

Associazione degli Italianisti  
XIV CONGRESSO NAZIONALE  
Genova, 15-18 settembre 2010

# LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

## ROTTE CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI  
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

## SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,  
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

## **Jacopo Ortis. Mirare la morte in faccia: *dal romanzo alla tragedia. Riflessioni e proposte per una messa in scena***

Angelo Fàvaro

Si vuole in questa sede affrontare il discorso del romanzo foscoliano<sup>1</sup> delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, di cui è agevole ripercorrere una tradizione di vera e propria discendenza teatrale: scorrendo le pagine della *Bibliografia foscoliana* di Angelo Ottolini<sup>2</sup> si riscontra che il romanzo ha subito numerose riscritture per la scena nel corso dell'Ottocento, dunque, si tratterà di una eventuale transcodificazione odierna, intesa come «fenomeno concreto che attesta il passaggio delle migliori virtualità di un testo da un codice espressivo e comunicativo ad un altro contiguo»,<sup>3</sup> e degli elementi necessari alla messa in scena drammatica.

La tragedia di Jacopo Ortis è narrata in un romanzo, anzi nel «primo romanzo moderno»,<sup>4</sup> e tuttavia rimane intrinsecamente tragedia. Così Francesco De Sanctis ne scrisse come del «primo grido del disinganno, uscito dal fondo della laguna veneta, come funebre preludio di più vasta tragedia»<sup>5</sup> e con parole non meno denotanti quel medesimo genere letterario, in altro saggio, poté sostenere che nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* «ci è tutta una tragedia nazionale in una tragedia individuale», chiarendo che «la tragedia non è la materia del libro, è il suo antecedente». E in forma metaforica, in quel medesimo saggio, poco oltre, affermò: «Siamo alla fine del quinto atto; la catastrofe è succeduta, pubblica e privata; al protagonista non resta che puntarsi una spada sul petto come Catone o come un personaggio di Alfieri». <sup>6</sup> E non si può contestare al fatto che alfierianamente si comportano Ugo e Jacopo, quando: «l'Alfieri ha perciò un posto a parte: è l'unico vero ispiratore

---

<sup>1</sup> Il presente saggio è parte di un più ampio lavoro di ricerca ancora in atto. Si vuole chiarire che ogni volta che ci si riferirà al romanzo foscoliano nel presente studio si intenderà l'ultima edizione del romanzo, ovvero l'edizione di Zurigo, con indicazione di stampa Londra 1814, ma invece edita e stampata a Zurigo nel 1816, con l'acclusa *Notizia Bibliografica*, edizione riprodotta poi senza sostanziali differenze nel 1817, così come si apprende nei *Criteri* per la pubblicazione del IV volume dell'*Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1955. Ove ci si riferisca a precedenti edizioni se ne darà opportunamente menzione.

<sup>2</sup> ANGELO OTTOLINI, *Bibliografia foscoliana : contenente la descrizione di tutte le opere di Ugo Foscolo e delle traduzioni delle stesse opere, la rassegna cronologica degli studi riguardanti il Foscolo, tre indici accuratissimi per materia, per nomi e per riviste, con note e commenti*, Firenze Battistelli, 1921.

<sup>3</sup> RINO CAPUTO, *Introduzione*, in *Transcodificazioni*, a cura di Rino Caputo e Pamela Parenti, Roma, EuRoma, 2000, pp. 7-9.

<sup>4</sup> EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione a UGO FOSCOLO, Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, Bompiani, 1990, p. V.

<sup>5</sup> FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della Letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, Torino, Einaudi, 1962, voll. II, p. 963.

<sup>6</sup> FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, vol. III, Bari, Laterza, 1957, p. 90.

delle *Ultime lettere*, come le *Ultime lettere* sono in realtà l'unica tragedia di scuola alfieriana non indegna del maestro».<sup>7</sup>

Jacopo, l'eroe foscoliano dall'«oltranza romantica di un personaggio alfieriano»,<sup>8</sup> non può in altro modo esprimere e condurre alla catastrofe la propria tragedia che attraverso la morte. Il suicidio è preparato e giustificato sin dalle prime parole del romanzo<sup>9</sup> e la tragedia di Jacopo si compie nella consapevolezza dell'impossibilità di agire per la patria, nell'insostenibile condizione di esule e nel non riuscire a vivere compiutamente il sentimento d'amore, altresì nell'espressione compiuta degli affetti e dell'amicizia. Giorgio Barberi Squarotti rilegge il romanzo avvisando: «entro la forma del romanzo la struttura dell'opera del Foscolo è rigorosamente quella di una tragedia che consista in un lungo, ininterrotto monologo», interpretato da «un eroe per la morte».<sup>10</sup> Si è autorizzati, da una tradizione critica recente e meno recente, ad interpretare la “tragedia di Jacopo Ortis” come una prova di teatralità romanzesca, e così nel corso del presente studio si alluderà, per maggiore chiarezza e comprensione del discorso, alla “tragedia di Jacopo Ortis” come ad una fra le tante possibilità di drammatizzare il testo romanzesco, riconoscendo elementi propri del genere tragico nel romanzo.

