

STUDI E PROBLEMI DI CRITICA TESTUALE

DIRETTI DA ANDREA CAMPANA, ALFREDO COTTIGNOLI,
ANGELO M. MANGINI, CLAUDIA SEBASTIANA NOBILI,
VITTORIO RODA, GINO RUOZZI,
WILLIAM SPAGGIARI, PAOLA VECCHI GALLI

FONDATI DA R. RAFFAELE SPONGANO,
GIÀ DIRETTI DA EMILIO PASQUINI

104

GIUGNO 2022
I SEMESTRE 2022



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA · EDITORE

MMXXII

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

**Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.
For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.**

spct.libraweb.net · www.libraweb.net

*

Amministrazione e abbonamenti:

FABRIZIO SERRA EDITORE

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma

fse@libraweb.net

www.libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

Print and Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito (American Express, CartaSi, Eurocard, Mastercard, Visa).

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2022 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale, Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa, Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (including offprints, etc.), in any form (including proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (including personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10/21 in data 21/04/2021

Direttore responsabile: Gino Ruozzi

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0049-2361

ISSN ELETTRONICO 1826-722X

SOMMARIO

I.

- MARTINA CITA, *In margine a una nuova edizione dei Discorsi di Machiavelli: il proemio del primo libro* 11
- ATTILIO CICCHELLA, *La trasmissione degli antroponimi degli Atti degli Apostoli: dalla «version primitive» alla traduzione di Antonio Brucioli* 27
- RICCARDO TESI, *L'ingegnere e il linguista. Due note su anafonesi* 45

II.

- ANDREA SALVO ROSSI, *Per una teoria dell'esemplarità nel 'tacitismo'. Il caso di Scipione Ammirato* 69
- DANIELA SHALOM VAGATA, *Per un'idea di Amore celeste negli Inni alle Grazie di Ugo Foscolo. Alcune considerazioni* 111
- LUCA MACCIONI, *Giacomo Leopardi e la diffusione della moneta nella Grecia arcaica (tra Zibaldone 1770-1774 e il Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo)* 149
- ALICE CENCETTI, *Nell'officina del libro di Stato: Angiolo Silvio Novaro e il libro della IV classe elementare. Letture (1929-1930)* 187
- VITTORIO RODA, *Alcune declinazioni del tema del ritorno nella letteratura della Grande Guerra* 211
- NICOLA BONAZZI, *Procedimenti antifrastici e registro satirico in due romanzi distopici di Giuseppe D'Agata* 227
- ALESSANDRO VIOLA, *Eco contro Eco: Il fascismo eterno come problema ermeneutico* 249

III. RECENSIONI

Lectura Dantis Bononiensis, a cura di Emilio Pasquini, Carlo Galli (Alessandro Mercè) p. 277; *I paratesti nelle edizioni a stampa dei classici greci e latini (XV-XVIII sec.)*, a cura di Giancarlo Abbamonte, Marc Laureys, Lorenzo Miletto (Valentina Leone) p. 280; TORQUATO TASSO, *Lettere (1587-1589)*, edizione critica e commentata del ms. Estense alfa v 77, a cura di Emilio Russo (Raffaele Ruggiero) p. 285; LODOVICO ANTONIO MU-

RATORI, *Carteggi con Bianconi...Bottazzoni*, Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori, vol. 8, a cura di Angelo Colombo (Federica Fabbri) p. 289; «*L'uomo, se non teme fatica, può far di gran cose*». *Studi muratoriani in onore di Fabio Marri*, a cura di Alfredo Cottignoli, Federica Missere Fontana (Matteo Al Kalak) p. 292; *Manzoni*, a cura di Paola Italia (Ersilia Russo) p. 296; EZIO PUGLIA, *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti* (Benedetta Ciacci) p. 300; *Giosuè Carducci prosatore (Gargnano del Garda, 29 settembre - 1° ottobre 2016)*, a cura di Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè, William Spaggiari (Ida Caiazza) p. 303; IRENE GAMBACORTI, GABRIELE PAOLINI, *Scontri di carta e di spada. Il duello nell'Italia unita tra storia e letteratura* (Serena Piozzi) p. 308; GIONA TUCCINI, *Nostalgia dell'abisso. I romanzi di Enrico Pea degli anni Trenta* (Luca Padalino) p. 313; ENRICO TATASCIORE, *Moderne parole antiche. Cardarelli, Ungaretti, Quasimodo, Saba e i classici* (Francesca Nassi) p. 316; *Letteratura italiana e Grande Guerra un anno dopo il centenario. Atti del Convegno di studi* (Verona, 23-24 ottobre 2019), a cura di Maddalena Rasera (Alessandro Ferioli) p. 321.

PER UN'IDEA DI AMORE CELESTE
 NEGLI *INNI ALLE GRAZIE* DI UGO FOSCOLO.
 ALCUNE CONSIDERAZIONI

DANIELA SHALOM VAGATA

RIASSUNTO · Il presente studio esamina l'idea complessa e stratificata di Amore celeste negli *Inni alle Grazie* di Ugo Foscolo nel contesto sociale, culturale e letterario di fine Settecento e inizi Ottocento. Il saggio si concentra in primo luogo sulla simbologia coniugale nella poesia delle *Grazie* e nell'omonima scultura canoviana, per poi prendere in esame l'interpretazione foscoliana di amore nella poesia di Petrarca e la ricomposizione, ancora da parte di Foscolo, della dicotomia tra Amore celeste e terrestre. Per finire, è analizzata l'equivalenza semantica tra i concetti amore e armonia.

PAROLE CHIAVE · Grazie, Amore, Venere celeste e terrestre, Aspasia, matrimonio, affetti, civilizzazione, Canova, Petrarca.

ABSTRACT · *Considerations on the Idea of Spiritual Love in Ugo Foscolo's Inni alle Grazie* · This essay addresses the problematic idea of spiritual love in Ugo Foscolo's *Inni alle Grazie* within the social, cultural and literary context of the end of the 18th century and the beginning of the 19th century. The essay considers the conjugal symbolism of the Graces in both Foscolo's poem and Canova's sculpture, Foscolo's interpretation of Petrarch's love and the way in which Foscolo transcends the dichotomy of sensual and terrestrial love. Finally it is suggested a semantic equivalence between the ideas of spiritual love and harmony in Foscolo's work.

KEYWORDS · Graces, Celestial and Terrestrial Venus, Aspasia, Marriage, Affections, Civilization, Canova, Petrarch.

L'amante ne l'amato si trasforme.
 Petrarca, *Tr. Cupidinis*, III, 162

PREMESSA

LA presenza di Amore celeste negli enigmatici versi del rito di Socrate, a partire dai frammenti iniziali degli *Inni alle Grazie* di

danielashalom.vagata@gmail.com, Masaryk University, Czech Republic - Università di Bologna, Italia.

[HTTPS://DOI.ORG/10.19272/202208301005](https://doi.org/10.19272/202208301005) · «STUDI E PROBLEMI DI CRITICA TESTUALE» · 104 · 2022 · 1

RECEIVED: 14.4.2021 · REVISED: 31.5.2021 · ACCEPTED: 6.9.2021

**Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.
 For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.**

Ugo Foscolo, induce a soffermarsi sullo snodo concettuale di amore. Posto alle fondamenta della riformulazione foscoliana del mito delle Grazie, e presente lungo tutto il corso dell'elaborazione del secondo Carme, il motivo di amore si situa all'interno di una complessa griglia simbolica e intertestuale. Necessariamente descrittive, queste pagine rappresentano un invito a riconoscere i fili che legano gli *Inni alle Grazie* al contesto galante dei salotti e delle conversazioni, e alle coeve riflessioni sul femminile, sul matrimonio e sulle virtù domestiche. Esse contribuiscono anche a pensare le *Grazie* come il frutto della nuova sensibilità verso gli affetti e della svolta morale che essa comporta, e come l'icona del mito civilizzatore di amore. Negli *Inni alle Grazie* la filigrana del tema di amore risalta sullo sfondo della vita culturale e letteraria del Settecento, tra rigurgiti d'Arcadia, intrecci di platonismo, petrarchismo e nuovo classicismo. Visto da diverse angolature, Amore celeste si mostra negli aspetti fenomenici e sensuali del suo corrispettivo Terrestre:¹ la linea che notoriamente divide le due Veneri si assottiglia; il ritratto foscoliano di Petrarca mostra venature di sensualità; l'opposizione tra ragione e sentimento si fa meno irriducibile.

1. UNA SIMBOLOGIA CONIUGALE DI AMORE

Nell'abozzo in prosa *La terra in signoria di Amore*, Amore celeste si definisce nella sua vicinanza alle Grazie e, al contempo, nella contrapposizione ad Amore sensuale e passionale, dal potere disgregante e dagli istinti aggressivi.² Come si può leggere dall'estratto qui ri-

¹ Osserva Michele Mari che all'arretrare della metafisica di amore corrisponde una maggiore attenzione alla componente pubblica e sociale di amore, quale, ad esempio, il matrimonio o la galanteria, cfr. MICHELE MARI, *Venere celeste e Venere terrestre. L'amore nella letteratura italiana del Settecento*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 31-32.

² Per una rappresentazione di amore lontana da quella facile e leggera data dalla poesia anacreontica, cfr. ivi, p. 120. Appartiene a un *topos* della letteratura morale del Settecento l'opposizione tra amicizia, ἀγάπη o *tendresse*, un sentimento di amore vicino alla virtù morale, e ἔρως (cfr. ELENA PULCINI, *Amour-passion e amore coniugale. Rousseau e l'origine di un conflitto moderno*, Venezia, Marsilio, 1990, in particolare, pp. 147-197, *L'«amour-amitie», condizione del «bonheur»*). Sull'argomento alcuni cenni in NADIA MARIA FILIPPINI, *Donne sulla scena politica: dalle Municipalità del 1797 al Risorgimento*, in NADIA MARIA FILIPPINI, LIVIANA GAZZETTA, NICOLETTA PANNOCCHIA, TIZIANA PLEBANI, MARIA TERESA SEGA, *Donne sulla scena pubblica. Società e politica in Veneto fra Sette e Ottocento*, a cura di Nadia Maria Filippini, Milano, FrancoAngeli, 2006, pp. 81-137.

portato, Amore terrestre si identifica con le «vaganti e ferine nozze» dei primitivi:¹

Scese Amore in terra; ma come egli qui non doveva obbedire a nessun Dio, e gli uomini che erano suoi sudditi e arsi dalle Furie della paura, dell'invidia, e della noja li dominava per mezzo di queste tre Erinni, e attendendo a spingerli a vaganti e ferine nozze, tornava nel cielo ad esercitare più divinamente i suoi ufficii – [...] ma quando vide come esse <le Grazie> ed Imeneo dominavano non la noja, la paura e la guerra sue ministre, allora egli cominciò ad assumere mille inganni, e pensò in mille modi di distruggere, o almeno di contrariare le Grazie; però anche a Sparta ove la Diva | con le Grazie aveva fatto divino il paese, cominciò ad affliggerle predicando gli adulteri falsi degli dei e delle dive.²

Nella prosa Amore lascivo e terrestre è rappresentato in veste di compagno delle Erinni, fautore degli adulteri falsi degli dèi, e tormento delle Grazie;³ mentre Amore celeste si mostra nella persona di Imeneo, accostato alle tre divinità. Sebbene appena suggerito, tale accostamento rivela uno degli aspetti meno riconosciuti del mito delle Grazie, ovvero il loro legame con la divinità protettrice dei matrimoni. Imeneo, dio delle nozze, tradizionalmente raffigu-

¹ La stessa idea è espressa in UGO FOSCOLO, *Le Grazie*, in *Poesie e carmi*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, 1985, ENI, pp. 155-1247: 879-880. *Viaggio in Ellade XI, Amore: suo impero sui selvaggi*. Il mito di Amore terrestre, legato alla rappresentazione dell'umanità barbara, è presente anche in *Primi esperimenti del Carme tripartito, Amore infausto* (cfr. ivi, pp. 713-714), in *Stesure del Carme tripartito, Amore e le Grazie* (ivi, p. 779), e in *Viaggio delle api, XVIII. La terra sede del dio Amore* (i vv. 13-23, e in particolare l'attacco «Amor de' numi» al v. 13, ricordano il quadro dell'umanità primitiva raffigurato nell'*Inno I del Quadermone*), e *XIX. La terra senza nume* (ivi, pp. 1045-1046). A questo mito si collega anche la rappresentazione di Pallade che caccia le popolazioni infiacchite dalla ricchezza e dalla promiscuità, cfr. *Versi del velo III [Atlantide]*, IV (ivi, pp. 832, vv. 11-15), e *Versi del velo VIII [Espero. Comparsa di Minerva. Minerva consola le Grazie e promette loro un dono. Atlantide. Pallade impartisce il lavoro. Orditura del velo]* (ivi, pp. 842-846, vv. 41-45, 141-144).

² Ivi, p. 936, *Abbozzzi, La terra in signoria d'Amore*. Nel passo si intravedono gli sviluppi della rielaborazione foscoliana del mito di Elena e della storia degli Spartani. In proposito, cfr. l'abbozzo *Amore* (ivi, p. 938) e i vv. 15-23 di *Viaggio in Ellade XI, Le Grazie in Laconia. Offerta di un'ara. Amore infausto. Sparta* (ivi, pp. 977-978).

³ Negli *Inni alle Grazie* numerose sono le allegorie di Amore terrestre: dal quadretto dei maliziosi geni d'amore che attentano al pudore delle fanciulle (esemplari i vv. 12-18 di *Prima redazione dell'Inno, Donna dell'api prima sacerdotessa*, ivi, pp. 640-641), e degli strali dai quali le Grazie si proteggono con un velo (ad esempio, *Dissertation*, ivi, pp. 1114-1115), all'episodio dell'umanità primitiva innanzi alla venuta sulla terra delle Grazie (cfr. *Quadermone, Inno I*, vv. 101-105, ivi, p. 790).

rato con una fiaccola accesa,¹ era stato un soggetto comune nella poesia epitalamica del Settecento, e già nella *Chioma di Berenice* Foscolo si era soffermato sull'associazione tra le Grazie e Imeneo. Sotto la voce *Virgo*, all'interno dell'apparato esegetico predisposto per il poemetto di Catullo, le Grazie, insieme a Venere e Giunone, sono designate dèe gamelie: «I Greci e i Latini chiamano spesso vergini le donne maritate di fresco. Gamelie vergini sono Venere, | Giunone e le Grazie; Dee tutte che presiedono alle nozze».² Ma, ancora più degno di nota è il fatto che la relazione tra le Grazie e Imeneo qualifichi il simbolismo sotteso al gruppo statuario delle *Grazie* di Antonio Canova, evocato all'interno degli inni a partire dal frammento di *Prima redazione dell'Inno, Cantando, o Grazie II*.³ In breve, il marmo era stato commissionato nel 1812 a Canova da Joséphine de Beauharnais, la prima moglie di Napoleone, che nel 1809, impossibilitata ad avere figli, era stata ripudiata. Forte, tuttavia, si era mantenuto il legame tra la donna e l'imperatore, tanto che all'altezza del 1812, quando l'astro napoleonico si stava offuscando, Joséphine aveva potuto sperare in un ritorno. Come illustra Ranieri Varese, nella richiesta di esecuzione del gruppo statuario da parte dell'ex impera-

¹ Cfr. *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa perugino Notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni e di Fatti Dall'Abate Cesare Orlandi Patrizio di Città della Pieve Accademico Augusto*, Perugia, Stamperia di Piergiovanni Costantini, MDCLXV, tomo II, *Convito*; «La face accesa si dipingeva dagli antichi in mano d'Imeneo Dio delle nozze, perché tiene gli animi, e gl'ingegni svegliati e allegri il Convito, e ci rende splendidi, e magnanimi in sapere egualmente fare, e ricevere con gli amici offizj di gratitudine».

