vol. 9, No. 3 (Autumn, 1956), p. 422, pp. 425-426.

¹⁵³ Giorgio Manganelli, cit. in Petar de Voogd, John Neubauer (a cura di), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, London, Thoemmes an imprint of Continuum, 2004, pp. 203-204.

¹⁵⁴ L. R. Furst, *op. cit.*, p. 209, p. 222.

¹⁵⁵ Thomas Keymer, *The Cambridge Companion to Laurence Sterne* a cura di Thomas Keymer, Cambridge University Press, 2009, p. 79.

¹⁵⁶ <https://www.britannica.com/topic/A-Sentimental-Journey-Through-France-and-Italy> 30/6/2020.

¹⁵⁷ <https://www.britannica.com/biography/Laurence-Sterne/Works> 30/6/2020.

Il *Viaggio sentimentale* si può considerare come un completamento di un processo lungo poiché verso la fine degli ultimi volumi di *Tristram Shandy* il sentimentalismo cresceva, ma era presente anche la decisione di Sterne di lanciare un lavoro nuovo, sebbene esplicitamente legato a *Tristram Shandy*. Con il termine ‘sentimentale’ (un segno del cuore virtuoso), Sterne sottolinea lo status rispettabile di sensibilità nel pensiero settecentesco. Qui va menzionato l’influsso degli illuministi Adam Smith e David Hume. La tradizione del ‘senso morale’ trova la sua espressione classica nelle opere dell’illuminismo scozzese, come in quello di Adam Smith e la sua opera *The Theory of Moral Sentiments*. Quanto a Hume, lui insiste sul sentimento naturalmente intuitivo della moralità e ritiene che la empatia sia la virtù umana più attraente e produttiva. Il Settecento cerca di stabilizzare le nozioni di virtù, moralità e giustizia con il riferimento al sentimento innato il che viene visto come una risposta o espressione dello scetticismo religioso. Le espressioni sofisticate del sentimento e della simpatia che sono presenti in Smith e Hume, vengono trovate pure nelle opere religiose, ma esse traviserebbero la fluidità delle tradizioni teologiche in quel periodo. Yorick da un lato cerca di registrare le complessità dell’esperienza interiore il che comprende gli impulsi di benevolenza e simpatia e dall’altro, i sentimenti di Yorick spesso confinano con la concupiscenza malata, diventa egocentrico, instabile, affascinato dall’estetica dell’angoscia per non sembrare a volte un oggetto di derisione implicita.¹⁵⁸

Dalla prefazione al *Viaggio sentimentale* veniamo a sapere della teoria del viaggio spiegata da Yorick. L’idea del viaggio si associa a quella della separazione radicale, cioè una situazione imposta dall’intelletto. Secondo Yorick, esistono tre tipi di viaggiatori e le cause sono: la debolezza del corpo, l’imbecillità della mente e la necessità inevitabile. Yorick, come un viaggiatore sentimentale, appartiene nell’ultimo gruppo ed è obbligato a viaggiare perché possa accettare la sua identità dell’avventuriero espatriato. Viaggiando tenta di superare i propri limiti e, benché l’attraversamento offra delle possibilità nuove, il rischio è sempre presente. Il viaggio si può percepire come uno stato di sospensione tra i limiti contrastanti, cioè come la metafora della condizione umana tra i limiti neganti dell’intelletto e la spinta verso l’unione e la fusione della coscienza. Yorick nel suo viaggio alterna tra la generosità, l’altruismo e il vizio. Cercando di mantenere un equilibrio tra la lussuria e la pietà, il sentimentalismo suscita continuamente il desiderio. Yorick, essendo nello stesso tempo il prete e il buffone, mantiene

¹⁵⁸ T. Keymar, *op. cit.*, pp. 80-81, pp. 83-85, p. 90.

l'identità divisa e paradossale, mai risolta. La struttura narrativa che alterna gli episodi sentimentali e gli incontri sessuali è il riflesso della tensione tra l'intelletto e il corpo.¹⁵⁹

La narrazione digressiva già definita in *Tristram Shandy*, la quale è opposta ai principi di stabilità e coesione, caratterizza anche il *Viaggio sentimentale* – Yorick cambia continuamente l'itinerario e si dimentica di descrivere le strade, le cattedrali, le città. Il viaggio sembra procedere in un modo autonomo rispetto alle scene brevi che costituiscono i capitoli del libro. La tecnica narrativa procede a segmenti, a singole parti che assomiglia al montaggio ed è composta da una serie di vignette. Il lettore viene inserito in un rapporto di corrispondenza emotiva con il narratore. Sterne lo fa attraverso l'immediatezza visiva del linguaggio verbale, pieno di interruzioni, attese e richiami. È particolare anche l'uso molto personale dei segni tipografici della punteggiatura, degli a capo e degli spazi. Il viaggiatore sentimentale è aperto al desiderio di conoscere e alla sorpresa, è gioioso e melancolico, tuttavia non prevedibile e uniforme.¹⁶⁰

¹⁵⁹ J. Zatta, *op. cit.*, pp. 370-372, p. 374, p. 376.

¹⁶⁰ P. Nerozzi Bellman, *op. cit.*, p. 14.

8. L'ironia nella figura di Didimo Chierico

La traduzione del *Viaggio sentimentale* è stato un lavoro lungo che ha occupato Foscolo per quasi otto anni in cui si possono distinguere tre fasi principali. Nel 1806 Foscolo, ufficiale della divisione italiana al servizio di Napoleone, mentre era a Calais, decise di tradurre *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne. Il risultato era una traduzione molto letterale che fedelmente seguiva l'originale. Nella seconda versione del 1812 Foscolo propose i nuovi principi della traduzione; cercò di far parte di quelle traduzioni che uniscono l'anima del traduttore e dell'autore. Nella terza fase, durante l'inverno del 1812/1813, Foscolo completò la traduzione e aggiunse la prefazione, le note a piè di pagina e l'appendice la *Notizia intorno a Didimo Chierico*.¹⁶¹

Il protagonista eccentrico, Didimo Chierico, rappresenta una controfigura pseudobiografica di Foscolo che nel modo ironico riflette sulle proprie esperienze ma anche sul personaggio di Jacopo Ortis nel romanzo omonimo. I temi e lo stile della *Notizia* provengono dall'abbozzo del romanzo autobiografico *Sesto tomo dell'io*, lasciato incompiuto. Foscolo trova ispirazione nel romanzo *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* di Laurence Sterne e nel *Sesto tomo dell'io* già si distinguono i toni pacati ed autoironici che descrivono il personaggio di Didimo Chierico.¹⁶² L'influsso di Sterne è chiaro nell'uso di una serie di stranezze tipografiche, nello sperimentalismo delle strutture narrative e nei giochi con le identità. L'effetto Sterne che comincia con l'*Ortis*, continua con il *Sesto tomo dell'io* e raggiunge l'apice nella figura di Didimo Chierico.¹⁶³

Analizzando lo pseudonimo di Didimo Chierico, veniamo a sapere le ragioni di questa scelta. Innanzi tutto, Didimo è un personaggio storico – si tratta di Didimo Calcentero, un grammatico alessandrino del IV secolo a. C. noto per la sua razionalità e la capacità di analisi.¹⁶⁴ Inoltre, Didimo significa “gemello”, “doppio” che corrisponde al ruolo di alter ego di Foscolo.¹⁶⁵ Il cognome, invece, presenta un segno dell'identità duplice del personaggio: fa il chierico, ma tuttavia segue la propria natura e nello stesso tempo non rinuncia ai costumi del

¹⁶¹ Olivia Santovetti in Petar de Voogd, John Neubauer (a cura di), *op. cit.*, p. 197.

¹⁶² <https://library.weschool.com/lezione/ugo-foscolo-notizia-intorno-didimo-chierico-laurence-sterne-3374.html> 7/6/2020.

¹⁶³ Angela Alexandra D'Orso, *Foscolo tra le maschere: Simulazione e dissimulazione come strumenti di riflessione sull'identità nell'opera di Ugo Foscolo*, *Echo des études romanes*, XIII/2, 2017, p. 139.

¹⁶⁴ Giorgio Barberi Squarotti, *L'educazione sentimentale da Notizia intorno a Didimo Chierico*, in Istituto italiano edizioni Atlas Vol. 2, Cap. 15, p. 1.