Si può rilevare una diffusa teatralità intrinseca allo svolgersi del romanzo foscoliano, sia rispetto al genere epistolare,<sup>11</sup> sia rispetto a quella forma di diario-confessione cui l'*Ortis* appartiene, ma vi è altresì una persistente forma dialogica che si intreccia fra Jacopo e Lorenzo, identificabile nelle continue allocuzioni dell'eroe tragico al suo compagno, nelle interrogative retoriche, inoltre non è da tacere dei monologhi del protagonista che praticamente fungono da caratteristica drammatica. In molti altri elementi, disseminati nell'opera romanzesca, risiede la possibilità di transcodificazione in testo spettacolare, con successo: si pensi, ad uno per tutti, alla condizione dell'esule che si suicida,

---

<sup>7</sup> Idem, p. 15. Con grande acume e grazie ad una documentazione persuasiva Mario Fubini ha rilevato compiutamente i rapporti fra l'Alfieri, la sua opera, il suo stile e le *Ultime lettere*, sin dall'*incipit* del romanzo e nell'analisi delle pagine conclusive:

MARIO FUBINI, *Ugo Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

<sup>8</sup> GIUSEPPE NICOLETTI, *Introduzione* a UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Firenze, Giunti, 1997, p. XXIX.

<sup>9</sup> «L'Ortis sino da che venne in iscena sentiva la necessità di morire» così si esprime Foscolo nella *Notizia Bibliografica*, in *Op. cit.*, p. 521, procedendo con la metafora teatrale e di quella che nel presente lavoro si definirà “la tragedia di Jacopo Ortis”.

<sup>10</sup> GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *L'itinerario tragico di Jacopo Ortis*, «Forum Italicum» 1978, pp. 554-595.

<sup>11</sup> Come osserva MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Con l'incantesimo della parola: Foscolo scrittore e critico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, riferendosi alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*: «il romanzo epistolare è in effetti, almeno fino all'Ottocento, la forma romanzesca più fortemente metatestuale, il romanzo in cui l'atto stesso dello scrivere e del raccontare viene di continuo messo in scena: il protagonista, autore delle lettere fittizie, è qualcuno che scrive e racconta vicende e storie che direttamente o indirettamente lo riguardano», p. 32. Quello ‘scrivere’ e quel ‘raccontare’ trovano nella rappresentazione scenica la loro prima possibilità espressiva, uscendo dalle pagine del romanzo, per diffondersi in altri generi differenti.

si potrebbe affermare, “in scena”. Tuttavia, non tutto quel che può essere inteso come teatrale ha poi le qualità e le peculiarità del teatro.<sup>12</sup>

Se ogni genere letterario presenta procedimenti caratteristici del genere,<sup>13</sup> è evidente che la natura congenita della narrativa è diegetica e quella del teatro è mimetica, nell’*Ortis* Ugo Foscolo mette in atto una strategia comunicativa, propria della scrittura epistolare e diaristica, basata sul dialogo *in absentia* e sul monologo interiore, coinvolgendo direttamente e personalmente i lettori, tutti potenziale seconda persona del dialogo e violatori del segreto del diario, tutti eventualmente sostituiti di Lorenzo, nell’opera, strategia che si perderà inesorabilmente nell’eventuale scrittura teatrale, in quanto non sarebbe più possibile quella sostituzione, dal momento che Lorenzo sarebbe o potrebbe apparire vivo in scena e ‘interpretare’ se stesso. La prima persona del protagonista del romanzo epistolare, che si esprime al presente, quello della propria vita e della lettura della lettera, segnalato dalle forme e dai tempi verbali, ma dilazionato a ritroso dall’espedito della data in calce all’epistola, (quella datazione denota al presente e con la medesima dilazione anche la scrittura diaristica) rimarrebbe nella ri-scrittura teatrale imprigionata nella condizione atemporale onnipresente della scena.