² UGO FOSCOLO, *La Chioma di Berenice*, in IDEM, *Scritti letterari e politici (1796-1808)*, Firenze, Le Monnier, 1972, *EN VI*, pp. 267-447: 368. Sul significato della parola *virgo*, cfr. *Teocrito, Mosco, Bione, Simmia greco-latini, con la Bucolica di Virgilio latino-greca volgarizzati, e forniti d'annotazioni da Eritisco Pilejeo P. A.*, Parma, dalla Stamperia Reale, MDCLXXX, tomo II, p. 181: «il Poeta <Virgilio> la <Pasifae> chiama *vergine*, perché da' Latini il nome *virgo*, e da' Greci l'equivalente *παρθένος* alcuna volta era dato alle giovani maritate, e divenute già madri». Il corsivo nel testo. Il concetto di castità intesa come fedeltà in amore era diffuso nella cultura umanistica, cfr. FRANCESCO LUCIOLI, *Amore punito e disarmato. Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2013, p. 102. Un cenno al motivo letterario della vergine nell'opera di Foscolo in PAOLA VECCHI GALLI, *Foscolo, i Sepolcri e l'Inghilterra*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, Atti del convegno (Gargnano del Garda, 29 settembre - 1 ottobre 2005), a cura di Gennaro Barbarisi, William Spaggiari, vol. I, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 529-542: 521-533, in particolare pp. 531-532, n. 41.

³ Cfr. FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., *EN I*, p. 686, *Prima redazione dell'Inno, Cantando, o Grazie II*, vv. 21-28: «Forse, o ch'io spero, o artefice di Numi / Spirerò l'armonia sopra quel marmo / Onde or derivi le tre Grazie. Anch'io / Pingo; e di vita i simulacri adorno: / Sdegnò il verso che suona e che non crea: / Perché Febo mi disse: Io Fidia, primo, / Ed Apelle guidai con la mia lira».

trice allo scultore, il riferimento al *Monument for the Heart of Henry II* di Germain Pilon, raffigurante le Grazie che sorreggono l'urna con il cuore di Enrico II, richiama l'affetto coniugale eterno, dato e ricevuto, al quale il gruppo canoviano avrebbe dovuto ispirarsi.¹

Ma per rivolgersi nuovamente al carne di Foscolo, nella prospettiva di una lode al vincolo matrimoniale e alle virtù coniugali si possono leggere alcuni versi degli *Inni alle Grazie*: non solo il noto quadretto delle Grazie che donano monili e pepi e intrecciano i capelli alle «olimpie spose»,² o il più celebre cammeo delle due tortorelle, ricamo del velo donato da Pallade alle Grazie,³ ma anche il miracolo dello spontaneo aggiogamento delle cervice di Diana alla quadriga di Venere. Così nei versi dell'*Inno I* del *Quadernone*:

Spontanee s'aggiogarono
 Alla biga gentil due delle cervice
 Che ne' boschi dittei schive di nozze
 Cintia a' freni educava; e poi che dome
 Aveale a' cocchi suoi pasceano immuni

¹ Cfr. RANIERI VARESE, *Canova. Le tre Grazie*, Milano, Electa, 1997, p. 10 e anche IDEM, *Una ipotesi di iconografia canoviana: le Grazie*, «Arte e documento. Rivista di storia e tutela dei beni culturali», VII, 1994, pp. 233-237. Dello stesso parere anche Arnaldo Bruni che parla di «segreto rinvio» a Venere-Joséphine e a Marte-Napoleone (*Gli dèi prima del crepuscolo: Canova e Foscolo a Londra*, in *Canova Grazia e Bellezza*, a cura di Giuliana Ericani, Francesco Leone, Roma, Palombi, 2016, pp. 33-48: 43-45). Allo stato attuale non esistono testimonianze epistolari o documenti che attestino quando Foscolo venne a conoscenza dell'incarico, ma è facile supporre che la notizia della commissione della scultura a Canova fosse nota negli ambienti familiari a Foscolo, se già il 26 agosto 1812 Giuseppe Bossi scriveva a Canova delle Grazie (cfr. *Lettere di Giuseppe Bossi ad Antonio Canova*, Padova, coi tipi della Minerva, 1839, pp. 49-50). Sul rapporto tra Joséphine de Beauharnais e lo scultore, cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *Joséphine de Beauharnais ammiratrice e collezionista di Canova*, in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, 3, a cura di Giuliana Ericani, Fernando Mazzocca, *Atti dell'8ª Settimana di studi canoviani* (Bassano del Grappa, Possagno, Padova, 24-27 ottobre 2006), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa, «Studi Neoclassici. Rivista Internazionale», 1, 2013, pp. 19-25. Per la storia della commissione e dell'esecuzione del gruppo delle Grazie, cfr. HUGH HONOUR, *Canova's Three Graces*, in *The Three Graces*, edited by Hugh Honour, Aidan Weston-Lewis, The Trustees of the National Galleries of Scotland and the authors, 1995, pp. 19-60.

² Cfr. FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., EN I, p. 837, vv. 23-26, *Versi del velo VI* [*Espero. Comparsa di Minerva. Minerva consola le Grazie e promette loro un dono*], e ivi, p. 841, vv. 28-21, *Versi del velo VIII* [*Espero. Comparsa di Minerva. Minerva consola le Grazie e promette loro un dono. Atlantide. Pallade impartisce il lavoro. Orditura del velo*].

³ Cfr. ivi, p. 827, vv. 1-5, *Versi del velo II* [*Orditura del velo. Espero e Psiche*], ivi, pp. 847-850, vv. 3-8 e 76-80, *Versi del velo IX* [*Espero. Giovinezza, Sogno. Banchetto. Una madre. Ebe*], ivi, p. 858, vv. 37-44, *Versi del velo XIII* [*Bozze del 1822*].

Di mortale saetta. Ivi per sorte
 Vagolando fuggiasche eran venute
 Le avventurose, e corsero ministre
 Al viaggio di Venere.¹

L'episodio, allegoria dell'istituzione del vincolo del matrimonio nelle antiche civiltà, può essere considerato alla luce dei vv. 5-7 del frammento *Viaggio in Ellade*, XIII, *Le Grazie verso l'Olimpo*: «Nè più Diana / Benché sdegnosa d'imenei, fu poscia / A Citerea nemica». ² All'arrivo delle Grazie sulla terra, Venere, dea della bellezza, dell'amore e della fertilità, e Diana, dea eternamente giovane e vergine, divinità delle selve e della caccia, abbandonano l'usuale inimicizia per dar vita a uno dei cardini della civiltà, il matrimonio. ³ Per converso, nella *Chioma*, l'impossibilità di Venere di portare dalla sua parte Diana simboleggia le unioni dei primitivi: «Nell'inno a Venere attribuito ad Omero (verso 16) cantasi che l'amorosa Dea non domò Diana col riso e cogli scherzi; e quel passo va interpretato col costume de' matrimoni primitivi». ⁴

Come noto, negli *Inni alle Grazie* una vera e propria celebrazione degli affetti coniugali è costituita dall'episodio del dono del cigno. Presente sin dal frammento di *Prima redazione dell'Inno, Danzatrice*

¹ Ivi, p. 791, *Quadernone, Inno I*, vv. 120-128. Rielaborazioni dell'episodio in *Viaggio in Ellade III. Apparizione di Venere e suo portento* (ivi, pp. 863-865), e *Viaggio in Ellade XIII. Le Grazie verso l'Olimpo* (ivi, pp. 880-881). Il motivo della biga trainata dai cervi e guidata da Amorino ricorre in alcune decorazioni delle stanze neoclassiche di Palazzo Correr.

² Ivi, p. 880, *Viaggio in Ellade, XIII. Le Grazie verso l'Olimpo*.

³ Nella redazione del *Quadernone*, Venere, la personificazione di Natura e Diana rappresentano un'unica divinità, alla stregua di quanto illustrato da Foscolo nel *Discorso X della Chioma* (cfr. IDEM, *La Chioma*, cit., pp. 424-428). Sulla divinità di Diana, si veda FRANCESCA FEDI, *Percorsi artemidei tra Gravina e Leopardi*, in *Il mito di Diana nelle corti. Arte letteratura musica*, vol. 2, a cura di Giovanni Barberi Squarotti, Annarita Colturato, Clara Gorla, Firenze, Olschki, 2018, pp. 349-364.

⁴ Cfr. FOSCOLO, *La Chioma*, cit., p. 397. I miti del passaggio dell'umanità a uno stadio di civilizzazione sono legati al femminile: cfr. FRANCO LONGONI, *Foscolo e Virgilio. A proposito di due edizioni virgiliane appartenute a Ugo Foscolo, con postille inedite*, «Studi di filologia italiana», LV, 1997, pp. 141-171: 155, e UGO FOSCOLO, *Lecture di Lucrezio. Dal De rerum natura al sonetto Alla sera*, a cura di Franco Longoni, presentazione di Gennaro Barbarisi, Milano, Guerini e Associati, 1990, pp. 11-26: 22-24. In alcuni frammenti dei *Versi del velo*, agli «imenei lascivi» viene imputata la causa della pigrizia verso le arti dei barbari dell'Asia; si legga ad esempio, *Versi del Velo III*, vv. 11-15 «poi che la santa / Palla Minerva, a quella gente irata, / Che il ricco suolo e gl'imenei lascivi / Fean pigre all'arti, e sconosciuti a Giove, / Dentro l'Asia le espulse» (IDEM, *Le Grazie*, cit., EN I, p. 831). I versi sono ripetuti in *Versi del Velo IV*, ivi, p. 832, vv. 11-15, e *Versi del Velo VIII [Espero. Comparsa di Minerva. Minerva consola le Grazie e promette loro un dono. Atlantide. Pallade impartisce il lavoro. Orditura del velo]*, ivi, p. 842, vv. 41-45.

seconda sacerdotessa II, l'episodio narra l'offerta di un cigno da parte della viceregina Amalia di Beauharnais affinché il marito torni dalla Campagna di Russia. La rappresentazione della Viceregina è caratterizzata dal ricorso a simboli nuziali: il tiglio, protettore vegetale delle casate, «amabil pianta, e a' molli orezzi / Propizia, e al santo conjugale amore»,¹ e il cigno, attributo di Venere, della quale trainava il cocchio,² «uccel dell'amore»³ perché monogamo. Si può instaurare un triplice parallelo tra la viceregina Amalia negli *Inni alle Grazie*, Berenice che sacrifica una ciocca dei suoi capelli nella *Chioma*, e la «casta» Crifogóna che porge delle offerte alla Venere Celeste nell'*epigramma XIII* di Teocrito, epigramma menzionato nella *Chioma*: «Sacro don della casta Crifogóna / Nella magion d'Anficle, con cui ebbe / Figli e vita comun». ⁴ L'aggettivo 'casta', spiega Foscolo nella *Considerazione III* della *Chioma*, significa 'fedele', ed è attributo delle spose seguaci del culto di Berenice. ⁵ Amalia, Berenice e

¹ Cfr. *ivi*, p. 677, *Prima redazione dell'Inno, Danzatrice seconda sacerdotessa II*, vv. 29-30. Il tiglio compare in altre opere foscoliane quali *Dei sepolcri*, vv. 65-69 («E tu venivi / E sorridevi a lui sotto quel tiglio / Ch'or con dimesse frondi va fremendo / Perché non copre, o Dea, l'urna del vecchio / Cui già di calma era cortese e d'ombre»), e l'*Ortis* («Ier sera dunque io passeggiava con quel vecchio venerando nel sobborgo orientale della città sotto un boschetto di tigli»), *IDEM, Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere, II. Prose e Saggi*, edizione diretta da Franco Gavazzoni con la collaborazione di Gianfranco Lavezzi, Elena Lombardi, Maria Antonietta Terzoli, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, pp. 3-140: 95). In entrambi i testi il tiglio accompagna la raffigurazione di Giuseppe Parini il quale fu un agguerrito fustigatore del cicisbeismo. Sulla simbologia del tiglio, cfr. ALFREDO CATTABIANI, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e di piante*, Milano, Mondadori, 2010.

² Cfr., ad esempio, GIAMBATTISTA VICO, *Principi di scienza nuova (1744)*, in *Opere*, a cura di Andrea Battistini, vol. I, Milano, Mondadori, 1990, pp. 413-971: 617.

³ Cfr. GEORGES-LOUIS LECLERC COMTE DE BUFFON, *Storia naturale, generale, particolare, del sig. conte di Buffon, Intendente del giardino del Re, dell'Accademia Francese, e di quella della Scienze ec.* Tomo XVII, *Degli uccelli*, Venezia, Delle stampe di Antonio Zatta, MDCXCXI, pp. 8-9: «la Natura infatti non ha sparso sopr'alcun'altra tante grazie nobili e dolci, che ci richiamano l'idea delle più vaghe opere sue; taglia di corpo elegante, forme ritondate, graziosi contorni, movimenti flessibili e risentiti, attitudini ora animate, ora poste in molle abbandono; tutto nel cigno respira la voluttà; l'incanto che ci fan provare le grazie e la beltà, tutto ce lo annunzia, tutto dipingelo per l'uccel dell'amore». Come comprovano gli *Avvertimenti* apposti ai *Versi del rito*, Foscolo trae informazioni sul cigno dalla *Storia naturale* di Buffon: «Ciò che nel frammento si dice de' Cigni, è allusione che deriva dalla storia naturale di quegli uccelli» (FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., *EN I*, p. 1136, *Versi del rito, Avvertimenti*).

⁴ Cfr. Teocrito, *Mosco, Bione*, cit., tomo I, p. 388, *Su la statua di Venere celeste*, XIII, vv. 3-5.

⁵ Cfr. FOSCOLO, *La Chioma*, cit., *EN VI*, p. 397: «casta suona fedele: onde Catullo nel nostro poemetto (verso 83) *Casto petitis quae iura cubili*; e nell'epistola ad Ortalo da noi tradotta (verso 20) chiama *casto* il grembo della donzella che medita furti amorosi» (il corsivo nel testo).

Crifogóna rappresentano dunque tre giovani spose fedeli e pudiche, 'caste', che recano offerte: Amalia alle Grazie, le due donne greche alla Venere celeste. Il parallelo rende evidente la protezione accordata alle giovani spose da parte delle Grazie e di Venere. All'elogio dell'unione coniugale si prestava d'altronde la stessa figura storica della Viceregina: «bellissima giovane, e principessa graziosa, ed elegantissima quanto le Grazie»¹ – scriveva Foscolo alla Contessa D'Albany nel 1814 –, Amalia Augusta aveva contribuito ad abolire il cicisbeismo. Con gli stessi termini la viceregina verrà ricordata da Foscolo nell'articolo *Le donne italiane*, uscito sul *London Magazine* nel 1826:

Questo personaggio anomalo <il cicisbeo> scomparve quasi istantaneamente in tutto il settentrione della penisola, appena l'avvenente figlia del re di Baviera vi comparve moglie di Eugenio di Beauharnais e modello di ogni virtù domestica. L'efficacia del suo esempio, peraltro, sarebbe stata con tutta probabilità relativamente lenta e debole, se essa non l'avesse rafforzata, rifiutando di ricevere a corte le dame non accompagnate dal marito.²

Forma di organizzazione della sociabilità nobiliare, il cicisbeismo era stato uno degli strumenti della società di *Ancien Régime* messi in atto per preservare e stabilizzare gli interessi patrimoniali della nobiltà.³ A partire dagli ultimi decenni del Settecento, tuttavia, con il cambiamento delle strutture sociali dovuto al progressivo avanzamento della borghesia, si era affermata una nuova sensibilità e un nuovo ordine morale, che ponevano al centro la vita coniugale e l'etica familiare, e che avevano portato alla condanna del cicisbeismo.⁴ L'estratto dalle *Donne italiane* e, in maniera tanto indiretta

¹ IDEM, *Epistolario* v, cit., pp. 290-291, Alla contessa d'Albany, 23 ottobre-1 novembre 1814.