¹⁶⁵ A. A. D'Orso, *op. cit.*, p. 140.

religioso.¹⁶⁶ Didimo vestiva da prete, ma non assunse gli ordini sacri – lasciava sempre due opzioni aperte sostenendo: “...mi porto in pace la mia tonsura e questo mio abito nero: così posso o ammolliarmi, o aspirare ad un vescovato.”¹⁶⁷

Nella *Notizia* si rivela che Didimo è l'autore di tre opere, la prima, con il titolo *Didymi clerici prophetae minimi Hypercalypseos, liber singularis*, cioè *Libro unico dell'Ipercalisse*, è satirica ed in essa Foscolo-Didimo deride l'atteggiamento degli intellettuali succubi del potere politico.¹⁶⁸ Quest'opera, pubblicata a Zurigo nel 1816, è la risposta alle dispute scoppiate contro Foscolo in quel periodo a Milano fra gli intellettuali che non mostravano affetto nei confronti del poeta.¹⁶⁹ Nella seconda opera *Dydimi clerici liber memorialis quinque* veniamo a sapere dell'età giovanile di Didimo, della vita amorosa ma anche dei suoi pentimenti, tra cui il più grande è il tempo perduto tra gli uomini letterati. Il terzo manoscritto si riferisce all'*Itinerario sentimentale di Yorick*, cioè la traduzione del *Viaggio sentimentale* di Sterne.

Le opere attribuite all'alter ego rafforzano la misteriosità di Didimo.¹⁷⁰ Pure il narratore cerca di capire la sua personalità complessa, scoprendo degli elementi contrastanti di essa. Ha notato “le cose più consonanti o dissonanti co' sentimenti e le consuetudini” della sua vita¹⁷¹, ma anche una specie di precauzione/cautela nell'atteggiamento di Didimo. Tutte le passioni dell'animo, Didimo li teneva dentro di sé.¹⁷² Teneva anche alle sue idee, ma l'esperienza gli aveva insegnato che non bisognava difenderle ad ogni costo. Descrivendo Didimo, il narratore dice che lui:

“Teneva irremovibilmente strani sistemi; e parevano nati con esso: non solo non li smentiva co' fatti; ma, come fossero assiomi, proponevali senza prove: non però disputava a difenderli; e per apologia a chi gli allegava evidenti ragioni, rispondeva in intercalare: OPINIONI.”¹⁷³

Quelle poche passioni che erano rimaste, erano sono “un calore di fiamma lontana”¹⁷⁴ perché solo a quel punto della sua vita Didimo poteva percepire la realtà in un modo diverso. Sembrava come se avesse imparato una lezione importante dal suo passato. Se prima era

¹⁶⁶ <https://library.weschool.com/lezione/ugo-foscolo-notizia-intorno-didimo-chierico-laurence-sterne-3374.html> 7/6/2020.

¹⁶⁷ Ugo Foscolo, *Notizia intorno a Didimo Chierico*, da: Opere di Ugo Foscolo, Edizione nazionale sotto gli auspici del ministero della P. I., Firenze, Le Monnier, Vol. V: *Prose varie d'arte* A c. di M. Fubini, 1951., p. 9

¹⁶⁸ <https://library.weschool.com/lezione/ugo-foscolo-notizia-intorno-didimo-chierico-laurence-sterne-3374.html> 7/6/2020.

¹⁶⁹ A. A. D'Orso, *op. cit.*, p. 140.

¹⁷⁰ A. A. D'Orso, *op. cit.*, p. 140.

¹⁷¹ U. Foscolo, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷² *Ibidem*

¹⁷³ *Ibidem*

¹⁷⁴ *Ibidem*

l'indole naturale a cui si lasciava governare, ora il rilievo è al ragionamento. Era venuto a galla pure il suo scetticismo e il pensiero critico. Questo non vuol dire che Didimo era completamente freddo o senza emozioni – lui soltanto cercava un equilibrio nella vita nel modo prudente il che è la conseguenza delle sue esperienze passate. L'aspetto giovanile contribuiva all'immagine compassionevole del prete sebbene avesse intorno a trent'anni. Anche se forestiero, era ben accettato in compagnia: "...non era guardato dal popolo di mal occhio, e le donne passando gli sorridevano, e le vecchie si soffermavano accanto a una porticciuola a discorrere seco, e molti fantolini, de' quali egli si compiaceva, gli correvano lietissimi attorno."¹⁷⁵ Non era né ricco né povero, né avido né ambizioso e proprio per questo sembrava libero. Al narratore pare che Didimo sentisse una dissonanza nell'armonia delle cose del mondo – anche se in un modo era rinsavito, il sentimento di disinganno tuttavia appariva più forte.¹⁷⁶

Dalla *Notizia* sappiamo anche delle opinioni di Didimo sulle arti ma anche sul legame tra l'arte e la scienza. Secondo Didimo, le arti possono rivivere le apparenze della Natura. Tuttavia non tutto è pacifico e conciliante – il tratto nichilistico di Jacopo Ortis e del giovanile Foscolo appare nel suo riferimento al nulla¹⁷⁷:

*L'umana ragione, diceva Didimo, si travaglia su le mere astrazioni; piglia le mosse e senza avvedersi a principio, dal nulla: e dopo lunghissimo viaggio si torna a occhi aperti e atterriti nel nulla: e al nostro intelletto la SOSTANZA della Natura e il NULLA furono sono e saranno sinonimi.*¹⁷⁸

Per quanto riguarda la letteratura, qui ritorna a luce Foscolo come grecista. Il suo contributo nel creare il personaggio di Didimo è visibile nella scelta dei poeti di cui Didimo parla. Mostrava rispetto ad Omero trasportando un busto di paese in paese con i versi greci. Cantava i quattro odi di Pindaro, e sosteneva che Eschilo era "un bel rovo infuocato sopra un monte deserto".¹⁷⁹ Qui non va dimenticata neanche la sua devozione agli altri poeti antichi, come per esempio a Virgilio di cui sapeva tutto il poema delle Georgiche. Tra l'altro, menziona anche Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso: le immagini dei grandi autori sono connotate emotivamente più che letterariamente.¹⁸⁰

¹⁷⁵ Ugo Foscolo, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 10.

¹⁷⁷ <https://imalpensanti.it/2018/07/didimo-chierico-laltra-ironica-maschera-di-ugo-foscolo/> 7/6/2020.

¹⁷⁸ Ugo Foscolo, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 8.

¹⁸⁰ Maria Serena Sapegno, (introduzione a cura di), *Ugo Foscolo, Il sesto tomo dell'io*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2019, p. 34.

Nel personaggio del chierico, Didimo accettava la filosofia del “sentimental traveller”, rifiutando così gli itinerari ufficiali.¹⁸¹ Lui viaggiava continuamente ed era in contatto con le persone di varie nazioni. Essendo adattabile, si sentiva a suo agio alle prime. Gli faceva piacere di essere nella compagnia delle donne poiché considerava che esse fossero dotate di più dalla compassione. Era volentieri ascoltato, ma nello stesso tempo misterioso; non interrogava mai “per non indurre le persone a dir bugia”.¹⁸² Didimo spesso parlava alle persone sconosciute, ma questo non gli impediva di recitargli alcuni passi di traduzioni moderne dei poeti greci. Usava pure sentenze enigmatiche – ciò nonostante, bisogna dire che i suoi costumi venivano da disposizione naturale.¹⁸³ Il profilo del “bizzarro” Chierico ha il modello in uno Sterne¹⁸⁴ che Didimo nel suo avvertimento ai lettori descrive come un autore “d’animo libero, e spirito bizzarro, ed argutissimo ingegno, segnatamente contro la vanità de’ potenti, l’ipocrisia degli ecclesiastici e la servilità magistrale degli uomini letterati”.¹⁸⁵

Nella *Notizia* si rivelano due novità che il traduttore, cioè Didimo, voleva rendere note: la prima è una nuova specie d’ironia, “non epigrammatica, né suasoria, ma candidamente ed affettuosamente storica”¹⁸⁶ e la scrupolosità con cui lui lavorò sul testo del *Viaggio sentimentale*. Didimo, inoltre, viaggiò in Fiandra a convivere con gli inglesi, visitò i luoghi di cui Yorick parla per chiedere notizie a quelli che lo avevano conosciuto e alla fine tornò nel contado tra Firenze e Pistoia per dedicarsi allo studio dell’idioma che si insegna nelle scuole.¹⁸⁷ Le azioni di Didimo mostrano una devozione assoluta a quello che stava facendo. A questo punto bisogna chiarire come si manifesta l’ironia nella *Notizia di Didimo Chierico* e quali elementi hanno contribuito alla creazione del personaggio di Didimo.

La patria, cioè la mancanza di una patria, è un tema cruciale per capire la personalità di Foscolo. Nella *Notizia* alcune volte appare il motivo della patria che non sembra proprio un posto consolante per Didimo, in altre parole, non ci si può rifugiare, non ha un punto forte a cui si può affidare: “...a chi non ha patria, non istà bene l’essere sacerdote, né padre.”¹⁸⁸ Che Didimo fosse fuori di patria, sottolinea anche il narratore quando menziona Don Iacopo Annoni, l’unica

¹⁸¹ Luca Toschi, *Foscolo lettore di Sterne e altri “Sentimental Travellers”*, MLN, Vol. 97, No. 1, Italian Issue, Jan. 1982, p. 29.

¹⁸² U. Foscolo, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸³ *Ivi*, p. 10.