E tuttavia se il personaggio romanzesco si presta *naturaliter* ad interpretare la tragedia, molti altri fattori divergono dalle necessità teatrali, come ad esempio i differenti luoghi del vagare di Jacopo: dai Colli Euganei a Firenze, da Milano a Ventimiglia. Scrittura epistolare e scrittura diaristica condividono una connaturata disposizione mimetico-drammatica: la voce del personaggio a teatro e quella dell’estensore delle lettere o del diario si esprimono direttamente e direttamente, a loro volta, esprimono, senza inserzioni di narratori eterodiegetici, quel che desiderano o hanno necessità di ‘dire’. Questo fatto squisitamente letterario, nella ri-scrittura per la scena giova a semplificare i passaggi e le riduzioni. Nell’epistolario così come nel diario si ‘narra’ la vita, non tutta intera, ma per lacerti, per brandelli o passaggi, quelli significativi secondo il punto di vista di chi scrive e dice, inserendo le indicazioni del tempo, il presente in cui si scrive, e del luogo, lo spazio in cui si sta scrivendo. Tuttavia all’interno delle narrazioni epistolari e diaristiche sono possibili escursioni nel tempo, passato e futuro, e nello spazio, ovunque si sia stati o si voglia andare, si ammettono anche tempi e spazi immaginari e onirici. Nella decisione mimetica del teatro quanto suddetto risulta straniante e rende la fruizione artatamente complicata. Per quanto riguarda l’*Ortis* «la scelta foscoliana del romanzo epistolare appare già sufficientemente motivata» perché è evidente che «i nuclei lirico-soggettivo e drammatico-declamatorio, da sempre al centro della sua personalità e nella fattispecie sommariamente identificabili nel motivo amoroso e naturalistico e nel motivo

---

<sup>12</sup> *Théâtralité et genres littéraires*, textes réunis et présentés par A. Larue, Poitiers, Publications de la Licorne, 1995, p. 3.

<sup>13</sup> BORIS TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 208.

politico», dimostrano di avere «a disposizione una struttura che ne [consente] la calcolata alternanza e in definitiva la sintesi».<sup>14</sup> E si voglia intendere il lirico-soggettivo anche in chiave autobiografica e il drammatico-declamatorio nel verso propriamente denotativo e della possibile-plausibile prassi teatrale.

Bisognerebbe rileggere integralmente quell'acutissimo commento critico alle *Ultime lettere* che è la *Notizia Bibliografica* per accogliere compiutamente e completamente la forma e la materia di tragedia che sostiene l'intero romanzo, almeno nell'intenzione autoriale. In riferimento ai vari personaggi del romanzo, nella *Notizia Bibliografica*, Foscolo si esprime su Jacopo volendo rafforzare l'idea di un carattere d'uomo ritratto dalla realtà, per rendere ancor più efficacemente e veracemente la sua tragedia, egli non è personaggio di romanzo, ma voce di giovane uomo che il lettore-spettatore ascolta: «Non si legge mai; si ode sempre; né s'ode l'oratore o il narratore, bensì l'uomo giovine che parla impetuosamente, e lascia discernere i varj colori della sua voce e i mutamenti della sua fisionomia» (*Notizia Bibliografica*, in *Op. cit.*, p. 484).

E risolvendo Jacopo con queste parole sembra stia parlando di un attore che dovrà interpretare in scena la propria parte. La vera difficoltà, riconosciuta dal Foscolo in persona, è quella di definire lo stile di quest'opera nuova: probabilmente sulla scena un attore potrebbe temperare e rendere con maggiore efficacia i mutamenti, gli scoramenti e gli entusiasmi, i dolori e le gioie del giovane Jacopo. Riconosce, dunque, l'autore, che si fa critico letterario del proprio romanzo, servendosi di un lessico tutto desunto dal campo semantico del teatro che:

La catastrofe, non che volerla occultare, è manifestata sin dalle prime pagine e dal titolo del volume, e per ciò appunto lo spettatore sa che non trattasi di colpirlo, e si lascia pazientemente guidare di giorno in giorno, e d'ora in ora, ne' laberinti dell'anima del suicida. Potrebbe essere giusta, non però è vera, la osservazione che la passione politica e l'amorosa sono dissonantissime in un romanzo [...]. È bensì canone d'arte prescritto dalla natura che le passioni diverse regnino in un solo individuo, a fine che combattendo fra loro, facciano riescire tragico e vero il carattere, finché una vincendo l'altra solleciti la catastrofe. Notisi dunque che nell'Ortis il vero contrasto sta tra *la disperazione delle passioni e l'ingenito amor della vita* (*Notizia Bibliografica*, in *Op. cit.*, p. 498).