² IDEM, *Le donne italiane*, in *Scritti vari di critica storica e letteraria (1817-1827)*, a cura di Uberto Limentani, con la collaborazione di J. M. A. Lindon, Firenze, Le Monnier, 1978, EN XII, pp. 417-469: 421. Una critica delle forme matrimoniali di *Ancien Régime* e del cicisbeismo anche in ivi, pp. 420-421 e 464-476, e in IDEM, *Lettere scritte dall'Inghilterra (Gazzettino del bel mondo)*, in *Prose varie d'arte*, edizione critica a cura di Mario Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, EN v, pp. 237-454: 343.

³ Sul cicisbeismo, cfr. ROBERTO BIZZOCCHI, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2008, e in particolare sulla fine della figura del cicisbeo, pp. 293-348, *Cicisbei al bando*; LUCIANO GUERCI, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento. Aspetti e problemi*, Torino, Tirrenia stampatori, 1987, pp. 89-140; per l'aspetto più strettamente letterario, cfr. MARI, *op. cit.*, pp. 208-257.

⁴ Cfr. ivi, pp. 60-71. Sulla nuova dimensione affettiva del matrimonio, GIOVANNA FIU-

quanto efficace, l'elogio della Viceregina nei versi degli *Inni alle Grazie*, devono dunque essere letti alla luce del contrasto tra amore e galanteria, uno dei temi privilegiati del dibattito sul matrimonio e sulla famiglia tra Sette e Ottocento. Tale dibattito aveva contribuito a improntare parte del riformismo sociale e morale pre-rivoluzionario e rivoluzionario, e si rivelerà essenziale nella formazione di una nuova coscienza morale pubblica e privata che vede rispecchiarsi nelle virtù domestiche le virtù patriottiche.¹ Non deve dunque stupire, per fare un'incursione nella vita di Foscolo, che in una lettera del 23 aprile del 1813, il poeta, amareggiato e rassegnato a un destino di solitudine, si dica «svisceratissimo partigiano del matrimonio».²

Negli *Inni alle Grazie* risalta l'ormai nota convergenza non solo con il pensiero di Giambattista Vico e di Vincenzo Cuoco sul matrimonio come istituzione portatrice di ordine sociale ed etico, confine tra civiltà e ferinità,³ ma anche con chi nel Settecento interpretava

ME, *Nuovi modelli e nuove codificazioni: madri e mogli tra Settecento e Ottocento*, in *Storia della maternità*, a cura di Marina D'Amelia, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 76-110, PULCINI, *op. cit.*, pp. 120-146, *L'amore coniugale, sintesi di natura ed etica*; ANNARITA BUTTAFUOCO, *Virtù civiche e virtù domestiche. Letture del ruolo femminile nel triennio rivoluzionario*, in *L'Italia nella Rivoluzione 1789-1999*, a cura di Giuseppina Benassati, Lauro Rossi, Bologna, Grafis, 1990, pp. 81-88; sulla semantica di amore e della sua trasformazione di pari passo all'evoluzione della società occidentale, cfr. NIKLAS LUHMANN, *Amore come passione*, Milano, Mondadori, 2006. La crisi delle pratiche di primogenitura, del sistema dotale, e della sostituzione fedecommissaria, si era accentuata con la Rivoluzione, e aveva determinato una vera e propria svolta sociale e psicologica caratterizzata dalla valorizzazione della dimensione domestica degli affetti, della cura genitoriale per la progenie e della formazione della coppia coniugale in base a una scelta libera, seppure ancora sottomessa all'approvazione paterna.

¹ Come rilevato da alcuni studiosi, Foscolo dimostra di essere profondamente consapevole del legame tra vita morale e strutture sociali ed economiche; in proposito cfr. BRIZZOCCHI, *op. cit.*, p. 327, ed ENZO NEPPI, *Amore, famiglia e nazione in Foscolo*, «Studi italiani», 47/48, 2012 (*Centocinquant'anni di Unità d'Italia. Foscolo e la ricerca di un'identità nazionale*, Atti del Convegno, Parma, Università degli Studi, 28 ottobre 2011), pp. 7-26, e IDEM, *Il dialogo dei tre massimi sistemi*. Le ultime lettere di Jacopo Ortis fra il Werther e la Nuova Eloisa, Napoli, Liguori, 2014, in particolare pp. 281-361, *Il dialogo dei tre massimi sistemi*.

² FOSCOLO, *Epistolario IV*, cit., p. 249, A Luigi Ramondini.

³ Cfr. VICO, *op. cit.*, p. 645 e VINCENZO CUOCO, *Platone in Italia. Traduzione dal greco*, a cura di Antonino De Francesco, Annalisa Andreoni, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 376 (LVI. *Ditirambo di Eraclito sull'amore*). Se nota è l'influenza di Vico su Foscolo, meno conosciuta quella di Cuoco, a proposito della quale vorrei rimandare a GRAZIA MELLI, *Antichi e moderni nel Sermone foscoliano del 1806*, in *Un pubblico giudicante. Saggi di letteratura italiana del primo Ottocento*, Pisa, ETS, 2002, pp. 33-58: 49-50. Sull'aspetto sociale di amore, di fondamentale interesse MARI, *op. cit.*, pp. 32-34, pagine nelle quali sono ricordati Vincenzo Cuoco e Pietro Verri.

il matrimonio nei termini di amicizia che attenua, se non esclude, l'intensità e l'irrazionalità del sentimento amoroso. Così, ad esempio, scriveva Pietro Verri a proposito di amore e di matrimonio nei *Ricordi a mia figlia Teresa*:

Se ingenuamente due amanti si abbandonassero l'uno al libero piacere dell'altro sarebbe assai breve il periodo e la sazietà colla indifferenza verrebbero poche settimane dietro il primo trasporto amoroso. In fatti i popoli agresti e non ancora inciviliti quasi non conoscono che la parte fisica dell'amore come la natura la cerca per la riproduzione di nuovi esseri e gli animali così pure essi fanno.¹

E così suggeriva riguardo alla scelta del coniuge:

La scelta di un marito è il principalissimo oggetto e se v'è momento della vita in cui abbiate bisogno di tutto il soccorso della ragione egli è quello in cui vi determinate a legarvi con nodo indissolubile ad un uomo dalla volontà di cui deve dipendere il vostro bene o il mal essere. Conseguenza di ciò è importantissima cosa che non siate appassionata e che la determinazione sia fatta a sangue freddo.²

La ricerca di un amore duraturo, fondato sull'equilibrio tra cuore e ragione, contrasta con la lascivia e la fugacità degli amori dei popoli primitivi e barbari secondo un topos che, come precedentemente appurato, appartiene anche alle *Grazie* foscoliane. La tipologia di amore invocata da Verri per Teresa trova riscontro nell'opposizione alla violenza delle passioni sulla quale sono imbastite alcune allegorie delle *Grazie*. Se non conviene soffermarsi sulla nota allegoria del velo negli omonimi versi, si può invece rivolgere l'attenzione all'episodio di Amore che perde le frecce e il turcasso ai vv. 35-40 di *Prima redazione dell'Inno, Sonatrice seconda sacerdotessa*:

E di sé gode
Ella cantando, ché del dio gli strali
Per sé l'altera giovine non teme.
Ben l'ode su l'eterne ali sospeso
Irato Amore; e di quell'arpa al suono
Lo sdegno e l'inclemente arco gli cade.³

¹ PIETRO VERRI, *Ricordi a mia figlia Teresa*, in «*Manoscritto*» per Teresa, seconda edizione a cura di Gennaro Barbarisi, Milano, LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1999, pp. 145-201: 178.

² Ivi, pp. 186-187.

³ FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., *ENI*, p. 650, vv. 35-40. Più manifesto il legame tra Orfeo e la me-

In sostanza, il canto e il suono dell'arpa della sacerdotessa della musica disarmano Amore. Su un piano simbolico, la suonatrice si profila come controfigura di Orfeo 'kitharodos', ereditandone la sapienza e l'eloquenza: non lontane sono le suggestioni dei *Nutricia*.¹ Alla stregua della *sylva* poliziana, nel sistema poetico delle *Grazie* il riutilizzo del mito di Orfeo si piega a indicare il potere suasorio e civilizzatore della musica e della poesia.² Del resto i *Nutricia*, probabilmente conosciuti nel commento del Brassicanus del 1538, ristampato a Ginevra nel 1766, avrebbero fornito più di uno spunto compositivo al Foscolo delle *Grazie*:³ dal tema dell'armonia universale e della teoria pitagorico-platonica dell'armonia delle sfere, che fa da sfondo alla rappresentazione della melodia dell'arpa suonata dalla sacerdotessa, al particolare della lira di Orfeo rimasta annodata alla testa mozzata del musico nei due frammenti di *Versi del velo XII* [*Armonia effusa dal velo*].⁴

lodia della sacerdotessa della musica ai vv. 6-18 di *Stesure del carne tripartito, Armonia discesa sulle Grazie*, cfr. ivi, p. 736: «Ma dall'etere eccelso / Svania quel suono allora, e discendea / Soavemente alle divine ancelle / Come secreta melodia che posa / Secreta ne' vocali alvei di un'arpa / Se al mesto suon d'innamorata donna / Flebile e lenta all'aere d'aggira. / E a te infelice Orfeo primo le Grazie / Quel dolce suono che accoglian nel core / Compartiano pieno, onde a più mite / Vite condur l'umana plebe errante / Per la gran selva della terra / Ti fu poscia quel dono!».

¹ Sul significato di Orfeo che disarma Amore nei *Nutricia* di Poliziano, LUCIOLI, *op. cit.*, pp. 97-98.

² Non diversamente, nell'*Avvertimento* all'edizione del 1797 della *Musogonia*, Orfeo è uno tra «i primi istitutori della morale»: cfr. VINCENZO MONTI, *La Musogonia*, in *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, UTET, 1969, pp. 243-283: 243.

³ Cfr. MARIO MARTELLI, *Foscolo fiorentino tra Poliziano e Machiavelli*, «Interpres», 1980, pp. 193-239: 222-230. Le *Silvae* di Poliziano erano note nel Settecento: basti considerare che di tutta la produzione poliziana Gravina ricorda nella *Ragion poetica* soltanto le *Selve* (cfr. GIANVINCENZO GRAVINA, *Della ragion poetica*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 195-327: 267), o che Cesarotti inserì l'*Ambra* nella sua traduzione dell'*Iliade*.

⁴ Cfr. FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., *EN I*, pp. 855-857. Quanto al frammento di Fanocle richiamato nel commento del Brassicanus, cfr. *In Angeli Politiani Nutritia Commentarii*, Norimbergae, MDXXXVIII, n.p.: «[Cum lyra divulgum caput] Paulo aliter ac Virgil. in 4. Georgicon, & Ovidius in 10 Metamorphoseos. [Lesboum stupuit vulgus] Ita enim scribit Phanocles, ut testantur Graecae Gnomologiae». Sulla versione di Fanocle del mito di Orfeo riutilizzata da Foscolo, cfr. FRANCO LONGONI, *Dalla Musogonia alle Grazie*, in *Foscoliana. Una lunga fedeltà di studi e ricerche*, a cura di Margherita Centenari, Roma, Aracne, 2018, pp. 335-351: 337-339.

2. UNA BREVE DIGRESSIONE: SULLA QUARTA GRAZIA

Occorre divergere brevemente dalla strada maestra, e prendere nuovamente in considerazione il gruppo statuariale delle *Grazie* canoviane. Il simbolismo dell'affetto coniugale nel mito delle Grazie fa parte di una lunga tradizione che si sviluppa nel rapporto tra arti figurative e letteratura, e che Canova difficilmente avrebbe potuto ignorare.¹ Simbolo diffuso di mutua grazia e reciproca gratitudine, e per estensione allegoria dell'amicizia,² la simbologia coniugale delle Grazie è equiparabile a un fiume che attinge a un unico bacino nelle profondità cupe della terra e che emerge in superficie a tratti.³ In una rapida campionatura, si possono richiamare i versi di Pierre de Ronsard a illustrazione del monumento di Pilon,⁴ i quali attribuiscono le doti delle Grazie ai due coniugi Caterina de Medici ed Enrico II, e l'associazione delle Grazie alla purezza, al candore, alla verginità e alla bellezza, tutte doti necessarie alla giovane sposa. Si può inoltre ricordare che in una *Sylva* Stazio rappresenta le Grazie insieme a Cupido gettare fiori su una coppia appena sposata,⁵ e che tra Cinque e Seicento odi rifatte sul modello dell'ode pindarica, in

¹ Canova si era già cimentato sul tema delle Grazie con il bassorilievo e i corrispettivi bozzetti pittorici di Venere e le Grazie che danzano alla presenza di Marte (cfr. *ivi*, p. 24), e con la rappresentazione delle Grazie danzanti.

² Come documenta la seicentesca *Iconologia* di Cesare Ripa, cfr. CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di Pietro Buscaroli, Prefazione di Mario Praz, Milano, Tea, 2008, voce *Gratie*: «Però gli Antichi figuravano in esse l'amicizia vera. Sono vergini e nude, perché la gratia deve essere sincera, senza fraude, inganno & speranza di remunerazione. Sono abbracciate & connesse tra loro, perché un beneficio partorisce l'altro, & perché gli amici devono continuare in farsi le Gratie. Sono giovani, perché non devono mai mancare la gratitudine, né perire la memoria della gratia, ma perpetuamente fiorire, & vivere. Sono allegre, perché tali dobbiamo essere così nel dare, come nel ricevere il beneficio». La citazione è tratta dall'edizione pratica dell'*Iconologia* di Ripa. L'*Iconologia* di Ripa era uno strumento diffuso tra gli artisti e i teorici d'arte nel Settecento; ne è esempio la descrizione delle *Grazie* canoviane, rispondente al sistema simbolico illustrato nell'*Iconologia*, da parte di Leopoldo Cicognara (cfr. LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della scultura*, vol. III, Venezia, nella tipografia Picotti, 1818, pp. 255-256).

³ Un paragone, qui riadattato, suggerito da Emilio Pasquini, a proposito della composizione della poesia delle *Grazie*, alla quale Foscolo attese in diversi periodi nel corso della sua vita.

⁴ Cfr. VARESE, *Canova*, cit., p. 10: «Par une Reine où sonot tout les grâces / Trois Grâces sont mises dessus ce couer / Couer d'un grand Prince, invincible vainqueur / Qui fut l'honneur des Vertus et des Grâces».

⁵ Cfr. *The Sylvae of Statius*, translated with introduction and notes by D. A. Slater, Oxford, Clarendon Press, 1908, p. 47 (I, II, *The marriage of Stella and Violentilla*).

particolare dell'*Olimpica XIV* sulle Grazie, venivano inviate ad amici e ad amanti, perché non si dà piacere amoroso e affetto senza le Grazie.¹ A questi esempi si può aggiungere la tavola n. 68 delle *Admiranda Romanorum Antiquitatum* di Giovanni Pietro Bellori (FIG. 1), che riproduce un bassorilievo proveniente dalla Collezione Mattei (*In aedibus Matteiorum*), nel quale le Grazie accompagnano le nozze di Eros e Psiche. La presenza delle Grazie al centro del trionfo nuziale attesta la simbologia coniugale delle tre divinità, simbologia comprovata anche dalla dicitura apposta all'incisione: «*Gratiam etiam Pulchritudinis sociam, studiumque et amorem uxoris erga virum facile commendant*».² La sposa, dunque, è assimilata alle Grazie, diventandone personificazione e incarnandone doti e valori. L'assimilazione della sposa, o più in generale di un soggetto femminile, alle Grazie non è nuova, e risponde a un topos ugualmente presente nella letteratura e nelle arti figurative.³ Ne è esempio una riproduzione all'interno delle *Antiquité expliquée* di Bernard de Montfaucon. In quella che può essere considerata un'enciclopedia illustrata al servizio di generazioni di artisti e scrittori, museo cartaceo, o per meglio dire «catalogo di un museo ideale di tutte le antichità»,⁴ è contenuta la riproduzione di un bassorilievo con le Grazie, nude e abbracciate, insieme a una

¹ Quanto all'ode rinascimentale modellata sull'*Olimpica XIV*, cfr. STELLA PURCE REWARD, *Pindar and the Renaissance Hymn Ode 1450-1700*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, Arizona, 2001, pp. 291-319.