¹⁸⁴ Luca Toschi, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸⁵ Didimo Chierico, *A’ lettori salute in Yorick (Lorenzo Sterne)*, *Viaggio sentimentale lungo la Francia e l’Italia*, traduzione di Didimo Chierico (Ugo Foscolo), 1813.

¹⁸⁶ U. Foscolo, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸⁷ U. Foscolo, *op. cit.*, pp. 5-6.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 9.

persona con cui Didimo carteggiava.¹⁸⁹ Se a questo si aggiunge la consapevolezza dell'esilio di Foscolo in Inghilterra, diventa ancora più chiara la complessità del discorso sulla patria. Il vagabondare dell'io, che già si sente nel *Sesto tomo dell'io*, continua a crescere nella *Notizia*. È presente una tensione tra la ricerca di un nuovo codice narrativo e il distacco dalle passioni poco controllate.¹⁹⁰

È la disillusione politica, già menzionata, uno degli elementi che ha portato alla progressiva costruzione dell'alter ego donchisciottesco.¹⁹¹ Nella *Notizia* il narratore rivela che Didimo era ammiratore di Don Chisciotte – Didimo credeva in amore senza gelosia, ma anche che la gloria potesse essere priva d'invidia. Le sue opinioni e azioni potrebbero sembrare illogiche e strane, eppure aiutano a dipingere la personalità di Didimo:

*Cacciava i gatti perché gli parevano più taciturni degli altri animali: li lodava nondimeno perché si giovino della società come i cani, e della libertà quanto i gufi. Teneva gli accattoni per più eloquenti di Cicerone nella parte della perorazione, e periti fisionomi assai più di Lavater. Non credeva che chi abita accanto a un macellaro, o su le piazze de patiboli fosse persona da fidarsene.*¹⁹²

La descrizione di Didimo continua con una serie delle caratteristiche contrastanti che ovviamente ricordano al cavaliere di Cervantes, Don Chisciotte. Dalle stranezze del carattere di Didimo, dalle sue convinzioni e dalla sua persistenza con cui le applicava nella vita, provenivano azioni degni di riso.

La differenza tra il Foscolo giovanile dell'*Ortis*, esplicitamente politico e teatrale, e il Foscolo maturo del *Viaggio* è notevole. Nella figura di Didimo viene sottolineato l'aspetto malinconico e disincantato di Foscolo con un minor interesse per la politica.¹⁹³ L'alter ego di Foscolo diventa il portavoce dello scetticismo e del distacco ironico dell'autore nei confronti di Foscolo giovanile, i suoi sogni e illusioni. In un gioco di doppia finzione, sotto l'influsso di Sterne, quindi, Foscolo costituisce quasi un altro mondo, un'altra natura densa d'immagini, di sentimenti e di senso altrui.¹⁹⁴

¹⁸⁹ U. Foscolo, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 22.

¹⁹¹ Sandra Parmeggiani, *Da Sterne alla critica dei romanzi inglesi nell'Epistolario di Foscolo*, in Enzo Neppi, Chiara Piola Caselli, Claudio Chiancone et Christian Del Vento (dir.), *Foscolo e la cultura europea, Cahiers d'études italiennes*, 20, 2015, p. 110.

¹⁹² U. Foscolo, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹³ Alessio Mattana, *«Ad amare una volta un po' meglio tutti gli altri mortali»*. Ugo Foscolo e la traduzione del *Sentimental Journey*, 2016, Tradurre. Teorie pratiche strumenti. Rivista tradurre.it, p. 4.

¹⁹⁴ S. Parmeggiani, *op. cit.*, p. 110.

Il motivo di duplicità è molto vicino sia a Foscolo, sia a Sterne. Tutti e due hanno un suo alter ego: Foscolo quello di Didimo e Sterne quello del parroco Yorick e Tristram. Poi, nella *Notizia* bisogna chiarire il legame tra l'autore vero e l'autore fittizio. Didimo Chierico, il doppio foscoliano, assegna fittiziamente la traduzione dello Sterne a Foscolo.¹⁹⁵ I giochi con le identità si complicano poiché Foscolo dissimula la propria identità: è lui il traduttore di Sterne ma dice che Didimo lo è. Siccome la narrazione della *Notizia* è in terza persona, il narratore, cioè Foscolo, ci presenta Didimo provando a descriverlo e definirlo. Infatti, lui offre le sue impressioni di Didimo che lui sa “come testimonio oculare”.¹⁹⁶ Foscolo, completamente immerso nel ruolo del testimone, mostra una certa affidabilità nei confronti di Didimo: “Di questo *Itinerario del parroco Lorenzo Sterne*, Didimo mi disse due cose”. Inoltre, il narratore introduce Didimo come “un nostro concittadino” che ha tradotto il *Viaggio sentimentale*. Nella lettera di Didimo ai lettori, Didimo dice che lo aveva tradotto e ritradotto, ma anche che ha profittato delle lezioni di Yorick, il famoso parroco dal *Viaggio sentimentale*.¹⁹⁷ Qui ancora una volta si fa un esplicito riferimento al *Viaggio sentimentale*, in cui, il protagonista Yorick e Didimo hanno una cosa in comune – tutti e due fanno i preti.

Quello che Sterne fa in *Tristram Shandy*, cioè si nasconde dietro la figura di Tristram, lo fa pure Foscolo nella *Notizia* nascondendosi dietro la figura di Didimo. Si crea un effetto di reduplicazione degli autori il che conseguentemente produce un doppio ruolo dei lettori. I giochi con le identità rappresentano una certa sfida per i lettori poiché coinvolgono il lettore nella lettura e non solo questo: si pone domanda come distinguere l'autore reale dall'autore fittizio e come si presenta il narratore. È evidente che il lettore è consapevole della presenza di Foscolo, ma i rapporti tra l'autore reale e fittizio diventano sempre più complessi. Il lettore deve partecipare attivamente nel processo per riconoscere e ricostruire l'ironia poiché tutto ha un'aria ambivalente.

La duplicità, che appare già dal nome di Didimo, si potrebbe contestualizzare anche nel processo delle traduzioni di Foscolo. L'atto di tradurre potrebbe avere il significato di doppiare sé stessi, preservarsi reinventandosi.¹⁹⁸ Questo vuol dire che un autore traducendo un'opera tuttavia contribuisce ad essa, ha la possibilità di partecipare nel processo della sua creazione. Creando il personaggio di Didimo, Foscolo utilizza vari strumenti tra i quali sono la simulazione e la dissimulazione. Se il discorso sull'identità percepiamo come la scelta di indossare le

¹⁹⁵ A. Mattana, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹⁶ U. Foscolo, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹⁷ U. Foscolo, *A' lettori salute, op. cit.*

¹⁹⁸ A. A. D'Orso, *op. cit.*, p. 140.

maschere, allora si apre lo spazio al pluralismo attraverso quale si manifesta l'ironia, in altre parole, è presente la concezione dell'ironia come una varietà di diverse possibilità.¹⁹⁹

Non va dimenticata neanche la lettera di Didimo ai lettori del *Viaggio sentimentale*: rivolgendosi a loro in prima persona, Didimo condivide la sua esperienza della traduzione in un'atmosfera sterniana. È stato un processo lungo durante il quale maturò:

*Però io lo aveva, or son più anni, tradotto per me: ed oggi che credo d'averne una volta profittato delle sue lezioni (di Yorick), l'ho ritradotto, quanto meno letteralmente e quanto meno arbitrariamente ho saputo, per voi.*²⁰⁰

La traduzione per Foscolo rappresenta una disciplina ardua perché porta con sé certe responsabilità linguistiche, ma non solo questo, lui cerca una libertà assoluta nella lingua d'arrivo. Foscolo, inoltre, crede che la cittadinanza e la lingua siano strettamente congiunti. Nel suo discorso *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* sottolinea l'importanza della parola, ma anche associa la cura della lingua con il ruolo del poeta nella società. Proprio per questo Yorick è per Foscolo un cittadino ideale: il suo itinerario nel *Viaggio sentimentale* è uno sfondo fertile per promuovere le idee di concordia cittadina che erano chiave per il progetto dell'indipendenza italiana.²⁰¹ La lettera si apre con l'invoco "Lettori miei"²⁰² e con questo subito cerca di stabilire un legame con i lettori. In seguito esplicitamente li avverte: "Ma e voi, lettori, avvertite che l'autore era d'animo libero"²⁰³ – sottolineando la libertà di spirito, e verso la fine della lettera si rivolge di nuovo dicendo: "lettori di Yorick e miei"²⁰⁴ – come un invito per identificarsi con la concordia di Yorick e con la simile idea di Foscolo. In seguito spiega le ragioni del proprio culto verso Sterne tra cui sono la libertà, la compassione, ma anche la capacità di sperimentazione e di allusione.²⁰⁵

La complessa figura di Didimo Chierico è a metà strada tra vita e letteratura: da una parte ci sono gli elementi autobiografici di Foscolo e dall'altra l'intertestualità legata all'opera di Sterne. Ancora un legame con Sterne va menzionato: la *Notizia* si chiude con un epitaffio, come il *Viaggio sentimentale*. Nella conclusione della *Notizia* si comunica la rinuncia di Didimo alla lettura e alla scrittura – di nuovo appare il distacco come la prova finale dell'ironia.²⁰⁶

¹⁹⁹ A. A. D'Orso, *op. cit.*, p. 141.