Non si può a questo punto dubitare della volontà di Ugo Foscolo di costruire un carattere fondamentalmente da eroe tragico e di considerare che la ricezione del suo romanzo sia da effettuarsi non semplicemente da lettori, ma da spettatori che assistono sin dalla prima lettera ad una catastrofe, aristotelicamente intesa, che scaturisce dalla lotta delle diverse passioni. E Foscolo tornerà su questo punto con le medesime argomentazioni, espresse in forma differente, anche in una

---

<sup>14</sup> SANDRO GENTILI, *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*, Bulzoni, Roma, 1997, p. 30.

lettera, che si potrebbe intitolare come fosse un vero trattato, *Sulla tragedia*, inviata a Silvio Pellico.<sup>15</sup>

La tragedia di Jacopo in tanto è potente in quanto è stata la tragedia di Ugo, e anche per tale ragione contiene tutte le peculiarità che la rendono adeguata alla trasposizione drammatica, perché alla finzione del personaggio sostituisce la verità 'storica' ed esistenziale dell'uomo:

L'unico che si possa dire ritratto dal vivo è di certo il protagonista. E l'autore merita lode, non per l'arte con che, da quanto abbiamo considerato sin qui, si potrebbe credere ch'egli avesse tessuto il romanzo; bensì per avere copiato con esattezza o da sé stesso, o da qualche altro individuo un carattere d'uomo, che quantunque non s'incontri frequentemente, si confessa ad ogni modo che è carattere vero, e de' nostri tempi, e creato dalla natura (*Notizia Bibliografica*, in *Op. cit.*, p. 504).

Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* si articolano e sviluppano intorno a tre macro aree tematiche interattive e variamente interagenti nell'ambito dell'intreccio: l'area politica, l'area amorosa, l'area dell'amicizia, che insieme ad altri motivi minori configurano la non complessa, benché concitata, vicenda romanzesca e l'esperienza esistenziale, dalla prospettiva epocale, del protagonista, eroe unico Jacopo-Ugo, di una tragedia che inizia con le prime parole declamate amaramente dalla scena d'una vita spezzata, a causa del conflitto insanabile fra le istanze della storia e l'agire dell'individuo.

È pur vero che ogni trasposizione-adattamento teatrale (transmodalizzazione intermodale da un testo diegetico ad un testo mimetico) è sempre, al contempo, un'operazione culturale e di ricreazione, ma non latamente intesa, bensì determinata dalle regole e dalle convenzioni che, nonostante le ibridazioni e le sperimentazioni continue, riguardano il testo spettacolare. Se da un lato allora la trasposizione-adattamento non si può accogliere come assolutamente indipendente dal proprio modello, tuttavia risulta autonoma e originale nella differenza degli intenti comunicativi del genere romanzesco e del genere teatrale-performativo, per ciascuna epoca della propria realizzazione, perché quel testo teatrale-performativo deve trovare una propria novità e costante attualità, restando riconoscibile comunque l'ipotesto romanzesco, sia rispetto al pubblico che ne fruisce, sia rispetto al contesto storico, sempre altro, nel quale prende vita in scena.

Oltre a Jacopo e Lorenzo, che in una messa in scena sarebbe necessario far interpretare a due attori capaci di un affiatamento non comune, e al deuteragonista Odoardo, non dovrebbe mancare Teresa.

Ugo Foscolo nella *Notizia Bibliografica* assicura:

---

<sup>15</sup> UGO FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, *Edizione Nazionale delle Opere*, a cura di Plino Carli, Firenze, Le Monnier, 1954, pp. 214-226. A Silvio Pellico, Firenze 23 febbraio 1813.

Teresa è carattere muto e velato [...], onde chi biasima l'inazione e il silenzio di quella giovine e ne loda il virginal carattere, non s'avvede che, ov'ella avesse operato o parlato, non avrebbe più quel carattere [...]. Il libro è intitolato *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, le quali non hanno altro scopo se non questo unico, di far penetrare i lettori nell'anima d'un suicida; e però i personaggi accessori parlano e agiscono quanto basta all'intento.<sup>16</sup>