² *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia: anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant in Capitolio, aedibus hortisque virorum principum ad antiquam elegantiam a Petro Sancti Bartolo delineata incisa [...] notis Io. Petri Bellorii illustrata [...] sumptibus ac typis edita Ioanne Iacobo de Rubeis restituit auxit Dominicus de Rubeis Chalcographus, Romae ad Templum Sanctae Mariae de Pace, MDCXCIII, tav. 68.* La tavola riproduce un bassorilievo di un antico monumento sepolcrale, e documenta la presenza della simbologia coniugale delle Grazie in un contesto funebre, come attestano anche alcuni sarcofagi greci e romani (cfr. VICTORIA L. GOLDBERG, *Graces, Muses, and Arts: The Urns of Henry II and Francis I*, «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 29, 1966, pp. 206-218: 212-213); su tale simbologia si modella il monumento di Pilon, e di tale simbologia si riveste anche il gruppo scultoreo di Canova nella copia destinata a Joséphine la quale muore il 29 maggio 1814, prima che sia portato a termine il marmo.

³ Per una disamina su questo topos nelle diverse letterature europee, RAÚL AMOREZ PÉREZ, *Décima Musa, cuarta Gracia y segunda Venus (topico)*, <https://lenguayliteraturap.blogspot.com/2016/10/decima-musa-cuarta-gracia-y-segunda.html> [consultato: 14/03/2021].

⁴ ELENA VAIANI, *L'antiquité expliquée di Bernard de Montfaucon: metodi e strumenti dell'antiquaria settecentesca*, in *Dell'antiquaria e dei suoi metodi, Atti delle giornate di studio*, a cura di Elena Vaiani, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di lettere e filosofia, serie IV, quaderni 2, 1998, pp. 155-180: 161.

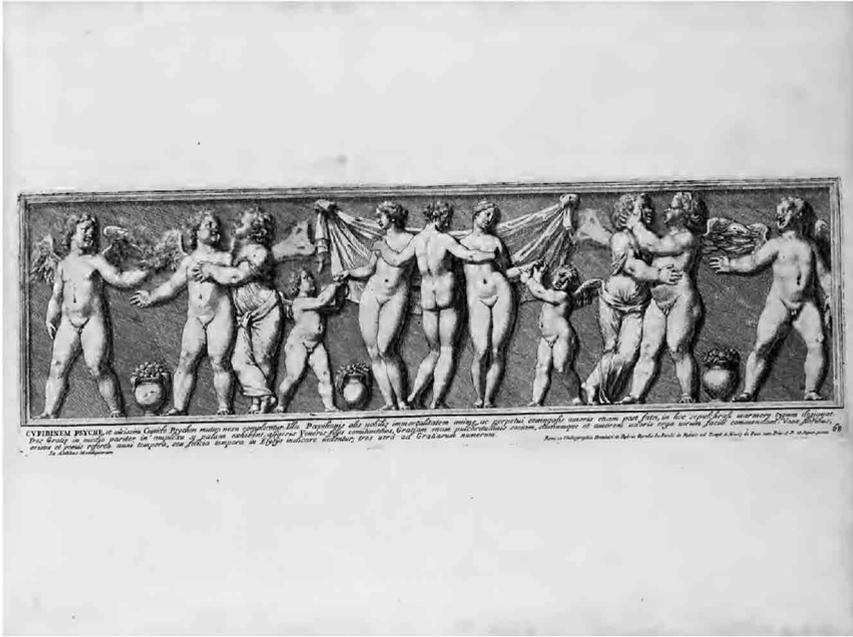


FIG. 1. *Admiranda Romanarum antiquitatum*, tav. 68.

quarta donna velata, seduta e vestita: *Ad sorores IIII* (FIG. 2).¹ L'incisione, sotto la quale è riportato il nome di Beger, è illustrata attraverso il ricorso alla menzione di Bellori il quale riconosceva nella quarta figura velata una novella sposa.² L'incisione proviene a sua volta dal volume terzo del *Thesaurus Brandenburgicus* del numismatico tedesco Lorenz Beger.³ In tre volumi, il *Thesaurus Brandenburgicus* illustra in forma dialogica la raccolta delle antichità berlinesi, nella quale era confluita anche quella del Bellori. All'interno della voce *Gratiae*, il dialogo tra Archaeophilus e Dulodorus si sviluppa

¹ *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, Tome premier, *Les Dieux des Grecs & des Romains*, Première partie, *Les Dieux du premier, du second & du troisième rang, selon l'ordre du tems*, Par Dom Bernard de Montfaucon, Religieux Bénédictin de la Congrégation de S. Maur, A Paris, chez Florentine Delaune, La Veuve d'Hilaire Foucault, Michel Clousier, Jean-Geoffroy Nyon, Etienne Ganeau, Nicolas Gosselin, et Pierre-François Giffart, MDCCLXXII, pp. 175-177, XXI, *Les Graces*.

² Ivi, p. 176.

³ Cfr. *Thesauri Regii et Electoralis Brandenburgici Volumen tertium: Continens Antiquorum Numismatum Et Gemmarum [...], Quorum Pleraque Cum Museo Bellerimiano, Quaedam & Aliunde, Coëmta Sunt, Dialogo Illustrata à Laurentio Bedero [...], Coloniae Marchicae, Impressit Ulricus Liebpertus, Typographus Regius & Electoralis Brandenburgicus, 1701, pp. 272-273, Gratiae.*

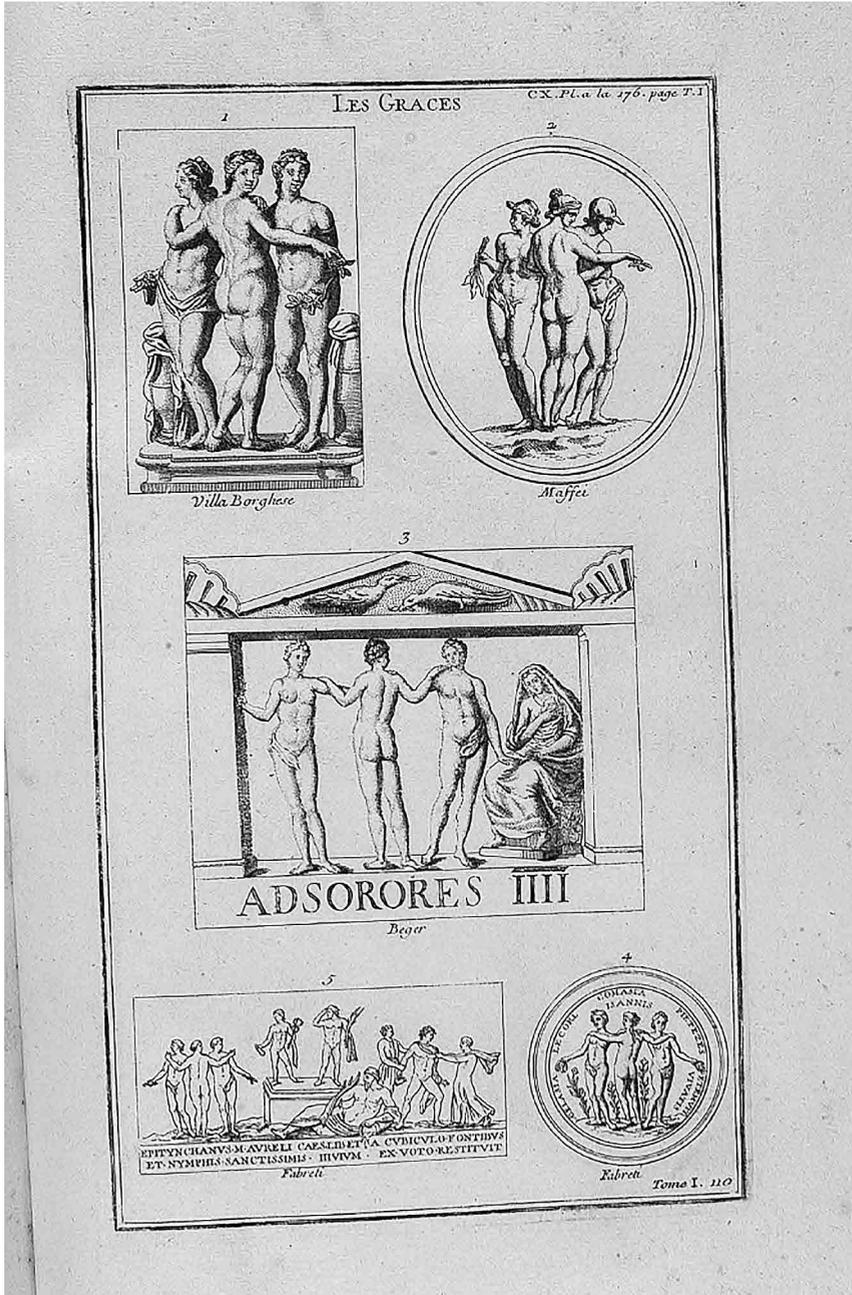


FIG. 2. L'antiquité expliquée et représentée en figures, Les Graces.

intorno all'identità della quarta donna velata nella quale è riconosciuta la sposa. La donna è associata alle Grazie per la sua bellezza ed è accostata a Venere detta protettrice delle *res nuptiales*;¹ del resto, riporta il dialogo, il velo non è alieno a Venere, e, per rifarsi a una delle incisioni delle *Admiranda Romanorum Antiquitatum*, la donna da maritare è *capite velato* (FIG. 3).² Ancora nel dialogo di Beger sono citati alcuni versi dell'epigramma LVII di un'antologia: «*Quatuor Charites, Duae Veneres et Decem Musae: / Dercylis in cunctis Musa, Charis, Venus est. / Tecum Gratiae quatuor sunt, o Amica.*».³ Riconducibili a un anonimo epigramma dell'*Antologia greca*, tali versi individuano una linea di complimenti galanti che associa la donna – Dercylis nel primo frammento greco – a una divinità: una quarta grazia, una decima musa o una seconda Venere.⁴ Di questa linea fanno parte l'*Epigramma LV* di Callimaco alla giovane sposa Berenice, assimilata dal poeta ellenistico a una quarta Grazia,⁵ e, per spostarsi nel tempo, il paragone di Elisabetta I a una Grazia da parte di Edmund Spenser.⁶ In ambito figurativo, tale topos può essere rintracciato anche in alcune medaglie rinascimentali che riproducono in una faccia le tre Grazie, e nell'opposta la dama dedicataria,⁷ o in un filone pittorico che dai Salons parigini si sposta all'Inghilterra della seconda metà del Settecento, nel quale sono ritratte giovani donne o spose in posture classiche, che sacrificano a statue, erme, e agli altari degli dei,

¹ Attraverso il ricorso all'autorità del Bellori, cfr. *ivi*, p. 273.

² Cfr. *Admiranda Romanorum antiquitatum*, cit., tav. 60. Le *Admiranda* sono una delle opere di cui si serve Montfaucon per approntare i suoi volumi, cfr. VAIANI, *art. cit.*, pp. 162, 168 (*Appendice bibliografica*).

³ *Thesauri Regii et Electoralis Brandenburgici*, cit., p. 273.

⁴ Cfr. *Anthologia Graeca*, 5.95, <http://anthologiagraeca.org/passages/urn:cts:greekLit:tlg7000.tlg001.ag:5.95> [consultato: 11/04/2021]. Per l'analisi settecentesca dell'epigramma, cfr. *The Arts of Logick and Rhetorick Illustrated by Examples taken out of the best Authors, Antient and Modern in all the Polite Languages Interpreted and Explained by that Learned and Judicious Critick Father Bouhours* [...], London, Printed for John Clark and Richard Hett, John Peberton, Richard Ford, and John Gray, MDCCXXXVIII, pp. 181-182.

⁵ L'Epigramma LV di Callimaco è citato nella *Chioma* nella *Considerazione IX* sulle deificazioni, cfr. FOSCOLO, *La Chioma*, cit., EN VI, p. 423: «Quattro son le Grazie: or s'è creata / Oltre le prime tre Grazia novella / Rugiadosa d'unguenti. Oh fortunata / E a tutte invidia Berenice bella, / Chè le Grazie non son Grazie senz'ella!».

⁶ Cfr. MALCOM WARNER, *The Sources and the Meaning of Reynold's Lady Sarah Bunbury Sacrificing to the Graces*, in *An Educated Taste: Neoclassicism at the Art Institute*, «The Art Institute of Chicago Museum Studies», vol. 15, n. 1, 1989, pp. 6-19, 82: 11. Questa sezione dell'articolo è profondamente debitrice dello studio di Malcom Warner, dal quale sono stati tratti alcuni esempi figurativi qui riprodotti.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 10-11.



FIG. 3. *Admiranda Romanarum antiquitatum*, tav. 60.

portando in dono corone di fiori. Ne sono esempi *Three Ladies Adorning the Term of Hymen* (1773) e *Portrait of Lady Elizabeth Keppel Adorning a Term of Hymen* (1761), entrambi di Joshua Reynolds (FIGG. 5-6), e *Offrande à Cerès* (FIG. 7), incisione di Jacques Firmin Beauvarlet, su soggetto di Joseph Marie-Vien (1765).¹ Tra questi risalta *Lady Bunbury Sacrificing to the Graces* di Reynolds (FIG. 4), ritratto della giovane sposa Lady Sarah Bunbury che venera una statua delle Grazie posta su di un altare. Come chiarisce Malcom Warner, il ritratto propone il *topos* dell'assimilazione di una giovane donna a una quarta Grazia attraverso la rappresentazione del sacrificio alle tre divinità:² la reciprocità della grazia data e ricevuta è resa esplicita dal gesto

¹ Cfr. ROBERT ROSENBLUM, *Reynolds in an International Milieu*, in *Reynolds*, edited by Nicholas Penny, with contributions by Diana Donald, David Mannings, John Newman, Nicholas Penny, Auleen Ribeiro, Robert Rosenblum, M. Kirby Ralley Jr., London, Royal Academy of Arts in association with Weidenfeld and Nicolson, 1986, pp. 43-54: 48-50.

² Reynolds segue la simbologia delle Grazie illustrata da Montfaucon, cfr. WARNER, *art. cit.*, pp. 8-9.



FIG. 4. JOSHUA REYNOLDS, *Lady Sarah Bunbury Sacrificing to the Graces* (1763-1765), Chicago, The Art Institute of Chicago.

della donna di tenere in mano una patera, e da quello della Grazia centrale di offrire una corona di fiori. Il dipinto di Reynolds, oltre ad essere rappresentativo di un motivo figurativo diffuso ancora nel Settecento, si pone come attestazione della simbologia coniugale delle Grazie, offrendo più di una suggestione allo studioso del gruppo statuuario delle *Grazie* di Canova. Per chiudere questa digressione, i ritratti di Reynolds, così come i volumi di Montfaucon, di Bellori e di Beger erano presentati a Canova,¹ e comprovano l'ipotesi che il piccolo altare di sostegno al gruppo scultoreo delle *Grazie* canoviane,

nella versione destinata a Joséphine, più che un cippo funerario, possa ricordare l'altare presso il quale 'sacrificare' alle Grazie.²

¹ Cfr. GIUSEPPE PAVANELLO, *La biblioteca di Canova*, Verona, Cierre, 2007, pp. 32-33. Canova aveva a disposizione anche i volumi dell'ampia biblioteca di Leopoldo Cicognara, a proposito della quale cfr. <https://cicognara.org> [consultato: 11/04/2021].

² HONOUR, *op. cit.*, p. 43. Soltanto alla morte dell'ex imperatrice il sostegno avrebbe assunto la connotazione funebre, di cippo funerario, oggi attribuitagli. Che solo in un secondo tempo il piccolo altare abbia assunto un significato è dimostrato dal fatto che il gesso della scultura con il sostegno a forma di altare è precedente alla morte di Joséphine.



FIG. 5. JOSHUA REYNOLDS, *Three Ladies Adorning a Term of Hymen* (1773), London, Tate Britain.