²⁰⁰ U. Foscolo, *A' lettori salute*, *op. cit.*

²⁰¹ A. Mattana, *op. cit.*, pp. 8-11, p. 16.

²⁰² U. Foscolo, *A' lettori salute*, *op. cit.*

²⁰³ *Ivi*

²⁰⁴ *Ivi*

²⁰⁵ M. Serena Sapegno, *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁶ <https://imalpensanti.it/2018/07/didimo-chierico-laltra-ironica-maschera-di-ugo-foscolo/> 7/6/2020

Bisogna ancora menzionare la struttura della *Notizia*, con le rapide transizioni di genere e di tono, molti dialoghi che frammentano la trama e l'uso delle maiuscole – tutti questi elementi hanno come esempio il *Viaggio sentimentale*.²⁰⁷

²⁰⁷ <https://library.weschool.com/lezione/ugo-foscolo-notizia-intorno-didimo-chierico-laurence-sterne-3374.html>
7/6/2020.

9. Conclusione

In questa tesi si è cercato di elaborare il concetto di ironia in generale e quello d'ironia romantica attraverso l'analisi del percorso con cui si è manifestata nelle opere di Laurence Sterne e Ugo Foscolo. L'ironia ha attraversato un lungo viaggio fino a quel punto: dalla semplice definizione quintiliana fino alla proliferazione dei significati dell'ironia nella critica postbellica. Per analizzare gli autori già menzionati, l'enfasi è stata posta sulle caratteristiche dell'ironia romantica. Qui spicca la funzione di Schlegel, uno dei principali ironisti del Romanticismo, ma non vanno dimenticati neanche gli illuministi e il ruolo di Socrate. Il distacco controllato, lo scetticismo, il dualismo aperto – sono tutti i termini con cui si potrebbero descrivere le qualità dell'ironia romantica. Le percezioni umane dell'infinito sono limitate e proprio nella consapevolezza dei propri limiti nasce l'ironia, ma non solo questo: essa ci permette di essere liberi. Per Schlegel, quindi, lo scetticismo è l'unica via per la partecipazione in una vita in un costante divenire.

L'aforisma, il frammento, il paradosso, l'incompiutezza, i giochi con le identità sono solo alcune delle modalità che Sterne ha utilizzato per esprimere l'ironia romantica. Inoltre, il ruolo del lettore è diventato doppio poiché si svolge anche un doppio gioco con gli autori. La reduplicazione dell'autore, quindi, insieme all'aria piena di ambiguità e questione del narratore hanno contribuito alla stimolazione del lettore.

Il personaggio di Yorick, sempre in cerca di equilibrio tra il sentimentalismo e il desiderio, ha avuto il suo erede/successore nella figura di Didimo Chierico. Gli stessi mezzi che sono presenti in Sterne, ha usato pure Foscolo nella *Notizia di Didimo Chierico*; dai giochi con gli autori e le sue identità, tecniche narrative, i motivi di duplicità fino allo stile. L'identità di Didimo, con una personalità caratterizzata dagli elementi contrastanti, risulta divisa. Didimo, credendo tuttavia in un'idea di concordia cittadina, si è identificato con Yorick cercando di sottolineare il ruolo del poeta nella società.

Avendo tradotto il *Viaggio sentimentale* di Sterne con particolare scrupolosità e attenzione, Foscolo, in effetti, ha partecipato ad una nuova realizzazione del romanzo in cui ha dato il suo tocco di originalità. Non trattando il *Viaggio sentimentale* come un semplice atto di tradurre, e nello stesso tempo creando il personaggio di Didimo, Foscolo ha dato vita ad un mondo ambiguo con le idee e pensieri elaborati e maturati. Il suo alter ego Didimo si è presentato come il portatore del pensiero critico con un distacco rispetto alle esperienze passate e le proprie reazioni. La sperimentazione e la libertà di Sterne hanno sicuramente ispirato

Foscolo a formare la figura di Didimo, che ha assunto l'aria sterniana, scettica, ragionevole, ma tuttavia con i tratti dei viaggiatori sentimentali.

10. Bibliografia

- Adams, Sydney, *Irony, Contradiction, and Voltaire's Garden: Re-Reading Candide*, *Indiana University Journal of Undergraduate Research*, Volume V, 2019, pp. 1-2.
- Barberi Squarotti, Giorgio, L'educazione sentimentale da *Notizia intorno a Didimo Chierico*, in Istituto italiano edizioni Atlas, Vol. 2, Cap. 15, p. 1.
- Battisti, Leonardo, *La menzogna irriverente. Appunti sulla ricezione di Sterne nella narrativa umoristica del Ventennio fascista*, *Between*, vol. VI, n. 12 (November, 2016), pp. 3-4.
- Booth, Wayne Clayson, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago, 1975
- Borsa, Paolo, *Ugo Foscolo, poeta civile tra Italia, Inghilterra e Grecia*, Associazione culturale di Zante, Zante, 2017
- Colebrook, Claire, *Irony. The New Critical Idiom*, London, Routledge, 2004
- De Voogd, Petar; Neubauer, John (a cura di), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, London, Thoemmes an imprint of Continuum, 2004
- D'Orso, Angela Alexandra, *Foscolo tra le maschere: Simulazione e dissimulazione come strumenti di riflessione sull'identità nell'opera di Ugo Foscolo*, *Echo des études romanes*, XIII/2, 2017, p. 139.
- Foscolo, Ugo, *Notizia intorno a Didimo Chierico*, da: Opere di Ugo Foscolo, Edizione nazionale sotto gli auspici del ministero della P. I., Firenze, Le Monnier, Vol. V: *Prose varie d'arte* A c. di M. Fubini, 1951.
- Furst, Lilian R., *Fictions in Romantic Irony in European Narrative*, London, Macmillan press, 1984
- Holland, Norman N., *The Laughter of Laurence Sterne*, *The Hudson Review*, Vol. 9, No. 3 (Autumn, 1956), p. 422, pp. 425-426.
- Keymer, Thomas (a cura di), *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, Cambridge University Press, 2009
- Kostelanetz Mellor, Anne, *English Romantic Irony*, New York ili s.l.?, Harvard University Press, 1980
- Langella, Giuseppe; Frare, Pierantonio, Gresti, Paolo; Motta, Uberto, *I classici della letteratura italiana. Ugo Foscolo. Sintesi svolta. Il Neoclassicismo e il Romanticismo*, II, s. 1., Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, s. d., p. 2.
- Lombardi, Maria Maddalena (a cura di), *Grandangolo Letteratura. Ugo Foscolo*. IX, s. 1., Corriere della Sera, 2017
- Mandrizzato Enzo, *Foscolo*, Milano, Rizzoli Editore, 1977

- Mattana Alessio, «*Ad amare una volta un po' meglio tutti gli altri mortali*». *Ugo Foscolo e la traduzione del Sentimental Journey*, 2016, Tradurre. Teorie pratiche strumenti. Rivista tradurre.it, p. 4.
- Muecke, Douglas Colin, *The Compass of Irony*, Methuen, Methuen Library Reprints, 1969
- Muecke, Douglas Colin, *Irony and the Ironic*, Methuen, London and New York, Routledge, 1986
- Nelson, Philip A., *Irony's Devices: Modes of Irony from Voltaire to Camus*, Dissertation, The Ohio State University, 2010, p. 55, p. 63, p. 66.
- Neppi, Enzo; Caselli; Chiara Piola, Chiancone, Claudio et Del Vento, Christian (dir.), *Foscolo e la cultura europea*, *Cahiers d'études italiennes*, 20, 2015, p. 110.
- Nerozzi Bellman, Patrizia, *Il viaggio di Laurence Sterne in Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia*, trad. di Ugo Foscolo, ed. Giovanni Puglisi, Milano, Edizioni Università IULM, 2004, p. 6.
- Palumbo, Matteo, *Jacopo Ortis, Didimo Chierico e gli avvertimenti di Foscolo "Al lettore"*, in *MLN*, Vol. 105, No. 1, Italian Issue, 1990, p. 66.
- Roselli, Ciro, *Storia e antologia della letteratura italiana dalle origini ai giorni nostri*, s. 1., Lulu.com, 2010
- Sapegno Maria Serena (introduzione a cura di), *Ugo Foscolo, Il sesto tomo dell'io*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2019
- Speltz Andrea, *War and Sentimentalism: Irony in Voltaire's Candide, Sterne's Tristram Shandy, and Lessing's Minna von Barnhelm*, *Canadian Review of Comparative Literature* 44. No. 2, June 2017, p. 286, p. 293.
- Toschi, Luca, *Foscolo lettore di Sterne e altri "Sentimental Travellers"*, *MLN*, Vol. 97., No. 1, Italian Issue, 1982, p. 22, p. 24 e p. 29.
- Yorick (Lorenzo Sterne), *Viaggio sentimentale lungo la Francia e l'Italia*, traduzione di Didimo Chierico (Ugo Foscolo), 1813
- Zatta, Jane, *The Sentimental Journeys of Laurence Sterne and Italo Svevo*, *Comparative Literature*, Vol. 44, No. 4 (Autumn, 1992), pp. 363-364.