3. PETRARCA NELL'ELABORAZIONE DEL CONCETTO DI AMORE CELESTE E TERRESTRE

Nella griglia simbolica foscoliana Amore celeste compare spesso ricoperto da un velo, lasciandosi identificare come marca petrarchesca. Chiara è l'assimilazione tra la poetica di Petrarca e le teorie platoniche della bellezza dell'amata come virtù che eleva l'amante: "un'arte di amare riportata alla ragione". A riguardo si possono richiamare i celebri versi dei *Sepolcri* («quel dolce di Calliope labbro / Che Amore in Grecia nudo e nudo in Roma / D'un velo candidissimo adornando, / Rendea nel grembo a Venere Celeste»),¹ un breve estratto dalle *Lettere dall'Inghilterra* («Il Petrarca lo <Amore> trovò nudo ne' poeti latini, e lo coprì d'un candidissimo velo; ma pure godo di vedere in que' versi trasparire, e senza velo, ch'era passio-

¹ FOSCOLO, *Dei Sepolcri*, cit., *EN I*, p. 130, vv. 176-179. A proposito dei due versi, Foscolo rimanda al già menzionato *Epigramma XIII* di Teocrito e al *Convito* di Platone, cfr. *ivi*, p. 138.

ne ardentissima di cuore umano»),¹ e un passo dei *Saggi su Petrarca* («Benché il Petrarca siasi studiato di ricoprire d'un bel velo la figura d'Amore, che i greci e i romani poeti ebbero vaghezza di rappresentar nudo; questo velo però è così trasparente, che lascia tuttavia discernere le stesse forme»).² Considerato alla luce del complesso di citazioni proposto,³ il velo si mostra come argine della virtù ai desideri sensuali e, al contempo, come simbolo delle teorie platoniche che consentono di rendere in versi l'ardore della passione di amore – il velo è pertanto metafora di scrittura.⁴ Del resto, su alcuni aspetti del neoplatonismo Foscolo si era già soffermato prima dell'esilio, come provano le postille al sonetto di Lorenzo de' Medici inserite nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*.⁵ Occorre rilevare che, dai *Sepolcri*

¹ Cfr. IDEM, *Lettere scritte dall'Inghilterra*, cit., EN v, p. 450.

² Cfr. IDEM, *Saggi sopra il Petrarca*, in *Prose e saggi*, cit., p. 661, *Saggio sopra l'amore del Petrarca*. Al tempo stesso Foscolo considera Petrarca l'anello di congiunzione tra gli autori antichi e moderni: «Le poesie del Petrarca possono tenersi come anello intermedio tra quelle de' classici e le moderne. [...] Il Petrarca e sente come gli antichi, e filosofeggia come i moderni poeti» (ivi, pp. 692-693). Si spiega così l'inserimento di testi di poesia antica nell'*Appendix II* degli *Essays on Petrarch* secondo l'edizione Murray (cfr. *Essays on Petrarch* by Ugo Foscolo, London, John Murray, 1823, pp. 219-257, *Appendix II Referring to the Essay on the Poetry of Petrarch. Sect. IX. Specimens of Greek Love-Poetry from Sappho Down to the Writers of the Lower Empire*). Le appendici non sono riportate nell'*Edizione Nazionale* e nel volume *Prose e Saggi*.

³ All'interno della rete di richiami si può aggiungere un estratto dall'articolo, di incerta paternità, *Rime di Michelangelo Buonarroti*, cfr. IDEM, *Rime di Michelangelo Buonarroti*, in *Saggi e discorsi critici (1821-1826)*, edizione critica a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953, EN x, pp. 493-508: 496: «Così essi <i fautori dell'amore virtuoso> si dipartirono da ogni somiglianza con i poeti latini, che si eran resi cari e graditi alla moltitudine, lusingandola colla rappresentazione viva dei loro desideri e dei loro piaceri. Ed è perciò che Dante, il Petrarca e Michelangelo non ebbero altro plauso che quello dei dotti e dei filosofi, e particolarmente quello di coloro il cui spirito era familiare coi concetti platonici dell'amore». Sull'attribuzione dell'articolo, cfr. JOHN LINDON, *Un'attribuzione erronea: il saggio del 1826 sulle poesie di Michelangelo*, in IDEM, *Studi sul Foscolo 'inglese'*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1987, pp. 116-141. L'articolo si presenta come un centone di temi foscoliani.

⁴ Come indicato in una nota da Arnaldo Bruni, con riferimento agli studi di Ilaria Mangiavacchi sui *Saggi su Petrarca* (cfr. ARNALDO BRUNI, *Calliope e oltre. Arte e letteratura da Winkelmann a Foscolo*, Roma, Aracne, 2015, p. 196 e n. 53). Quanto all'immagine del velo nelle *Grazie*, essa ricorre non solo nei *Versi del velo*, ma anche nell'evocazione del mito del peplo che ispira il pentimento a Elena (cfr. FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., EN I, p. 936, *Abbozzzi, La terra in signoria d'Amore*).

⁵ Nelle postille Foscolo riporta uno stralcio del *Comento del Magnifico sulla teoria d'amore*, cfr. IDEM, *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCC*, pp. 38-39. Lo stesso estratto del *Comento* è citato nell'*Appendix III-IV Referring to the Essay on the Poetry of Petrarch. Sect. XIII. A Theory of Love by Lorenzo de' Medici's and Comparative Descriptions of Female Beauty According to the Platonic Notions, by Early Italian Poets* degli *Essays of Petrarch*, cfr. *Essays on Petrarch*, cit., pp. 261-262.

ai *Saggi su Petrarca*, la metafora del candore e delle trasparenze del velo, che lascia intravedere le forme, attenua la contrapposizione tra la poesia di Petrarca e la rappresentazione antica e sensuale di Amore. Petrarca, per rifarsi alle parole di Ilaria Mangiavacchi, «avvolge l'amore carnale con un velo virtuoso, senza riuscire, tuttavia, a nascondere completamente il carattere "terreno" del sentimento, per giunta rivolto a una donna sposata». ¹ Fuor di metafora, il velo – e si può includere tra gli esempi anche il velo che ricopre il corpo delle Grazie² –, allude alla compresenza della virtù spirituale celebrata dai moderni e della bellezza fisica esaltata dagli antichi.

Per fare un ulteriore passo in avanti, si può convenire che nel ritratto di Petrarca tratteggiato da Foscolo il poeta trecentesco appare devoto di entrambi Amore celeste e terrestre: Amore eccita gli aspet-



FIG. 6. JOSHUA REYNOLDS, *Portrait of Lady Elizabeth Keppel adorning a Herm of Hymen* (1761), Woburn Abbey.

¹ ILARIA MANGIACVACCHI, *Note per Foscolo critico di Petrarca nell'Inghilterra di primo Ottocento*, in *Laureatus in urbe* II, a cura di Silvia Argurio e Valentina Rovere, Canterano (RM), Aracne, 2022, pp. 235-247: 244.

² FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., EN I, p. 115: «E il velo è così trasparente, che non solo non cela, ma neanche adombra le belle forme delle Grazie». Negli *Inni alle Grazie* il velo protegge le tre divinità dalle ardenti passioni scatenate da Amore; i ricami con il quale è intessuto simboleggiano le virtù che arginando i sentimenti violenti e gli istinti ferini favoriscono il vivere sociale.



FIG. 7. *Sacrifice to Ceres: two young draped women weaving flower wreaths and offering them to a statue of Ceres* (1765), London, The British Museum.

ti spirituali e corporei dell'uomo. Così, se nel brano delle *Lettere dall'Inghilterra* sopra citato Foscolo scrive di aver intravisto nei versi del *Rerum Volgarium Fragmenta* una passione del tutto umana (una «passione ardentissima di cuore umano»), nel *Saggio sopra la poesia del Petrarca* Amore è chiamato «signore e maestro». ¹ Se ne può rileggere il passo:

Mentrechè Amore sveglia la spirituale, non può non eccitare anche la material parte di nostra natura; e, se tanto bramiamo il corpo, quanto l'anima dell'oggetto che amiamo, dobbiamo apporlo alla grossezza dei sensi, non al vizio della passione. Così Amore non è tiranno del Petrarca

ma «signore e maestro», «direttore della vita e depositario de' secreti di lui», nè disdegna di dar ragione di siffatto potere. ²

¹ Tale motivo ricorre anche in IDEM, *Rime di Michelangelo*, cit., EN x, p. 496: «Il Petrarca – che più dimorava in mezzo alla gente – benché amasse il sublime, amò come mortale, e visse schiavo d'Amore».

² IDEM, *Saggi sopra il Petrarca*, cit., p. 692, *Sopra la poesia del Petrarca*. Alcune osservazioni sulla duplice fisionomia dell'amore in Petrarca secondo Foscolo in ASSUNTA DE CRESCENZO, *Il Foscolo critico: struttura e motivi degli Essays on Petrarch*, «Italica», 75, 1998, pp. 62-77, e in MASSIMO CASTELLOZZI, *Foscolo critico del Tasso lirico*, in *Foscolo critico* (Gargnano del Garda, 24-26 settembre 2012), a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa, Giulia Ravera, Milano, Università degli studi, 2017 («Quaderni di Gargnano», 1), pp. 263-297: 291-292, <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano/article/view/10991/pdf> [consultato: 11/04/2021].

In una clausola, l'amore di Petrarca è «amore mortale». A una matrice graviniana – e contiana – può essere ascritta l'interpretazione della lirica petrarchesca di Foscolo. Nel capitolo xxviii della *Ragion poetica, Dell'amore razionale, ovvero platonico*, Gian Vincenzo Gravina aveva infatti riconosciuto la fenomenologia e la dialettica sentimentale dell'amore di Petrarca, nelle sue oscillazioni e contraddizioni.¹ Ad ogni modo occorre puntualizzare che l'attenzione alla realtà biografica e storica dell'amore di Petrarca, in un'interpretazione ascetico-spirituale del poeta trecentesco che non escludeva la mondana, era diffusa nella trattatistica del Settecento.² Ne sono esempio i *Mémoires pour la vie de François Petrarque tirés de ses ouvrages et des auteurs contemporains avec des notes ou dissertations, et des pièces justificatives* di Jacques-François-Paul-Aldonce, abbé de Sade, i quali, a loro volta, erano stati oggetto di discussione da parte di Girolamo Tiraboschi nel capitolo su Petrarca della *Storia della letteratura italiana*.³ Degli scritti di Tira-

¹ In proposito, cfr. ANDREA BATTISTINI, *La scienza degli affetti nel petrarchismo degli eruditi* (Gravina, Muratori, Vico), in *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, a cura di Sandro Gentili, Luigi Trenti, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 9-30: 16-17, e GIOVANNA SCIANATICO, *Petrarca e Gravina. Alle origini del Neoclassico*, in *Petrarca e Napoli. Atti del convegno*, Napoli 8-11 dicembre 2004, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2006, pp. 107-115: 111-112. Su Foscolo e Gravina, anche ANTONIO FRANCESCHETTI, *Foscolo e l'Arcadia*, in *Atti dei congressi foscoliani (Venezia, ottobre 1978)*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1988, pp. 171-196: 187-191.

² ELISABETTA GRAZIOSI, *Vent'anni di Petrarchismo (1690-1710)*, in *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, vol. 2 *Momenti e problemi*, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 1988, pp. 71-224: 172. Sul platonismo nella lirica petrarchista italiana del Settecento, MARI, *op. cit.*, pp. 15-109. Un'interpretazione di Petrarca che non esclude la passione terrena è anche quella di Giacomo Leopardi: «Il Platonismo poi del Petrarca a me pare una favola, poichè più d'un luogo de' suoi versi dimostra evidentissimamente che il suo amore era come quello di tanti altri, sentimentale sì, ma non senza il suo scopo carnale» (GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi, Patrizia Landi, vol. II, Torino, Bollati Boringhieri, p. 1237, ad Antonio Fortunato Stella, 13 settembre 1826).

³ Cfr. *Storia della letteratura italiana di Girolamo Tiraboschi*, tomo V, Dall'anno MCCC fino all'anno MCCCC, parte seconda, Milano, Dalla società tipografica de' classici italiani, 1823, p. 774: «Ma che l'amor del Petrarca fosse una vera e impetuosa passione che ne agitava l'animo, e ne turbava continuamente la pace, non può rinvocarsi in dubbio [...]. Egli è ben vero che il Petrarca medesimo si lusingava che il suo amore fosse innocente; e ch'esso anzi gli avesse giovato non poco a sollevarsi l'anima al Cielo e a Dio; ed anche nella sua lettera alla posterità chiama il suo amore *veementissimo, ma unico ed onesto* (t. I Op.). Ma egli stesso poi è costretto a concedere che questa non era che una lusinga; e che il suo amore era ben lungi dall'essere così virtuoso com'ei pretendeva». Il corsivo nel testo. Sulla lettura 'casta' di Petrarca del Tiraboschi, cfr. MARIASILVIA TATTI, *Dall'Arcadia al tournant des Lumières: Petrarca nella critica del secondo Settecento*, in *Il petrarchismo*, cit., pp. 67-86: 74, e MARI, *op. cit.*, p. 29, n. 4.

boschi Foscolo si era servito durante la composizione dei *Saggi sopra il Petrarca*.¹ Dall'interpretazione della doppia visione, spirituale e mondana, di Petrarca non è distante neppure la descrizione del sentimento amoroso di Jacopo nella *Notizia bibliografica intorno alle ultime lettere di Jacopo Ortis*, testo di poco precedente agli scritti del periodo inglese:

La lettura de' poeti, l'entusiasmo per le idee sublimi conferiscono alle lettere amoroze dell'Ortis un non so che di platonico; non però asconde i desiderj veementi e i deliri notturni che ardon l'uomo innamorato. Pochi giorni innanzi, il rimorso e la compassione l'aveano distolto da baciare Teresa ch'ei trovò addormentata; e la sera ch'ei la baciò, quest'azione anzichè essere distolta, fu provocata da' discorsi delicati e innocenti sull'amore purissimo del Petrarca.²

Una commistione di amore spirituale e sensuale, celeste e terrestre. Una passione che, seppure temporaneamente, «ristora di qualche dolcezza il cuore». ³ Dalla *Notizia bibliografica* si può così fare un passo verso le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, secondo l'edizione zurighese. La rappresentazione di Teresa risponde ai canoni del ritratto della donna-angelo: «Tu sei uno di que' pochi angeli sparsi qua e là sulla faccia della terra per accreditare la virtù, ed infondere negli animi perseguitati ed afflitti l'amore dell'umanità»,⁴ scrive Jacopo nella lettera del 17 aprile. E ancora, Teresa è «fanciulla celeste» (25 maggio), un «angelo de' cieli» (27 maggio),⁵ e le sue virtù consentono la trasfigurazione dell'uomo e del paesaggio, come racconta nella lettera del 15 maggio nella quale, tra l'altro, sullo sfondo del lago delle

¹ Un estratto dei *Mémoires pour la vie de François Petrarque tirés de ses ouvres et des auteurs contemporains* (1764-1767) di Jacques-François-Paul-Aldonce de Sade, in UGO FOSCOLO, *Epoche della lingua italiana*, in *Saggi di letteratura italiana*, parte prima, *Epoche della lingua italiana*, a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, *EN XI*, 1, p. 196. Sulle letture di Foscolo alla base dei *Saggi su Petrarca*, cfr. IDEM, *Prose e saggi*, cit., p. 1035, *Essays on Petrarch*, *Scheda introduttiva* e, in merito alla storia compositiva e redazionale degli scritti petrarcheschi di Foscolo, MANGIAVACCHI, *Note per Foscolo critico*, cit., pp. 1-2, 7.

² UGO FOSCOLO, *Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*, per l'edizione di Londra MDCCCXIV, in *Prose e saggi*, cit., pp. 141-209: 183.

³ Ivi, p. 171. Si consideri anche il seguente passo: «L'autore rasserena invisibilmente il suo protagonista prima con illusioni di pace e d'ospitalità e d'amicizia e di piaceri domestici e di vita indipendente nella solitudine; e lo infiamma d'amore che incomincia a ristorargli l'anima dolcemente, e per più mesi lo adescia in segreto di care speranze, e lo pasce della compiacenza di sacrificar non foss'altro la propria felicità alla virtù della giovine amata» (ivi, p. 166).

⁴ IDEM, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Prose e saggi*, cit., pp. 3-140: 48.

⁵ Ivi, pp. 66 e 67.

cinque fonti scrive di aver immaginato la schiera delle ninfe fluviali accompagnate dalle Muse e Amore.¹ Nonostante le qualità celesti della donna, Teresa è tuttavia descritta come una creatura in carne e ossa. Ne è dimostrazione la lettera del 14 maggio (a sera), nella quale Jacopo si dice stupito più dello slancio amoroso che del pudore della giovane: «La sua virtù – e non tanto la sua virtù, quanto la sua passione, mi sgomentava». ² Non di meno, il bacio tra Jacopo e Teresa viene sollecitato dalla conversazione dei due sulla poesia amorosa di Petrarca, riportando dunque l'attenzione alla duplice caratteristica dell'amore del poeta trecentesco:

Oh! diss'ella, con quel dolce entusiasmo tutto suo, credi tu che il Petrarca non abbia anch'egli visitato sovente queste solitudini sospirando fra le ombre pacifiche della notte la sua perduta amica? [...] Tutto è amore, diss'io; l'universo non è che amore; e chi lo ha mai sentito, chi più del Petrarca lo ha fatto dolcissimamente sentire?³

4. SULLA COMPONENTE MONDANA DI AMORE CELESTE

La duplicità del ritratto di Petrarca può essere estesa alla tradizionale dicotomia tra la Venere celeste e la Venere terrestre. Dalla *Chioma*⁴ ai *Sepolcri*⁵ e all'*Orazione inaugurale*,⁶ tale dicotomia non si mostra

¹ Cfr. *ivi*, pp. 62-63; in particolare si tenga presente il seguente passo: «Dopo quel bacio io mi son fatto divino. Le mie idee sono più alte e ridenti, il mio aspetto più gajo, il mio cuore più compassionevole. Mi pare che tutto s'abbellisca a' miei sguardi; il lamentar degli augelli, e il bisbiglio de' zefiri fra le frondi son oggi più soavi che mai; le piante si fecondano, e i fiori si colorano sotto a' miei piedi; non fuggo più uomini, e tutta la natura mi sembra mia».

² *Ivi*, p. 62 (14 maggio, a sera).

³ *Ivi*, pp. 60-61 (lettera del 14 maggio), e per il racconto di tutto l'episodio del bacio tra i due giovani, cfr. *ivi*, pp. 60-62 (lettere dell'intera giornata del 14 maggio).

⁴ Cfr. *ivi*, p. 426: «questa Venere di casta e celeste divenne meretrice e volgare, poichè fu sposa e sorella di quanti regi vollero essere Numi, madre di quanti Numi bisognavano a' sacerdoti, protettrice di quante passioni erano care a' popoli». Il culto di Venere celeste era dunque più antico di quello della terrestre: «La Venere volgare ha più recenti adorazioni, e primo a fondarne culto per gli Ateniesi fu Teseo» (*ibidem*).

⁵ Cfr. IDEM, *Dei Sepolcri*, cit., p. 35, n. 179: «Venere Celeste. Gli antichi distingueano due Veneri; una *terrestre* e sensuale, l'altra *celeste* e spirituale: ed aveano rito e sacerdoti diversi». Il corsivo nel testo. Foscolo ascrive la distinzione tra le due Veneri all'*Epigramma XII* di Teocrito e al *Convito* di Platone (*ibidem*, nota A). Anche nella *Chioma* Foscolo indica nel componimento di Teocrito una testimonianza della divisione tra Venere terrestre e Venere celeste: «La qual distinzione di volgare e celeste si vede a' tempi de' Tolomei dall'epigramma XIII di Teocrito sopra il simulacro dedicato da una moglie pudica alla casa del marito e de' figliuoli» (IDEM, *La Chioma*, cit., EN VI, p. 427).

⁶ Cfr. IDEM, *Dell'origine e dell'ufficio*, cit., pp. 123-124: «Ma poichè le allegorie vennero adul-

come un carattere intrinseco alla dea, ma è ascrivibile alla diversità di riti tra le due Veneri, alla degradazione del culto della Celeste e al desiderio degli antichi regnanti e sacerdoti di fondare la propria dinastia su Venere.¹ È però nel *Saggio sopra l'amore del Petrarca* che tale differenza appare più stringente, comprovata dall'autorità del *Convito* di Senofonte dal quale Foscolo trascrive con pochi ritocchi il breve passo riportato in corsivo:

Non voglio già io affermare, che vi sieno due Veneri: ma, poiché veggo esservi templi sacri alla CELESTE, ed altri alla TERRESTRE Venere, e sacrificarsi entro i primi con cerimonie più scrupolose e con vittime più pure, presumo, che le due dive sussistano almeno negli effetti loro. *La Venere volgare infiamma le passioni verso il corpo; la celeste Venere inspira amore verso l'anima, e trae ad onesti vincoli e ad opere virtuose.*²

Nella ricostruzione della storia dei due culti, Foscolo attribuisce alle seguaci della Venere terrestre il desiderio e il tentativo di assimilarsi alle devote della Celeste:

Mentre virtuose donne vivevano sí chiuse in ritiro, da non comparir mai a' banchetti, e dentro stanze appartate da quelle degli uomini; artisti, poeti, filosofi, magistrati, sacerdoti e tutto il mondo alla foggia adunavasi a circolo nelle case di donne, che facevano aperto traffico delle bellezze loro, e prestavano le loro persone onde essere modelli delle statue, di

terate dall'orgoglio de' potenti, dall'ignoranza del volgo, dalla venalità dei letterati, le scienze si vergognarono della poesia, e si ravvolsero tra i misteri dei loro numeri; e Venere fu meretrice e plebea, sposa di quanti tiranni vollero essere numi, genitrice di quanti numi abbisognavano a' sacerdoti, ministra di quante immaginazioni conferivano alle laide allusioni degli artefici e dei cantori, ad esempio di quanti vizj effemminavano le repubbliche».

¹ Cfr. anche ENRICO ACERBI, *La Venere celeste*, Milano, da Pietro Agnelli, MDCCCIX, pp. 44-45, Note «Finalmente il perenne abuso delle religioni avendo pur deturpato il culto di Venere, la distinse in celeste o spirituale, e terrena o sensuale [...] Le Veneri poi si moltiplicarono ancora, e Cicerone ne riporta fin quattro». Il passo delle Note, alle quali attese Francesco Rossi, futuro vice-bibliotecario di Brera, sembra risentire delle posizioni foscoliane su Venere esposte nella *Chioma* e nell'*Orazione inaugurale*. Acerbi fu infatti uno dei giovani studenti di Foscolo all'Università di Pavia; in proposito, cfr. FRANCO LONGONI, *Alcune note sulla storia e la preistoria delle Grazie*, in *Foscoliana. Una lunga fedeltà di studi e ricerche*, cit., pp. 23-40: 30-32.

² FOSCOLO, *Saggio sopra il Petrarca*, cit., p. 662. Il maiuscolo/maiuscoletto e il corsivo nel testo. La divisione tra le due Veneri anche nell'esordio del saggio: «La ideale distinzione tra i due amori nacque in prima fila dalle differenti cerimonie, con cui gli antichi prestarono culto alla VENERE CELESTE, che presiedeva a' casti amori delle fanciulle e delle vedove, ed alla VENERE TERRESTRE, riconosciuta tutelare deità delle galanterie delle donne più in voga a que' tempi» (ivi, p. 661).

che i templi della Grecia venivano adornandosi. Ognuno sa, che quella Aspasia, che governò Pericle ed educò Alcibiade, era sacerdotessa della VENERE TERRESTRE. Queste donne seppero far tanto, da porsi esse pure sotto il patrocinio della VENERE CELESTE, col propagar fede, che fossero di un solo amante, e che i sentimenti da esse ispirati a tutti gli altri fossero virtuosi.¹

Ci si può domandare chi fossero le devote della Venere Terrestre, e si può agevolmente rispondere che esse erano assidue frequentatrici di «artisti, poeti, filosofi, magistrati e sacerdoti»,² modelle come Frine,³ poetasse come Saffo,⁴ sagge interlocutrici come Aspasia.⁵ Frine, Saffo, Aspasia sono alcune tra le cortigiane ricordate da Silvio Pellico nella recensione del volume, tradotto e introdotto da Luigi Trechi, *Dialoghi delle cortigiane di Luciano*, negli *Annali di scienze e di lettere*.⁶ Nei *Dialoghi* le etere non sono semplici devote della Venere terrestre, ma, per servirsi delle parole di Pellico, sono donne alle quali «convenne contrapporre colle doti dell'anima il demerito della propria condizione, e acquistando fama in ogni genere di coltura, pretendere anch'esse di farsi utili allo stato».⁷

Le parole di Pellico restituiscono profondità alla figura delle etere,

¹ *Ibidem*. Il maiuscolo/maiuscoletto nel testo.

² *Ibidem*.

³ «Fu eretta a Frine una statua d'oro nel tempio di Delfo, opra di Prassitele; Frine servì di modello alla famosa Venere di Apelle» (IDEM, *Sui Dialoghi delle cortigiane di Luciano tradotti da Luigi Techi*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica [1809-1811]*, a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, EN VII, pp. 417-421: 420 n. 7, dalla pagina precedente). L'articolo è «D'ispirazione foscoliana, ma steso da Silvio Pellico» (ivi, p. 417, nota a). Su Frine anche ACERBI, *op. cit.*, pp. 51-52, dove è riportato l'aneddoto, attribuito a Plinio, e presente anche nella celebre *ekfrasis* foscoliana sulla Venere di Canova (cfr. FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., EN I, pp. 974-975, *Appunti sulla Ragion poetica, La Venere del Canova e la Venere de' Medici e La musa del Canova*), del bacio dato a una statua femminile che sembra una donna in carne e ossa. Sull'influenza delle cortigiane nella religione, nelle arti e nella politica, anche *Saggi sopra il carattere, i costumi, e lo spirito delle donne dei varj secoli Opera di Mr. Thomas dall'Accademia di Parigi, tradotta Dal Sig. Gaetano Grassi Milanese E dal medesimo accresciuta di una introduzione e di varie note critiche, storiche, e morali*, Cremona, Per Lorenzo Manini Regio Stampatore, 1782, pp. 32-43.

⁴ «Saffo, che pure appartenne a questa classe, si acquistò il nome di decima musa» (FOSCOLO, *Sui Dialoghi delle cortigiane di Luciano tradotti*, cit., EN VII, p. 419).

⁵ Maestra di Socrate e sposa di Pericle. Su Aspasia, cfr. ENNIO QUIRINO VISCONTI, *Il Museo Pio Clementino illustrato e descritto da Ennio Quirino Visconti*, vol. VI, Milano, presso gli editori, tipografia De Stefanis, 1821, tav. 50, pp. 154-156.

⁶ Cfr. *Dialoghi delle cortigiane di Luciano*, Brescia, per Nicolò Bettoni, 1810. Nell'apparato esegetico dei *Dialoghi* è riportata la traduzione di Arici di un inno di Bacchilide alle Grazie, cfr. ivi, pp. 112-118.

⁷ FOSCOLO, *Sui Dialoghi delle cortigiane di Luciano tradotti*, cit., EN VII, p. 417.

e suggeriscono una polarizzazione più sfumata tra la Venere celeste e la Terrestre. Nel nome di Aspasia viene ricomposto il dualismo tra la dimensione sensuale e la dimensione intellettuale della donna,¹ e ancora nel nome di Aspasia si può ipotizzare il parallelo tra le antiche e le nuove ‘cortigiane’, *les salonnières*. Distinguendosi per la bellezza, la gentilezza, la vivacità, la compassione e il pudore, non disgiunti da una forte carica seduttiva e dalla propensione all’accudimento e alla cura, *les salonnières* erano investite del ruolo di arbitro delle conversazioni, di educatrici, di patronne di artisti e di letterati.² Così Pietro Verri descriveva la ‘salottiera’:

donna di spirito [...] si occupa a lasciare il campo libero ad ognuno per parlare e brillare se può, ella eccita il discorso se languisce la materia, ella mostra di stare attenta a quel buono che taluno dice e lo rileva, ella è come diceva Socrate di se medesimo levatrice dello spirito altrui.³

In vita Foscolo incontrò numerose *salonnières*. «Novelle Aspasiae» la bruna Cornelia Martinetti,⁴ la «saggia» Isabella Teotochi Albrizzi,⁵

¹ Cfr. LUCIA CAPITANI, *La bellezza in movimento. La scultura di Canova tra mimica, danza e recitazione*, a.a. 2003-2004, Università degli studi di Pisa, p. 73.

² Gli uomini partecipavano a loro volta al salotto attraverso l’esercizio, una vera e propria arte, della galanteria; fedeltà e sapiente utilizzo della parola erano le doti indispensabili. In generale sui salotti, cfr. MARIA TERESA MORI, *Maschile e femminile: identità di genere nei salotti di conversazione*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e inizi Novecento*, a cura di Maria Luisa Betri, Elena Brambilla, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 3-18; ELENA MUSIANI, *Circoli e salotti femminili nell’Ottocento. Le donne bolognesi tra politica e sociabilità*, Bologna, Clueb, 2003, pp. 13-80; e imprescindibile monografia di BENEDETTA CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2006.

³ VERRI, *op. cit.*, p. 155.

⁴ Il salotto di Cornelia Martinetti fu frequentato da Canova, Stendhal, Giordani, Foscolo. In proposito, la monografia GIOVANNI ORIOLI, *Biografia d’una sacerdotessa delle Grazie. Cornelia Rossi Martinetti*, Firenze, Le Monnier, 1955; MUSIANI, *op. cit.*, pp. 62-69, e FIORENZA TAROZZI, ELENA MUSIANI, *Le donne nei salotti bolognesi del primo Ottocento tra politica e loisir*, in *Salotti e ruolo femminile*, cit., pp. 343-364: 348-352. Di notevole interesse anche il romanzo della Martinetti *Amélie, ou le Manuscrit de Thérèse* nel quale la donna racconta luoghi, riti e abitudini di una nobile di primo Ottocento; a riguardo, cfr. FRANCESCA LUI, «*Le boudoir de la mélancolie*». *Amélie di Cornelia Rossi Martinetti: uno specchio letterario della dimora neoclassica*, «Comparatistica. Annuario italiano», anno quinto, 1993, pp. 75-87. Sulla trasfigurazione del giardino della dimora bolognese della Martinetti nei versi delle *Grazie*, rimando al mio studio *Per i sentieri delle Grazie. Dei giardini, della scena e dello spazio negli Inni alle Grazie di Ugo Foscolo*, «Studi italici in Giappone», LXVI, 2016, pp. 107-128: 116-117.