11. Sitografia

http://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-foscolo_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ 3/4/2020

http://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-foscolo_%28Dizionario-Biografico%29/ 6/4/2020

<https://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-foscolo/> 3/4/2020

https://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-foscolo_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ 6/4/2020

<https://sites.google.com/site/gb69humanlitterae/home/letteratura-moderna/ugo-foscolo/foscolo-la-visione-del-mondo/> 4/4/2020

<https://www.britannica.com/topic/Tristram-Shandy> 28/6/2020

<https://www.britannica.com/topic/A-Sentimental-Journey-Through-France-and-Italy>
30/6/2020

<https://www.britannica.com/biography/Laurence-Sterne/Works> 30/6/2020

<https://library.weschool.com/lezione/ugo-foscolo-notizia-intorno-didimo-chierico-laurence-sterne-3374.html> 7/6/2020

<https://library.weschool.com/lezione/ugo-foscolo-notizia-intorno-didimo-chierico-laurence-sterne-3374.html> 7/6/2020

<https://imalpensanti.it/2018/07/didimo-chierico-laltra-ironica-maschera-di-ugo-foscolo/>
7/6/2020

12. Riassunto

La presente tesi si occupa del romanzo *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne nella traduzione Didimo Chierico e della figura ironica di Didimo Chierico. Nello studio di questi due autori l'accento è sul concetto di ironia, cioè come essa, presente nelle opere di Laurence Sterne, influenza la formazione di Didimo Chierico. Inoltre, alla base del testo di riferimento *Notizia intorno a Didimo Chierico*, si analizza minuziosamente il personaggio di Didimo, l'alter ego di Ugo Foscolo.

Prima di tutto è stato indispensabile presentare Foscolo in maniera dettagliata, per poi proseguire con l'elaborazione del concetto di ironia. La prima parte della tesi, quindi, è concentrata sullo scrittore con gli approfondimenti sulla sua vita, sulla formazione e sul pensiero politico e letterario. È presentata la sua vasta produzione letteraria e vanno analizzate anche le opere più importanti.

La seconda parte della tesi riguarda il concetto di ironia, dalla sua origine e dallo sviluppo fino ai diversi possibili significati di essa. Il particolare rilievo è sull'ironia romantica la quale è la chiave per leggere gli scrittori menzionati in maniera giusta. Si passa poi all'analisi dei romanzi di Laurence Sterne, *Tristram Shandy* e il *Viaggio sentimentale*, in cui vanno approfonditi i termini che caratterizzano l'ironia romantica, come per esempio: il distacco controllato, il dualismo aperto, lo scetticismo, i giochi con le identità, l'incompiutezza, il frammento, il paradosso.

Nell'ultima parte si studia come quegli elementi si manifestano nella *Notizia di Didimo Chierico* e nell'avvertimento ai lettori *A' lettori salute*. In un ambiente pieno di ambiguità, sotto l'influsso di Sterne, Foscolo dà vita all' suo alter ego. Didimo diventa il portatore del pensiero critico, con le idee elaborati e maturati, ma nello stesso tempo rimane legato al sentimentalismo. Inoltre, non va dimenticato neanche il suo ruolo del traduttore con cui ha arricchito il romanzo *Viaggio sentimentale*.

Parole chiavi: ironia, letteratura italiana, Ugo Foscolo, riso, traduzione

13. Sažetak

Ovaj se diplomski rad bavi romanom *Sentimentalno putovanje* Laurencea Sternea u prijevodu Didima Klerika i ironičnom figurom Didima Klerika. U proučavanju ovih dvaju autora naglasak je na konceptu ironije, odnosno kako ona, prisutna u djelima Laurencea Sterna, utječe na formiranje lika Didima Klerika. Osim toga, na osnovi polaznog teksta *Bilješka o Didimu Kleriku* posebno se analizira Didim, Foscolov alter ego.

Prije svega bilo je neophodno detaljno predstaviti Foscola, a zatim nastaviti s razradom koncepta ironije. Prvi je dio rada, dakle, usmjeren na pisca s uvidom u njegov život, obrazovanje kao i političku i književnu misao. Predstavljeno je njegovo veliko književno stvaralaštvo, a analiziraju se i najvažnija djela.

Drugi se dio rada odnosi na pojam ironije, od nastanka i razvoja do različitih mogućih značenja. Poseban je naglasak na romantičarskoj ironiji, koja je ključ za pravilno čitanje spomenutih pisaca. Potom se prelazi na analizu Sterneovih romana *Tristram Shandy* i *Sentimentalno putovanje* u kojima se razrađuju pojmovi karakteristični za romantičarsku ironiju, kao na primjer: kontrolirani odmak, otvoreni dualizam, igre s identitetima, nedovršenost, fragment, paradoks.

U posljednjem se dijelu proučava kako se ti elementi očituju u *Bilješci o Didimu* i u predgovoru čitateljima *A'lettori salute*. U okruženju punom dvosmislenosti, pod Sterneovim utjecajem, Foscolo oživljava svoj alter ego. Didim postaje nositelj kritičke misli s razrađenim i sazrelim idejama, ali u isto vrijeme ostaje vezan za sentimentalizam. Također, ne treba zaboraviti i njegovu ulogu prevoditelja kojom je obogatio roman *Sentimentalno putovanje*.

Ključne riječi: ironija, talijanska književnost, Ugo Foscolo, smijeh, prijevod

14. Dodatak – Prijevod *Bilješke o Didimu Kleriku*

I. Jedan naš sugrađanin mi je povjerio, dok sam vojevao izvan Italije, tri svoja rukopisa, da ih da se učenim ljudima učine vrijednim tiskanja, ja, po povratku objavim. On je hodočastio kako bi pronašao sveučilište, gdje bi, govorio je, naučilo se pisati korisne knjige za one koji nisu učeni, i nevine za one koji su bez mrlje; s obzirom na to da su mu se sve škole u Italiji činile pune ili matematičara, koji su šuteći međusobno se razumijevali; ili gramatičara koji su vičući poučavali lijepo govorenje dok ni rođena duša ne bi razumjela; ili pjesnika koji su mahnitali kako bi oglušili one koji ih nisu čuli, i kako bi poželjeli dobrodošlicu svakom novom gospodaru narodâ, a da narod ni da suze pusti, ni da se nasmije; međutim, kao isprazne dosadnjakoviće, Sokrat ih je s punim pravom prognao, a on je, po Didimu, bio proročka duha, posebice za stvari koje se događaju za našeg doba.

II. Jedan od rukopisa možda broji trideset strana s naslovom: *Didymi clerici prophetae minimi Hypercalypseos, liber singularis* i naginje satiričnoj prozi. Malobrojni kojima sam ga dao na čitanje katkad su mu se smijali; ali ne bi ulazili u interpretacije. I spreman sam ostaviti ga neobjavljenim kako ne bih ispao pronositelj dosade mnogim čitateljima koji možda ne bi prodrijeli ni u jednu od tristo trideset tri aluzije sadržane u isto toliko spisateljskih redaka od kojih se sveščić sastoji. Neki bi čak možda, previše se oslanjajući na svoju pronicljivost, možda prošli za zloćudne komentatore. Međutim, zatekne li se tkogod s primjerkom u ruci, neka ga sačuva. Biti ministrima tuđe gorčine, ma koliko ona pravedna, manjak je iskrenosti; posebice kad je prožet prezirom kojeg svijest spisatelja strahopoštuje više od mržnje.