⁵ Su Isabella Teotochi Albrizzi, cfr. CINZIA GIORGETTI, *Ritratto di Isabella. Studi e documenti su Isabella Teotochi Albrizzi*, Firenze, Le Lettere, 1992, e ADRIANO FAVARO, *Isabella Teotochi Albrizzi: la sua vita, i suoi amori e i suoi viaggi*, introduzione di Alvisè Zorzi, in appendice: *Guida alla visita della villa Albrizzi-Franchetti*, Udine, Gaspari, 2003.

l'altera Luisa Stolberg contessa D'Albany.¹ Non sembra dunque scorretto considerare la gestazione e la lunga composizione degli *Inni alle Grazie* anche nel quadro del contesto galante e intellettuale dei salotti frequentati da Foscolo. Ne è prova l'epistolario che restituisce uno spaccato vivido delle frequentazioni del poeta e che documenta motivi, luoghi e incontri che verranno trasfigurati in poesia.² In una missiva a Isabella Teotochi Albrizzi, ad esempio, il poeta oltre a riportare il proposito di dedicare il carne a Canova, accenna a una precedente richiesta di essere presentato alla contessa d'Albany:

A gennaio andrò a Roma dove stamperò un Carme intitolato le Grazie, e diretto a Canova; perché la è poesia applicata tutta alle belle arti. Se pure Canova vorrà accoglierlo [...]. Quanto alla lettera per la Contessa d'Albania, non importa più. Ci andrò presentato da Niccolini amico suo e mio: ma temo ch'io ci tornerò di rado; perché tiene conversazione diplomatica, cioè composta di gente d'ogni lingua ed usanza. Mi congratulo della Elena.³

Era l'agosto del 1812: era stato appena licenziato alle stampe lo scritto di Isabella Teotochi Albrizzi *La testa d'Elena scolpita in marmo dall'impareggiabil Canova*,⁴ e il nome dello scultore era sulla bocca di tutti. Dal breve stralcio della lettera emergono la rete di amicizie e di conoscenze e la sintonia di interessi artistici e letterari tra Ugo e Isabella. In una lettera a Cornelia Martinetti si apprende invece che nel circolo dell'Albany si parlava di «belle e gentili signore, e di

¹ Sul salotto della Contessa, cfr. CARLO PELLEGRINI, *La contessa D'Albany e il salotto di Lungarno*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1951, pp. 185-192. Alla ricostruzione del contesto contribuiscono anche le *Lettere inedite di Luigia Stolberg contessa d'Albany a Ugo Foscolo e dell'abate Luigi di Breme*, pubblicate da Camillo Antona-Traversi e da Domenico Bianchini, Roma, Euseo Molino, 1887.

² Secondo Mario Scotti la composizione delle *Grazie* prende avvio da alcuni stati d'animo di Foscolo causati dalla visita a Cornelia, cfr. FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., EN 1, pp. 205-206, *Introduzione*. Sullo scambio epistolare come estensione della conversazione salottiera, cfr. GIANNI VENTURI, *Canova e Isabella Teotochi Albrizzi*, in ISABELLA TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e sul Neoclassicismo, 2003, tomo I-II, pp. 5-34: 7, e ALESSANDRA CONTINI, *La memoria femminile negli archivi: i salotti attraverso i carteggi (secolo XVIII)*, in *Salotti e ruolo femminile*, cit., pp. 29-64: 32 e 49-50.

³ FOSCOLO, *Epistolario IV*, cit., p. 109 (22 agosto 1812, A Isabella Teotochi Albrizzi). Il corsivo nel testo.

⁴ ISABELLA TEOTOCHI ALBRIZZI, *La testa d'Elena scolpita in marmo dall'impareggiabil Canova e da esso regalata ad Isabella Albrizzi nata Teotochi*, Pisa, co' caratteri di Firmino Didot, MDCCCXII.

statue, e di Muse, e d'Elene, e di Canova»;¹ da una a Leopoldo Cicognara si viene a sapere che Eleonora Pandolfini Nencini fu conosciuta da Foscolo nel salotto della contessa;² e ancora, da una risposta stizzita a Cornelia Martinetti, che la nobildonna si circondava di «galanti e cicisbei». ³ Ma più risalta nel lessico epistolare di Foscolo che «Grazie» fosse l'appellativo con il quale erano chiamate le dame del salotto di Lungarno della Contessa d'Albany:⁴ «Spesso con la fantasia mi trovo presente a' suoi festini, e vedo danzare due dozzine di Grazie sorgenti intorno a Lei: ma poi mi resto dolorosamente deluso». ⁵ Si può pertanto attribuire anche alle *salonnières* e alle tre sacerdotesse degli inni, perché 'figure' delle Grazie, l'aggettivo 'casta' nel significato, precedentemente accennato, di 'pudica e fedele': si deve considerare, infatti, che solo le donne sposate avevano l'accesso allo spazio semi-pubblico del salotto.⁶

Un estratto da una missiva indirizzata alla Contessa D'Albany, nella quale Foscolo racconta di aver recitato i propri versi in «cantilena di salmodia», suggerisce le modalità di lettura e di ricezione degli *Inni alle Grazie*, avallando la tesi del *work in progress* e lasciando intendere che Foscolo leggesse parti degli inni man mano che avanzava nella composizione:

Item, sto per finire le *Grazie*; e quando il demonietto del verseggiare, che per ora se n'è ito improvvisamente di casa mia, tornerà a visitarmi, e a farmi suonare l'armonia pittrice de' versi, darò al poema l'ultima mano.

¹ FOSCOLO, *Epistolario IV*, cit., p. 147 ([13 e] 14 settembre 1812, A Cornelia Martinetti). Da questa e da altre lettere si intuisce che la Martinetti e la contessa d'Albany si conoscessero, anche se non di persona.

² Ivi, p. 286 (15 giugno 1813, A Leopoldo Cicognara).

³ Ivi, p. 122 (27 agosto 1812, A Cornelia Martinetti).

⁴ Sulla frequentazione di Foscolo del salotto dell'Albany, si possono tenere presenti la lettera del 5 (o 6) settembre del 1812 indirizzata a Cornelia Martinetti: «vado dunque a passare tre quarti d'ora dalla contessa d'Albania, e ci vado perché mi sta vicina di casa, perché va anch'ella a dormire dopo le dieci, perché parla spesso d'Alfieri, e m'ha anche talvolta parlato assai graziosamente di voi. Ma la sua società è diplomatica, varia, severa; e tutti stanno seduti perpetuamente: – a quattr'occhi ci si sta bene, quantunque la contessa alfiereggi, ed io vorrei che le donne petrarcheggiassero tutte giovani e vecchie. Ma in quel crocchio, io mi sto muto e serio come la sedia che opprimo» (ivi, p. 134), e la lettera dell'11 ottobre 1813 inviata a Sigismondo Trechi, «E spesso vorrei farmi bello e uscire di casa; e m'empio il taccuino di polizzini da visita; ma non mi riesce ad avviarmi verso le porte delle persone da visitarsi, eccettuata la porta dell'Albany, dov'io sdraiato sopra un sofà, faccio il secondo tomo del tomo d'Alfieri: ascoltando novelle galanti, sdegnandole; e novelle politiche vaticinando da Geremia; e senza aprire mai bocca una volta» (ivi, pp. 388-389).

⁵ Ivi, p. 467 (31 dicembre 1813, alla contessa D'Albany).

⁶ Ad esempio, IDEM, *Le donne italiane*, cit., EN XII, p. 427.

Frattanto chi ne intese alcune parti, ne dice le meraviglie, alle quali io non credo; credo bensì alla commozione ed all'entusiasmo che vado spesso vedendo nel viso di chi m'ascolta, bench'io reciti con quella tal mia cantilena di salmodia; ma di queste *Grazie*, e di non so che mia intenzione, le scriverò un'altra volta.¹

I salotti rappresentavano dei veri e propri cenacoli delle arti. Vi si svolgevano la lettura ad alta voce di prosa e poesia, vi si ballava, cantava, eseguiva e ascoltava musica. Non è una pura coincidenza che il ballo, il canto e la musica siano le arti celebrate da Foscolo negli *Inni alle Grazie*: arti fondamentali alla messa in scena del rito sul modello liturgico antico,² e oggetto del poema in quanto «poesia applicata tutta alle belle arti».

Così, le parole di Foscolo appartenenti alla prosa *Femminilità immagine delle Grazie*, uno degli *Appunti sulla ragion poetica*, si possono senza sforzo collocare nel contesto dei ritrovi mondani del tempo. La prosa illustra le virtù che contraddistinguono le donne gentili e le Grazie: passioni dolci e virtuose che nella loro armonica specularità con le espressioni corporee costituiscono la grazia; doti prettamente femminili che dall'interno della scena domestica si riverberano all'esterno. Esse sono:

quegli accessori della bellezza del corpo e della virtù dell'animo, quelle attrattive invisibili quasi del volto giovanile, e i vezzi fuggitivi delle forme eleganti d'una fanciulla avvenente, e la facilità aggiunta alla modestia, e la nobiltà alla libertà, e l'ingegno all'ingenuità, e i sensi delicatissimi di pietà, di gioja, e di amore che ornano le parole e il sorriso d'ogni cuore gentile temprato con graziosissime attitudini dalla natura.³

¹ IDEM, *Epistolario* v, cit., p. 270 (15 ottobre 1814). La lettura, da parte dell'autore, di un'opera ancora non pubblicata fungeva da sua legittimazione collettiva: cfr. MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *Leggere in salotto: le funzioni della lettura nei ricevimenti mondani tra Sette e Ottocento*, in *Salotti e ruolo femminile*, cit., pp. 19-27.

² In proposito FRANCESCA FEDI, *Immagini del rito fra I Sepolcri e Le Grazie*, in EADEM, *Artifici di Numi. Favole antiche fra illuminismo ed età napoleonica*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 185-211: 206-208; EADEM, *Le Grazie come rappresentazione di una nuova "religio" nazionale*, in *Centocinquant'anni di unità d'Italia. Foscolo e la ricerca di un'identità nazionale*, Atti del convegno (Parma, 28 ottobre 2011), a cura di Francesca Fedi, Donatella Martinelli, Firenze, Cadmo, 2013, pp. 51-67: 59-66; e, infine, EADEM, *Retaggio nazionale e nuova ritualità civile nel progetto lirico foscoliano*, in *Storia d'Italia, Annali*, 25, *Esoterismo*, a cura di Gian Mario Cazzaniga, III. *Forme esoteriche nella costruzione dell'identità nazionale*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 431-453: 451-453.

³ FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., EN I, p. 953, *Appunti sulla ragion poetica, La femminilità immagine delle Grazie*. Similmente, ivi, pp. 968-969, *Natura ed efficacia della grazia*.

Come frequentemente ripetuto negli *Appunti sulla ragion poetica*, le Grazie hanno una funzione sociale, in quanto educano alla bellezza e alla virtù – principi morali cardine del vivere civile –, rasserenano l'animo, bilanciano le passioni, smorzano gli istinti e le inclinazioni guerresche dell'uomo.¹ E per passare dall'opera al racconto della vita che si deriva dall'epistolario, tale motivo è rintracciabile in un estratto della lettera del 27 settembre 1813 all'inesperto Giovannino, Giovanni Serbelloni, dove le donne sono celebrate per la loro capacità di rendere nobile l'animo degli uomini:

Le donne sono per lo più migliori di noi, perché sono educate alla compassione e al pudore assai più di noi, e sono create all'Amore, che quando è nobile e dolce, raddolcisce e nobilita tutti i sentimenti dell'uomo; e le donne fors'anche sono migliori amiche che amanti.²

Fa eco quanto il poeta aveva scritto l'anno precedente a Sigismondo Trechi:

Non si può vivere senza una donna che t'ami, che t'innondi l'anima di voluttà con un bacio, che ti alimenti nel cuore la generosità, e la dolcezza, e che tempri tutte le fiere passioni delle quali la natura ha voluto dotarci, senza lasciarci nessun contravveleno fuorché l'amicizia e l'amore.³

Considerati per il loro contenuto etico, gli *Inni alle Grazie* sono riconducibili a quel filone letterario, soprattutto di provenienza francese, che concilia idealismo platonico e *sensiblerie* illuministica,⁴ e che si fa interprete del valore etico e morale di amore. Ne fanno

¹ Cfr. *ivi*, pp. 955-956, *Appunti sulla ragion poetica, Modi recenti di considerare le Grazie. Metafisica e poesia del loro mito*: «Le Grazie furono considerate a' di nostri [...] socialmente da chi aspira di trovare, ed anche d'infondere per mezzo dell'educazione, quegli accessori della bellezza corporea e della virtù dell'animo, che chiamansi grazie, e che risplendono amabilissime agli occhi, e spirano soavissime al cuore».

² IDEM, *Epistolario IV*, cit., p. 364. La compassione e il pudore favoriscono la vita sociale, spiega Foscolo nell'*Orazione sull'origine e sui limiti della giustizia*: «la voce stessa della natura eccita nelle viscere di molti uomini, che hanno bisogno di unirsi e amarsi, due forze che compensano tutte le tendenze guerriere e usurpatrici dell'uomo: la compassione e il pudore, forze educate dalla società ed alimentate dalla gratitudine e dalla stima reciproca» (IDEM, *Orazioni e lezioni pavesi*, a cura di Andrea Campana, Roma, Carocci, 2009, p. 255).

³ IDEM, *Epistolario IV*, cit., p. 99 (A Sigismondo Trechi, 19 agosto 1812).

⁴ Cfr. MARI, *op. cit.*, pp. 62-71. In area italiana si tengano presenti i *Ricordi a mia figlia Teresa* di Pietro Verri, il *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco, il *Saggio filosofico sul matrimonio* di Melchiorre Delfico.

parte *An Inquiry Concerning Virtue or Merit* di Shaftesbury,¹ tradotto in francese da Denis Diderot, la *Nouvelle Heloise* di Jean-Jacques Rousseau, il breve *Du sentiment de l'amour* di Bernardin de Saint Pierre, l'*Essai sur le caractere, les mœurs et l'esprit des femmes dans les différens siècles* di Antoine Léonard Thomas. Esemplare del messaggio etico contenuto nell'idea di amore, la voce *Amour, galanterie* dell'*Encyclopédie*:

*L'amour consiste dans le sentiment tendre, délicat et respectueux, sentiment qu'il faut mettre au rang des vertus.*²

Inoltre, in quanto rivelatore della componente sociale e civilizzatrice del sentimento amoroso, e di conseguenza del ruolo positivo ricoperto dalle donne, si può richiamare un passo dell'*Essai sur le caractere, les mœurs et l'esprit des femmes dans les différens siècles*, nella traduzione di Gaetano Grassi, dove si dà voce a una donna che in prima persona rivendica il proprio ruolo nella società:

Noi siamo spose, e siamo madri; e con queste due qualità noi leghiamo le parentele, e siamo il sostegno, e la consolazione delle famiglie. Da noi viene quella dolcezza, la quale temperando la rusticità selvaggia, cui sembra, che la forza vostra inclini, fa cessare le violenze, che vi renderebbero di continuo l'un all'altro nimico. Noi facciamo germogliare in voi quella tenera sensibilità, che vi porta al sollievo dell'altrui male; e, scortati dalle nostre lagrime, per noi vi piegate alla pietà che diversamente in vano forse da voi il disgraziato aspetterebbe.³

«Noi siamo spose, e siamo madri»: la ferma rivendicazione dei rapporti di coppia, e di quelli tra madre e bambino, è frutto della graduale affermazione dell'individuo e dell'affettività, la quale diverrà

¹ Secondo Shaftesbury la regolazione delle inclinazioni e delle passioni dell'individuo favorisce la vita della comunità. Sul neoplatonismo di Shaftesbury si rimanda all'introduzione di Eugenio Garin all'*Inquiry* (SHAFTESBURY, *Saggio sulla virtù e il merito*, a cura di Eugenio Garin, Torino, Einaudi, 1946, pp. VII-XV) e a PULGINI, *op. cit.*, pp. 60-61.

² *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres mis en ordre et publié par Mr. ****, Tome dix-septieme, A Neufchastel, Chez Samuel Faulche & Compagnie, Libraires & Imprimeurs, 1765, voce *Amour, galanterie*, già citato in MARI, *op. cit.*, p. 60.