III. Iako su ljudi od knjige, koje Didim pišući naziva *Učitelji moji*, hvalili duh istinoljublja i oprosta nekog njegovog drugog rukopisa koje sam ja podredio njihovu sudu. Pa ipak, skoro me svi odvrćaju od njegova objavljivanja; a nekome bi se svidjelo i da ga odbacim. To je pravičan svezak srican na grčkom, u stilu Djela apostolskih; i naslov mu je Διδύμου κληρικου Ὑπομνεμάτων βιβλία πέντε: što bi značilo *Didymi clerici libri memoriales quinque*. Autor jednostavno opisuje za njega nezaboravne događaje svoje mlade dobi: govori o tri žene koje je

ljubio; i pripisujući sebi njihove krivice, razložno plače; govori o mnogim zemljama koje je vidio, i kaje se što ih je vidio: ali više od svega kaje se zbog izgubljena života međ svijetom od knjige, i dok se čini da ih on veliča, osjeća se da ih i prezire. Unatoč svojoj prirodnoj nesklonosti naspram onima onih koji pišu za malobrojne, sročio je svoja *Sjećanja* na jeziku poznatom rijetkima, *kako bi*, veli, *samo krivci čitali o vlastitim grijesima, bez skandala po pošten svijet; koji, s obzirom na to da ne znaju čitati doli na vlastitom jeziku, manje podložne zavisti, oholosti i sitničarenju: označio sam ovu posljednju riječ, zato što je napola precrtana u rukopisu. Autor mi je, između ostalog, dopustio da prevedem ovo djelce, pod uvjetom da pronađem talijanskog pisca od zasluge, a ne grecista od slave. Budući da, govorio mi je Didim, tako vrijedan pisac oprezno radi, polako i ozbiljno, moji će učitelji dotle imati vremena, ili otići u miru, i neće ih se spominjati ni u dobru ni u zlu; ili će se pokajati se zbog grešaka, poradi kojih mi, smrtnici krećemo putem mudrosti. Potrudit ću se, dakle, oko prijevoda, a što se tiče tiskanja, ravnat ću se prema vremenima, savjetima i običajima učenih muževa.*

IV. Ipak, kako bi čitatelji stekli uvid u to grčko djelce, dao sam da se prevede mnogo odlomaka, i dodao sam ih, što je moguće prikladnije, napomenama koje je zabilježio Didim u svojem trećem rukopisu, u kojem se nalazi verzija *Yorickova sentimentalna putovanja*; knjiga više slavljena nego razumijevana, jer kod nas su je čitali na francuskom ili prevodili na talijanski oni koji nisu razumjeli engleski: o inačici koja je nedavno izašla u Milanu, ne znam. Prije nego sam dao u tisak ovu Didimovu, ponovno sam se obratio književnicima za mišljenje. Tko je hvalio, tko prezreo vjernost teksta; drugi su je pak rado pročitali kao veoma slobodnu; a neki su se najedili zbog prevelikih slobodâ autorovih. Mnogima, a bilo je to u Bolonji, bio bi miliji stil začinjen s više antičkog duha: mnogi, a bilo je to u Pisi, poticali su me da prevedem tekst modernim jezikom, pročišćujući je navlastito od toskanskog načina; konačno, u Paviji nitko se nije zamarao stilom, primijetili su ipak, s gotovo geometrijskom preciznošću, neke odlomke koje je prevoditelj dobro ili loše shvatio. Ali ja sam, tiskajući je vjerno slijedio rukopis: i samo sam, prema kraju XXXV. poglavlja, promijenio jednu riječ; a drugu sam uklonio iz naslova sljedećeg poglavlja zato što mi se činilo očitim da je Didim, protiv namjere engleskog autora, uvrijedio u prvom slučaju Princa firentinske književnosti, a u drugom nevine patuljke grada Milana.

V. O ovom *Putovanju župnika Lorensa Sterne* Didim mi je rekao dvije stvari (koje je on prešutio, ne znam zašto, u poslanici svojim čitateljima), koje su ipak od koristi da se shvati vrlo nerazuman auctor, čak i svojim sugrađanima, te da se nepristrano prosudi o prevoditeljevim manjkavostima. Prva je: «S novom vrstom ironije, koja nije epigramska, ni uvjeravajuće prirode *suasoria*, ali je nevino i nježno povijesna, Yorick, iz ispričanih činjenica u slavu smrtnih, izvlači ismijavanje mnogim nedostacima, osobito blesavosti njihova karaktera». Druga: «Unatoč tome što je Didim pisao u dokolici, vodio je računa o svakoj riječi; i toliko je zazirao od ispravljanja već otisnutih stvari (*što je, prema njegovu mišljenju, očigledno nepoštvivanje čitatelja*) da je otputovao u Flandriju kako bi živio s Englezima koji se dandanas tamo nađu, i umolio ih da mu gdje koji zamršeni smisao odmrse; a tijekom putovanja zaustavljao se upravo u hotelima o kojima Yorick govori u svojem *Putovanju*, i pitao je za novosti starčad, koja ga je već znala; potom se vratio živjeti na selo između Firence i Pistoie kako bi bolje naučio idiom što se poučava u gradovima i školama».

VI. Sada za učene ljude, koji su uslijed čitanja ovih rukopisa i ove inačice *Sentimentalnog putovanja* poželjeli znati informacije o Didimovoj osobnosti i životu, i išću ih odmah od mene, napisat ću oskudne, ali vrlo istinite stvari koje ja znam kao očevidac. Svakako koristi dometnuti tri upozorenja. Prije svega: viđajući ga nekoliko mjeseci i kroz vrlo hladna druženja, nisam uspio primijetiti (što se događa mnogima) doli one stvari što se najviše poklapaju ili odudaraju od osjećaja i običaja mojeg života. Drugo: o glavnim manama i vrlinama koje, u biti, razlikuju čovjeka od čovjeka, ako ih je on i imao, ne bih mogao reći riječi: rekao bi da je među promišljanjima koja bi mu gdje god pobjegla dovitljivo čuvao u tajnosti sve strasti vlastite duše. Konačno: prenijet ću Didimove riječi, a s obzirom na to da su pomalo metafizičke, neka ih svakogod od čitatelja interpretira bolje od mene i prilagodi vlastitim mišljenjima.

VII. Nepokolebljivo se držao čudnih poredaka; i činilo se da su mu urođeni: ne samo da ih nije opovrgavao činjenicama; nego ih je, kao da su aksiomi, predlagao bez dokaza: ali bi se, međutim, prepirao da bi ih branio; tko bi mu navodio očite razloge, u obranu bi odgovorio poštapalicom: MIŠLJENJA. Poštivao je i sisteme koje su zagovarali drugi, ili je čak možda iz

ravnodušnosti, nije ih se mario opovrgnuti; ja sam ga naravno, u sličnim okolnostima, uvijek vidio kako šuti, nikad kako se smijulji; a jedina riječ, *mišljenja*, izgovarao je s religioznom ozbiljnošću. Jednom mi je rekao *Da je velika dolina života ispresijecana mnogim vijugavim putićima; a tko se ne zadovoljava hodanjem uvijek samo na jednoj, živi i umire zbunjen, i nikad ne stigne na mjesto gdje svaki od tih putova vodi čovjeka da živi u miru sa samim sobom i drugima. Ne radi se o tome da se zna koji je pravi put, nego da se pravim drži samo jedan i da se uvijek ide naprijed.* Među urođenim vrlinama čovjeka cijenio je navlastito ljepotu; zatim snagu duše, posljednji mu bijaše um. O stečenim vrlinama, tako reći, učenjem, nije vodio računa osim ako nisu bile pridružene vrlo rijetkoj umjetnosti njihove primjene. Hvalio je bogatstvo više od onih stvari koja ono može dati; i držao ga je manje vrijednim od stvari koje ne može dati. O ljubavi je u jednom okviru imao simboličnu sliku, različitu od uobičajenih slika slikara i pjesnika, na kojoj je bio naslikao alegoriju novog ljubavnog sistema; i uvijek je taj okvir bio pokriven crnim velom. Jednoj od pet knjiga od kojih je sastavljen grčki rukopis maloprije spomenut naslov je: *Tri ljubavi*. – A tri poglavlja ove knjige započinju: *Žaljenje prvo; Žaljenje drugo; Žaljenje treće*; i završava *Ne budite Ljubav osim ako su tjelesne tame koje se same rasprše prije ili kasnije neizbježne: ali gdje religija, filozofija ili krepost žele razgnati ili ukrasiti njihova svjetla, tada te tame oviju dušu, i vode je putem kreposti do propasti.* Poručujem ove riječi; drugi neka tumače.

VIII. Od sustava i upornosti s kojom ih je primjenjivao na vlastiti način života, proizlazile su radnje i izreke vrijedne smijeha. Reći ću neke kojih se sjećam. Slavio je Don Quijotea kao blaženog zato što se zavaravao da je slava lišena zavisti; a da je ljubav lišena ljubomore. Tjerao je mačke zato što su mu se činile šutljivijima od drugih životinja: ipak, hvalio ih je jer im je godilo društvo, kao i psima, sloboda kao sovama. Prosjake je držao elokventnijima od Cicerona kad je bila riječ o peroraciji, a fizionomijske stručnjake većim od Lavatera. Nije vjerovao da onaj koji živi kraj mesara ili na trgovima s vješalima jest osoba od povjerenja. Vjerovao je u proročansku inspiraciju, štoviše, pretpostavljao je da zna izvore. Krivio je kapu, kućni ogrtač i papuče muževa za prve nevjere žena. Ponavljao je (i to će, više od smijeha, potaknuti prezir) da je mit o Apolonu, zvjerskom deraču Marsija, bio vrlo mudra alegorija ne toliko o kazni drskim nezalicama koliko o osvetoljubivoj zavisti učenih ljudi. O ovome je pisao Diodor Sicilijanski, knjiga III., broj 59, gdje se, osim o okrutnostima boga pjesnika, pripovijeda i o jeftinim smicalicama kojima si je osigurao pobjedu. Svaki put kad bi susretao starije uzdisao bi

povikujući: *Najgore je predugo živjeti!* I jednog dana, nakon mojih ustrajnih molbi rekao mi je zašto: *Starost s užasnutom Sviješću osjeća žaljenja kada smrtniku ne ostane snage ni vremena popravi svoj život.* Dok je izgovarao ove riječi, suze su mu kapale iz očiju i to je bio jedini put da sam ga vidio kako plače; i nastavio je govoriti: *Jao! Savjest je kukavica! i kad si snažan da ih možeš ispraviti, ona ti tek šaptom istinu zbori ublažavajući je jadikovanjem protiv sreće i bližnjeg: a onda kada jesi slab, predbacuje ti s očajničkim praznovjerjem, baca te pod grijeh tako da ne možeš doseći vrlinu. O kukavna! Nemoj se kajati, o kukavice! Nego plati dug radeći dobro tamo gdje si radila loše. Ali ti si kukavna; i ne znaš drugo nego obmanjivati ili mučiti se.* Toga sam dana vjerovao da će poludjeti: i prošlo je više od tjedan dana, a da ga nitko nije vidio po trgu. Takove su činjenice bile njegovi moralni paradoksi.

IX. Što se tiče znanosti i umjetnosti tvrdio je: da su znanosti bile niz prijedloga za koje su bili potrebni prividno očigledni dokazi, dok su ustvari neizvjesni, zato što su se često zasnivale na idealnom principu: da je geometrija, neprimjenjiva na umjetnosti, galerija oskudnih definicija; i da će, unatoč algebri, ostati nesavršena znanost i ponajviše beskorisna sve dok ne bude upoznat nerazumljiv sustav Svemira. *Ljudski razum, zborio je Didim, mrcvari se zbog pukih apstrakcija; povlači poteze ni iz čega i ne promišljajući pravovremeno; i poslije vrlo duga puta vraća se očiju otvorenih i prestravljenih pogledom u ništa: i našem umu MATERIJIA Prirode i NIŠTA bili su, jesu, i bit će sinonimi. Ipak umjetnosti, ne samo da oponašaju i rese POJAVE prirode nego ih zajedno mogu oživjeti očima onoga koji ih vidi ili veoma tašte ili veoma hladne; i u pjesnika kojih se vazda sjetim, nosim sa sobom galeriju slika zbog kojih promatram najljepše i najživlje dijelove od originala na koje nailazim na svojem putu; i ja bih ih često prelazio ne primjetivši da mi stoje na putu kako bi me upozorili tisućama novih opažaja koje živim.* A ipak Didim je tvrdio da umjetnosti mogu, više nego znanosti, smrtnicima učiniti istinitost manje beskorisnom i više dobrodošlom; i da se istinska mudrost sastoji u primjenjivanju onih malobrojnih istina koje su najsigurnije čulima; zato što proizlaze iz dugog niza činjenica ili su tako očigledne da nemaju potrebe za znanstvenim dokazima.

X. Čitao je koliko bi mu knjiga došlo pod ruku; ne bi ih iščitavao od početka do kraja, samo Bibliju bi. O autorima za koje je vjerovao da su vrijedni čitanja, napisao je mnogo stranica i spojio ih u jedan veliki svezak. Znao je napamet mnoge stihove antičkih pjesnika i sve Georgike. Bio je Vergilijev pobožnik; pa ipak govorio je: *Da je sve posudio od Homera, od očiju pa dalje*. Imao je Homerovu bistu i nosio ju je iz grada u grad; i bilo je mjesta za natpis dvaju grčkih stihova koja su zvučala: *Ovome je bilo dovoljno uzeti djevičanstvo svih Muza, a za druge je ostavio ostale ljepote tih božanstava*. Pjevao je, i to se podrazumijevalo, i četiri Pindarove ode. Govorio je da je Eshil bio *lijepo vatreno šipražje na pustoj planini*, a Shakespeare, *rasplamsala šuma koju je bilo lijepo vidjeti noću, a danju je širila dosadni dim*. Dantea je uspoređivao *s velikim jezerom okruženim klancima i šumama pod veoma tamnim nebom na kojem se moglo jedriti u oluji*; i da ga je Petrarca usmjerio *u tolike mirne i sjenovite kanale u kojima mogu uživati gondule zaljubljenih uz instrumente*; a toliko ih je da su sad već ti kanali, govorio je Didim, *već zamučeni ili onečišćene kaljuže*: međutim, čim bi načuo simfoniju zazivao je Petrarku, i to je bio znak da mu se glazba činila doista lijepom. Nešto je neobičniji bio panegirik o stanovitoj pjesmi na latinskom koju je čak stavljao ispred Georgika, *zato što*, govorio je Didim, *čini mi se da sam na svadbi s čitavim veselim Bakhovim društvom*. Didim je, s druge strane, uvijek pio čistu vodu. Imao je ne znam koliko prijepora s Ariostom, ali raspravio bi ih sam sa sobom; i jednog dana, pokazujući mi s dankirkškog mula visoke valove kojima je Ocean lomio plažu, uzviknuo je: *Tako pjeva Ariosto*. Dok se vraćao sa mnom prema lijepim stupovima koje ukrašavaju katedralu ovoga grada, zaustavio se ispod peristila i divio mu se. Zatim, okrenuvši se prema meni, dao mi je do znanja da će otići prikupljati novčanu pomoć kako bi se podigla crkva na *Paracletu* i da tu pohrani kosti Torquata Tassa; pod uvjetom da nijedan svećenik koji poučava gramatiku ne može tu mise slaviti te da se nijedan firentinski Cruscin akademičar ne može približiti. U mjesecu lipnju 1804. hodočastio je od Ostende do Montreuilu po vojničkim taborima; a vojnicima, koji su uživali slušajući ga, iznenada je držao neke svoje improvizirane propovijedi, uzimajući uvijek za predložak stihove Horacijevih poslanica. Nakon što ga je jedan časnik pitao zašto nikad ne citira ode tog pjesnika, Didim mu je kao odgovor poklonio svoju tabakeru ukrašenu izvrsno napravljenim mozaikom na kojoj je pisalo *Napravljeno u Rimu od nekih dijelova dragog kamenja iskopanog na Lezbosu*.

XI. Iako nije govorio doli o pjesnicima, Didim je neprestano pisao u prozi; i držao je se. Pisao je i govore, bio je neslužbeni branitelj okrivljenim vojnicima, koji su bili podvrgnuti ratnim

vijećima, a ako bi ih vidio u gostionicama, platio bi im piće i objašnjavao im *Vojni zakonik*. Osim tri rukopisa za koja se meni preporučio, čuvao je mnogo svojih bilješki, ali nije mi dao pročitati nego samo jedno poglavlje svojeg *Putovanja književnom republikom*. U tom je poglavlju opisivao nepomirljiv rat između slova abecede i arapskih brojki koje su konačno trijumfirale zahvaljujući dovitljivim strategijama, držeći taocima a, b, x, koji su k njima otišli kao ambasadori, a bijaše tiranski podjarmljeni kroz neizrecive i mučne patnje. Nakon objeda Didim se povlačio u zabačenu sobu kako bi ispravljao svoje rukopise prepisujući ih tri puta. Ali prva vertirzija, kako ju je on običavao zvati, osvanula bi mu za opere serije ili pak na tržnici. A ja sam ga u Calaisu vidio kako je noću satima u kavani bjesomučno pisao na svjetlu biljarskih svjetiljki dok sam ja tamo igrao, a on sjedio kraj stolića oko kojeg su se neki oficiri prepirali oko taktike i pušili nazdravljajući međusobno. Čuh ga kako govori: *Da je prava nevolja autora dolazila, kome od previše ekonomije nestašice, kome od rasipanja izobilja; i da je on bio blažen jer je mogao veselo napisati trideset stranica u cijelosti, a proklet jer ih je želio potom svesti na samo tri, što je u svakom slučaju, i s beskonačnim znojenjem, uvijek je radio.*