³ *Saggi sopra il carattere, i costumi, e lo spirito delle donne*, cit., p. 13. Lo stesso concetto nell'*Introduzione apologetica* di Gaetano Grossi all'opera di Thomas: «operando sopra di Noi con una forza incognita <le donne> raddolciscono segretamente la nostra ferocia, risvegliando le doti del nostro spirito, sviluppano nel nostro cuore le sante virtù sociali, e ci fanno sentire doppiamente il piacere del di lei commercio» (ivi, pp. XIII-XIV).

centrale nella rivendicazione romantica delle ragioni del cuore.¹ Oltre al motivo della mitigazione degli istinti, anche il ricondurre la pietà, la consolazione e la tenerezza al loro valore sociale risulta in comune con il messaggio contenuto negli *Inni alle Grazie*. Nella misura in cui rispecchiano anche la nascita dell'idea occidentale dello spazio dell'individuo per il sentimento, gli *Inni alle Grazie* si collocano nella modernità.²

5. «TUTTE QUANTE LE NOSTRE PASSIONI»:

CONVERGENZE TRA LE DOTTRINE DI AMORE E DI ARMONIA

Alla luce di quanto finora discusso ci si può soffermare sull'ultimo tassello del mosaico foscoliano dell'idea di amore celeste. Ai versi 12-13 di una minuta di *Al cor mi fece dono I*, il secondo dei frammenti nella diacronia compositiva della *Prima redazione dell'Inno*, le Grazie si mostrano per la prima volta al poeta. Tra i segnali che ne indicano l'epifania, quali la fragranza d'ambrosia e lo splendore aurorale del cielo, le Grazie sono viste danzare e diffondere l'«armonia d'Amore»:

E invisibili agli altri, a me splendenti
Veggio sovente carolar; discorre
Da le lor membra l'armonia d'Amore
E del roseo splendor mite dell'alba
Ride l'aere a que' sguardi, e spira intorno
D'ambrosia soavissima fragranza.³

L'armonia di Amore altro non è che il potere che ammansisce gli animi ed equilibra le passioni, la regola degli ingranaggi della psiche e del cosmo e la forza attrattiva e procreatrice della terra. Tale armonia è la stessa che verrà propagata dalle belle membra di Venere, come si legge ai versi 32-33 dello stesso frammento («Scorre al suo volo / Da quelle membra l'armonia d'Amore»),⁴ versi che rappresentano il primo accenno all'episodio del ritorno in cielo di Venere,

¹ Cfr. PULCINI, *op. cit.*, pp. 125-126.

² Un sintetico quanto illuminante accenno in EZIO RAIMONDI, *La civiltà dei Lumi e le ombre della letteratura*, in *Un teatro delle idee. Ragione e immaginazione dal Rinascimento al Romanticismo*, Milano, Rizzoli, pp. 297-309.

³ FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., EN I, p. 626, *Prima redazione dell'Inno, Al cor mi fece dono I*, vv. 11-16.

⁴ Ivi, p. 627, vv. 32-33.

e della facoltà elargita alle Grazie di spargere armonia sulla terra a conforto gli uomini.¹

I segni di un'«equivalenza semantica» tra le idee di Amore e Armonia si rintracciano in tutta l'opera di Foscolo,² ma, a mio avviso, l'illustrazione più completa di questa equivalenza è contenuta nel *Discorso sul testo della Divina Commedia*. Descritto come potenza che coniuga gli opposti, divinità corrispondente ad Armonia, simbolo delle leggi d'attrazione e del sistema di forze meccaniche scoperte da Newton,³ Amore assume diversi nomi in diverse epoche:

Che quest'universo sia coordinato in guisa, che tutte le sue parti, per quanto agli occhi nostri sembrano minime, o immense; distintissime o prossi-

¹ Cfr., ad esempio, ivi, p. 734, *Stesure del Carme tripartito, Armonia*, vv. 11-21: «all'infelice / Terra ed a' figli suoi, voi rimanete / Confortatrici, sol per voi sovr'essa / ogni lor dono pioveranno i Numi / E se vindici fien più che clementi / Anzi al trono del padre io di mia mano / Guiderovvi a placarlo. Udrete intanto / Al mio partir tal dell'Olimpo un'alta / Armonia, che da voi dolce diffusa / Sovra la terra, si faran più miti / De' viventi gli affetti». Lo stesso motivo nel *Quadrone, Inno I*, vv. 224-264 (ivi, pp. 796-797), nella *Dissertation* (ivi, pp. 1010-1011), e nei due frammenti di *Primi esperimenti del Carme tripartito, Armonia*, vv. 1-5 (ivi, p. 705) e *Congedo di Venere*, vv. 1-14 (ivi, pp. 708-709). La presenza del sintagma «armonia d'Amore» in *Al cor mi fece dono I* suggerisce la possibilità di leggere i cenni ad amore come segmenti della semantica di armonia sin dal frammento di *Prima redazione dell'Inno, Al sereno del monte. Socrate*.

² Ad esempio nell'*Orazione inaugurale*: «Credevano i savj antichissimi che l'attrazione della materia avesse a principio combinate e propagasse in perpetuo le forme ed il moto degli enti; e narrano che nel caos e nella notte nascesse Amore, figlio e ministro di Venere nata dall'onde, voluttà di Vulcano, abitatrice dell'etere, animatrice di tutta la terra» (IDEM, *Dell'origine e dell'ufficio*, cit., pp. 123-124). Sull'equivalenza tra Amore e Armonia, cfr. la glossa di Franco Longoni ai vv. 164-173 della *Seconda redazione dell'Inno* (IDEM, *Poesie e tragedie*, cit., pp. 604-605).

³ Non distante la sintesi tra le idee platoniche del bello e di amore e le leggi newtoniane di fisica e di astronomia proposta da Conti nel *Globo di Venere*, cfr., ad esempio, ANTONIO CONTI, *Il globo di Venere*, a cura di Monica Farnetti, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 101-102, e 113-114, e anche il precedente (del 1719) *Dialogue sur la nature de l'amour*, in *Prose e Poesie 1756*, cit., pp. LXXVI-LXXXIV, in particolare p. LXXVII, dove risalta il parallelo tra i moti di attrazione e di repulsione in natura e nella psiche umana. Sul newtonianismo e i suoi riflessi sulle scienze umane, cfr. VINCENZO FERRONE, *Scienza, natura e religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, Napoli, Jovene, 1982; il pressoché coevo PAOLO CASINI, *Newton e la coscienza europea*, Bologna, il Mulino, 1983; e, il più recente, MORDECHAI FEINGOLD, *The Newtonian Moment. Isaac Newton and the Making of Modern Culture*, New York-Oxford, The New York Public Library-Oxford University, 2004. Sulla poesia scientifica nel Settecento e sulle declinazioni scientifiche e newtoniane della poesia arcadica, cfr. WILLIAM SPAGGIARI, *I «moderni autori». Appunti su natura e scienza nella poesia dei Lumi*, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Spaggiari%20William.pdf> [consultato: 2 luglio 2018], e ALBERTO BENISCELLI, SILVIA TATTI, *Problemi e stato della ricerca sul Settecento in poesia*, in particolare *L'Arcadia e la Repubblica delle lettere*, <http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso> [consultato: 2 luglio 2018].

me; e di natura diversa o contraria, pur nondimeno rispondano tra vizj, è dottrina ascritta a Pitagora. Ma forse è antichissima [...]. Rimutò nomi, dimostrazioni e applicazioni e fu detta Amore; e Armonia; ed Attrazione; ed oggi ipotesi de' Dinamici, a' quali le cose tutte sembrano concatenate in guisa che la forza del moto di qualunque degli anelli propagghisi dall'uno all'altro, e tenga in oscillazione eterna il creato; così che ogni atomo sulla terra risentesi de' moti d'ogni altro globo e li seguita d'ora in ora e di momento in momento. Venne perciò di necessità la teoria del Primo Motore, illustrata primamente da Anassagora, accolta dall'universalità de' filosofi, da pochissimi in fuori; ed è l'unica essenza eterna di tutte le religioni, perché è piantata dall'umana natura. Anche gli Aristotelici sostenendo l'eternità della materia, ed escludendo un creatore, riconoscevano nella prima causa del mondo la Deità. Altri ascrivendo natura propria e leggi diverse a ogni cosa, e negando ogni cagione fortuita, e di questi è il poeta, conciliarono l'idea di moto con le idee di ARMONIA PRESTABILITA, DI INTELLIGENZA ORDINATRICE, di CAUSA DELLE CAUSE, di SPIRITO ANIMATORE, di PROVVIDENZA, e di TUTTO È DIO.¹

Amore è parte della «costellazione semantica di Armonia», secondo la felice definizione di Niva Lorenzini a proposito del tema di armonia nell'opera di Foscolo.² Per inciso, l'indicazione foscoliana della presenza costante del concetto di armonia nelle diverse epoche storiche («Rimutò nomi, dimostrazioni e applicazioni»), contribuisce ad avvalorare la veridicità dell'ipotesi di Armonia nella mitopoiesi delle *Grazie*.³ Se nell'estratto del *Discorso sul testo della Divina Comme-*

¹ UGO FOSCOLO, *Discorso sul testo della Divina Commedia*, in *Studi su Dante*, parte prima, *Articoli della Edinburgh Review – Discorso sul testo della Commedia*, a cura di Giovanni Pozzo, *EN IX*, tomo 1, pp. 147-573: 503-504. Il maiuscoletto nel testo.

² Cfr. NIVA LORENZINI, *Ugo Foscolo e Angelo Mazza: sull'armonia*, in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi dai Direttori, Redattori e dall'Editore di «Lettere italiane»*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 181-205: 205. Sull'idea di armonia in Foscolo, si veda anche VINCENZO PRESTA, *Il mito dell'Armonia. Una lettura foscoliana*, «Convivium», xxxvi, 1968, pp. 641-664, e GENNARO SAVARESE, *Le Grazie e l'Armonia del mondo*, «Esperienze letterarie», xvi, 1991, pp. 21-37, mentre in generale sul tema di armonia, la monografia di LEO SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, il Mulino, 1967.

³ L'esempio più noto della raffigurazione di Armonia in *Quadernone, Inno II*, vv. 63-72: «Scoppian dall'inquiete aeree fila / Quasi raggi di sol rotti dal nembo / Gioja insieme a pietà, poi che sonanti / Rimembran come il ciel l'uomo concesse / Al diletto e agli affanni onde gli sia / Librato e vario di sua vita il volo / E come alla virtù guidi il dolore / E il sorriso e il sospiro errin sul labbro / Delle Grazie, e a chi son fauste e presenti / Dolce in cuore ei s'allegri, e dolce gema» (FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., *EN I*, pp. 803-804). L'antitesi gioia / dolore e il principio eschileo del $\pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota \mu\acute{\alpha}\theta\omicron\zeta$ rappresentano la spina dorsale del quadretto e si traducono nell'immagine dei raggi solari che si rifrangono sul vapore delle nuvole.

dia amore e armonia sono considerati nel campo fisico, scientifico e astronomico, si può osservare come nel saggio *Sopra la poesia del Petrarca*, in particolare nei paragrafi relativi al sonetto di Tasso *Amore è alma del mondo*, l'equivalenza sia riferita al campo psicologico. Amore, chiosa Foscolo, è un soffio vitale che si riflette nei contrastanti e variegati sentimenti dell'uomo e nelle alterne vicende della sua vita:

In questa descrizione Amore è l'anima dell'universo; da lui tutto il creato è sospinto: agita gli elementi, e insieme li mesce onde ricomporli a nuove forme: mette i corpi tutti in movimento, e gli equilibra colla forza di attrazione e di repulsione: la sua ala distendesi da uno all'altro pianeta; co' suoni della sua lira regge i moti loro, e fa le stelle obbedienti alle leggi di universale armonia. Gli abitanti della terra sono governati dalle sue leggi: la nostra vita altro non è che un rapido alternare di speranze e di timori, di piacere e d'affanni, perché gli è desso, che ci trae a forza verso quegli oggetti, per mezzo de' quali sentiamo il piacere e la coscienza dell'esser nostro, e che ci fa scansare quelle che o amareggiano la vita, o portano in noi una indifferenza di morte.¹

Il sonetto di Tasso era stato precedentemente trascritto e postillato nell'elegante florilegio dei *Vestigi della storia del sonetto italiano*, dove ad Amore è attribuita la causa di «tuttequante le nostre passioni».² All'interno del saggio su Petrarca, la rima introduce l'idea che l'amore di Petrarca abbraccia un universo tutto umano,³ e ribadisce l'attenzione di Foscolo ai risvolti psicologici dell'equivalenza tra amore e armonia.

Negli anni successivi alla composizione degli *Inni alle Grazie*, l'insistenza con la quale viene ribadita la dottrina di Amore celeste e il riferimento ad Amore come contenitore dell'intera gamma delle passioni possono essere letti anche come una riflessione a posteriori su quanto era stato elaborato nelle numerose e frammentarie prove del carme. Come noto, nelle *Grazie* Armonia trova una sua rappresentazione nell'intarsio di quadri che compongono l'episodio

¹ IDEM, *Saggi sopra il Petrarca*, cit., p. 691.

² IDEM, *Vestigi della storia del sonetto*, cit., p. 43. Un'eco della postilla al sonetto di Tasso anche nelle *Lettere scritte dall'Inghilterra*, in proposito cfr. MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Notizia della copia perduta dei «vestigi» foscoliani*, «Studi di filologia italiana», XLIX, 1991, pp. 189-202: 197-198.

³ Sul commento di Foscolo al sonetto tassiano, cfr. CASTELLOZZI, *art. cit.*, pp. 289-293.

della sonatrice d'arpa.¹ La stessa rappresentazione della sonatrice, nelle fattezze di una giovane donna i cui polpastrelli si arrossano al tocco delle corde e le cui vesti languidamente si accostano alle forme eleganti,² riportano l'atmosfera rarefatta del tema di armonia al contesto concreto, galante e sensuale, dei salotti. A sua volta, esso si sostanzia nell'alternanza tra gioia e dolore evocata dalle note dell'arpa e nella mescolanza di terrestrità e spiritualità che contraddistinguono non solo il mito delle Grazie, «divinità intermedie tra il cielo e la terra»,³ ma la stessa estetica della grazia.⁴

Per tirare le somme, si può constatare come negli *Inni alle Grazie*, e in generale in tutta l'opera di Foscolo, la rappresentazione di Amore celeste risulti complessa e stratificata. La polarizzazione tra Amore celeste e Amore terrestre si ammorbida e si arricchisce di una componente più terrena che finisce per esaltare l'aspetto pubblico e sociale dell'amore, il matrimonio, e il ruolo delle donne educate alle arti e portatrici di virtù etiche e morali. Così vorrei concludere con quanto scritto familiarmente da Foscolo a Giovannino nella già citata lettera del settembre 1813:

Ma voi, Giovannino mio, spererete invano amicizia da una donna con la quale voi non abbiate fatto, almeno sentimentalmente, all'amore; i desideri, e le cortesie, e la modestia, e mille altre passioncelle, che germogliano dall'amore aprono spesso la porta ad una amicizia disinteressata e leale; e se voi non avrete amanti da giovane, starete un dì o l'altro senza veruna amica di cuore la quale vi consoli delle noie inevitabili della vita.⁵

¹ Ciò appare in tutta la sua evidenza a partire dai vv. 122-231 di *Seconda redazione dell'Inno* (cfr. FOSCOLO, *Le Grazie*, cit., EN I, pp. 695-700).

² Cfr. ivi, p. 803, vv. 58-62, *Quadernone, Inno II*: «esce la prima / Vaga mortale, e siede all'ara, e il bisso / Liberale acconsente ogni contorno / Di sue forme eleganti, e fra il candore / Delle dita s'avviano le rose / Mentre accanto al suo petto agita l'arpa».

³ Ivi, p. 949, *Appunti sulla Ragion poetica*, [Attributi delle Grazie], *Sistema del poeta*.

⁴ Per Foscolo la grazia investe l'aspetto corporeo e terrestre, spirituale e affettivo dell'uomo, cfr. ivi, p. 969, *Appunti sulla ragion poetica, Natura ed efficacia della grazia*: «La bontà del cuore, l'arrendevolezza dell'ingegno, e l'elegante beltà delle forme riunite dalla natura nella stessa persona, costituiscono secondo l'autore la Grazia». In proposito, mi permetto di rinviare al mio studio *Nel segno di Ebe. L'"arte della danza" negli Inni alle Grazie di Ugo Foscolo*, «Studi e problemi di critica testuale», 96, 1, 2018, pp. 77-104.

⁵ FOSCOLO, *Epistolario IV*, cit., pp. 364-365 (27 settembre 2013).

COMPOSTO, IN CARATTERE SERRA DANTE, DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Luglio 2022

(CZ 2 · FG 3)



© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

**Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.
For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.**