XII. Sada ću reći nešto o njegovom vanjskom izgledu. Odijevao se kao svećenik; međutim, nije se zareadio, i zvao se Didim imenom i klerik prezimenom; ali bilo mu je žao čuti da mu se obraća kao opatu. Upitavši ga o tome, odgovorio mi je *Kao dječaka sudba me uputila kleru; potom me priroda odvratila od svećenstva: žalio bih da sam išao naprijed, a bilo bi me sram da sam se vratio natrag: i koliko prezirem onog koji mijenja instituciju života vlastitog, toliko nosim u miru svoju tonzuru i ovu svoju crnu halju: tako se mogu ili oženiti ili težiti biskupstvu*. Pitao sam ga za koju bi se od te dvije opcije opredijelio. Odgovorio je *Nisam razmišljao o tome: tko nema domovine, nije mu dobro biti ni svećenik ni otac*. Osim svećenika godilo mu je društvo vojnika. Neprestano putujući, večeravao je za okruglim stolom s osobama različitih nacija; i ako bi se tko (kao što se danas radi) proglasio kozmopolitom, on bi se zasigurno dignuo. Udomaćio bi se na prvu; iako je sa službenim ljudima suho razgovarao; a bogatima se činio ohol: izbjegavao je sekte i bratovštine; a doznao sam da je odbio pristupnice dvaju akademija. Većinom je bio u društvu žena, međutim, smatrao ih je *obilnije obdarenima prirodom suosjećanja i skromnosti; dvama miroljubivim vrlinama, koje, govorio je Didim, same osnažuju sve ostale ratne snage ljudskog roda*. Rado su ga slušali, ne znam gdje je samo pronalazio teme; zato što je nekad čavrljao čitavu večer, a da ne kaže ni riječi o politici, religiji ili tuđim ljubavima. Nikad nije ispitivao *kako ne bi potaknuo*, govorio je Didim, *ljude na laž: a na pitanja*

je odgovarao izrekama ili gledao u oči onome koji mu se obraćao. Rođenoj duši nije dijelio ni jednu dramu svoje tajne: *Zato što*, govorio je Didim, *moja je tajna jedino vlasništvo na zemlji koje smijem zvati svojim, a koje bi podijeljeno naškodilo drugima i meni*. Nije patio da bude čuvar tuđih tajni: *Nije da se ne uzdam u se da ih čuvam za vazda: ali dogodi se da, želeći spasiti od nevolje pokoju osobu katkad mi valja otkriti tajnu koju mi je povjerila: šuteći o njoj, moja bi pouzdanost ispala nastrana; a otkrivši tajnu posramio bih se sebe sama*. Sretan je goste primao u svojim odajama: u šetnju je volio ići sam ili je razgovarao s osobama koje nikad nije vidio, a koje su mu izgledale pristupačno: a ako bi mu se koji od njegovih poznanika približio, izvadio bi iz džepa knjižicu i kao prvi pozdrav recitirao im neke odlomke modernih prijevoda grčkih pjesnika; i ostajao bi sam. Koristio se i zagonetnim izrekama. Nijedna dosjetka; kako ne bi ponovno slučajno došao u napast, ponovno je pročitao sva četiri evanđelista. Ali sve te Didimove hirove i običaje ostali su primijetili poprilično kasno; zato što ih on nije pokazivao, a nije ih ni skrivao; jer vjerujem da su potjecale iz prirodne sklonosti.

XIII. Rekao sam da je krio vlastite strasti; i ono malo što je pokazivao, činilo se kao toplina daleke vatre. Onima koji su mu nudili prijateljstvo dao je naslutiti da je *ljepilo srdačnosti, pomoću kojeg se jedno lijepi na drugo, već bio dao onim malobrojnim koji su ranije došli*. Rado se prisjećao svojeg prošlog života, ali nikad nisam primijetio da ima vjere u budućnost ili da je se boji. Smatrao se dužnikom don Iacopa Annonija, kurata, kojem je Didim nekada ranije služio kao svećenik u župi Inverga: i kad je izbivao iz domovine, dopisivao se jedino s njim. Prikazivao se veselim i suosjećajnim, i iako je tad (već) imao oko trideset godina, izgledao je vrlo mladoliko; i možda zbog tih razloga Didima, iako stranca, ljudi nisu krivo gledali, i žene su mu se smiješile prolazeći, a starice su se zaustavljale kraj vratašaca kako bi porazgovarale, a mnoga djetesca, koja su ga usrećivala, ushićena su trčala uokolo. Jako se divio; *više naočalama*, govorio je, *nego teleskopom*: i prezirao je s tako oholom suzdržanošću da bi ljutnju učenih ljudi učinio pravičnom i nepomirljivom. Štoviše, imao je sreću da ne pati od zavisti, koja nikad ne pronade mjesta u onima koji se dive i preziru istovremeno. I govorio je: *Bijes i prijezir dva su krajnja stupnja srdžbe: slabe se duše ljute; snažne preziru, ali blažen onaj koji se ne ljuti!*

XIV. Sve u svemu, doimao se čovjekom koji je u mladosti dopustio da njime upravlja urođena mu ćud, i koji je, ne pouzdajući se ipak u nj, prilagodio svjetovnoj razboritosti. I možda je za ljude imao više ljubavi nego poštovanja; međutim, nije bio ni ponosit ni ponizan. Činio se čestit jer nije bio ni bogat ni siromašan. Možda nije bio ni škrt ni ambiciozan, zato se činio slobodnim. Što se tiče pameti, ne mislim da mu je priroda bila previše sklona, a ni premalo. Ali očvrsnula ga je tako da ga ne mogu prožeti i učenja drugih; i ono što je sam stvarao, imalo je u sebi stanovitu novost koja je mamila, i primitivnu grubost koja vrijeđa. Dakle, imao je u sebi posve nasumično, sposobnost pripovijedanja o običnim stvarima na njemu svojstven način; i sklonost cenzuriranju metoda naše školstva. Osim toga činilo mi se da je osjećao ne znam ni ja kakav nesklad u harmoniji stvari na svijetu: međutim, o tome nije govorio. Iz njegova grčkog djelca zaključuje se kako se zasluženo srami svojeg mladenačkog manjka tolerancije. Ali doimao se, kada sam ga vidio, više razočaran nego opamećen; te da bez smetanja drugima, ide veoma tiho i siguran u sebe svojim putem, i često se zaustavljajući, kao da mu je bilo važnije da ne skrene nego da dođe do cilja. Ovo su u svakom slučaju sve moje pretpostavke.

XV. Nakon što sam ga 1806. godine ostavio u Amersfortu i želeći ga obavijestiti o sudu njegovih Učitelja u vezi s trima rukopisima, koji su kod mene bili u Italiji, pisao sam u Inverigo kako bih pitao za novosti velečasnog don Iacopa Annonija; i budući da se ovaj bio odavno preselio u jednu crkvu na brdima oko jezera Pusiano, blizu ville Marliani, posjetio sam ga na ljeto sljedeće godine; nisam mogao sa svojeg putovanja niti jednu vijest donijeti osim one koju sam već znao, te u pamćenju crte lica Didima mladića. Taj dobri stari svećenik, poklonivši mi crtež koji sam stavio pred ovu bilješku, rekao mi je jako žalostan: Znam da je u jednom dalekom mjestu zvanom Bologna a mare, Didim poklonio sve svoje knjige i memorandume jednom mladom vojniku uz napomenu da s njima raspolaže kako mu je pravo; i predložio je da više ne čita i ne piše; odonda pa dosad, a prošlo je mnogo vremena, ne znam gdje je i je li živ.

XVI. Dao mi je i kopiju epitafa koji je Didim pripremio prije mnogo godina; i ja ću ga objaviti u slučaju da umre, a svojim je domaćinima ostavio koliko je dostatno da mu mogu postaviti nadgrobni spomenik, neka na nj uklešu ovo:

DIDYMI CLERICI VITIA VIRTUS OSSA HIC POST ANNOS ††† CONQUIEVERUNT

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Tea Bilić, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja magistra/magistricetalijskog i hrvatskog jezika i književnosti izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 18.9.2020.

Potpis



Izjava o pohrani završnog/diplomskog rada (podertajte odgovarajuće) u Digitalni
 repozitorij Filozofskog fakulteta u Splitu

Student/ica: Tea Bilić

Naslov rada: La traduzione del "Viaggio sentimentale" di Laurence Sterne a cura di Ugo

Foscolo e la figura comica di Diotimo Chierico Humanističke znanosti

Znanstveno područje: Filologija

Vrsta rada: Diplomski rad

Mentor/ica rada:

Srećko Jurišić, izv. prof. dr. sc.

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Komentor/ica rada:

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Članovi povjerenstva:

Srećko Jurišić, izv. prof. dr. sc., Marina Marasović Alejević, prof. dr. sc., Antonela
Marčić, izv. prof. dr. sc.

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog završnog/diplomskog rada (zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude:

- a) rad u otvorenom pristupu
 - b) rad dostupan studentima i djelatnicima FFST
 - c) široj javnosti, ali nakon proteka 6/12/24 mjeseci (zaokružite odgovarajući broj mjeseci).
- (zaokružite odgovarajuće)

U slučaju potrebe (dodatnog) ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu, podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

Mjesto, nadnevak: Split, 18.9.2020.

Potpis studenta/studentice: Bilić