Trattando a questo punto della messa in scena odierna si vogliono offrire alcune note, non più che note di regia,<sup>17</sup> scaturite da lunga riflessione e coerente con quanto finora detto. Si immagini e concepisca, oggi, Jacopo come un personaggio da teatro sartriano.<sup>18</sup> Non vi saranno costumi o altro che possa far pensare all'ambientazione ottocentesca, ma si dovrà ipotizzare uno spazio spoglio, da teatro dell'assurdo, con attori abbigliati completamente e semplicemente in nero, la potenza del testo interpretato secondo le norme delle tecniche del dramma-conversazione<sup>19</sup> sarà sufficiente alla resa drammaturgica. In primo luogo la scena dovrebbe svolgersi senza cambi, tutta nella stanza del suicidio di Jacopo, arredata in modo e stile minimale, con pochi sememi-oggetto ad esempio l'orologio, i libri letti prima del suicidio, lo scrittoio con le carte (adeguato in una dimensione attualizzante anche un pc con un grande schermo che rimanda ossessivamente la medesima immagine, e su cui uno Jacopo contemporaneo possa scrivere il proprio diario, o email). La grande stanza-studio dovrebbe avere almeno due porte e una ampia finestra che dà su un assolato e rigoglioso giardino esterno, in contrasto con l'atmosfera grigia dell'interno.

Attenzione estrema ai caratteri di quei personaggi, necessari all'azione drammatica e irrinunciabili, è opportuno nel mettere in scena il testo delle *Ultime lettere*: Jacopo, Lorenzo, Teresa, Odoardo configurano i quattro attori di ascendenza alfieriana, cui si potrebbe aggiungere il signor T. padre di Teresa, e in una scena, forse un po' macchinosa, il Parini, se si volesse evitare la narrazione in forma dialogica dell'incontro con il Parini a Milano, che inevitabilmente dovrebbe essere fatta da Jacopo a Lorenzo. Il lavoro più arduo è quello di scelta dei brani da rendere in forma dialogica distinguendoli dai monologhi: si può favorevolmente prevedere che fino a tre personaggi si affrontino in scena: ad esempio Lorenzo, Jacopo e il signor T., o ancora Odoardo, Teresa, Jacopo.

I viaggi e gli spostamenti di Jacopo dovranno essere narrati semplicemente o come flusso di coscienza o come reminiscenze (mentre scrive al pc), perché il testo drammatico si svolgerà nell'ultimo giorno di vita di Jacopo e nel lasso di tempo che precede e segue alle nozze di Teresa

---

<sup>16</sup> UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *E. N.* vol. IV, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1955, pp. 502-504.

<sup>17</sup> Numerosi spettacoli ho messo in scena nel corso degli anni: da tragedie antiche a testi drammaturgici contemporanei, inoltre ho scritto e pubblicato differenti testi teatrali.

<sup>18</sup> Si riveda quanto dice FRANCESCO RUBINO, *Jean Paul Sartre*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 72-76. NESTORE PIRILLO, *Sarte il teatro di situazione e "Le mani sporche"*, in MARIA LUISA MARTINI, *Il Novecento e i linguaggi della modernità: "theatrum philosophicum"*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 213-220.

<sup>19</sup> PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 72-73.

con Odoardo. Sulla scelta della lingua il drammaturgo deve sentirsi libero di riscrivere o di lasciare il testo così come è, con la possibilità di effettuare i tagli necessari e opportuni alle esigenze della messa in scena. La colonna sonora la si vorrebbe affidare a brani di Philip Glass.

Il personaggio di Jacopo non può essere enfatizzato ulteriormente, dal momento che come dice Foscolo nella *Notizia Bibliografica* è «disperato d'ogni consolazione, suicida per indole d'anima e per sistema di mente»,<sup>20</sup> perciò sarà necessario, nel rispetto della psicologia del personaggio eroico, e nella piena adesione al suo dramma, per renderlo teatralmente ricevibile e comprensibile agli spettatori, oggi, umanizzarlo. Numerose sono ancora le considerazioni e le note di regia che si potrebbero proporre allo spettacolo *Jacopo Ortis. Mirare la Morte in faccia*,<sup>21</sup> tuttavia si è data un'idea sufficientemente chiara delle modalità con cui si intenderebbe agire nel mettere in scena un testo tanto ricco quanto complesso, un classico irrinunciabile della letteratura europea e del Risorgimento italiano, che attraverso il testo spettacolare potrebbe tornare ad offrire nuovi stimoli interpretativi e aprire un orizzonte differente alla sua ricezione e alla sua comprensione.

Nel 2007, Ivan Cotroneo veniva chiamato ad occuparsi di una trascrizione per la scena delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*: la sua idea portante era quella di considerare Jacopo come un giovane contemporaneo che si esprime attraverso i gesti e il linguaggio misto ed eterogeneo degli adolescenti del XXI secolo, e che attraversava il suo presente da ribelle innamorato e appassionato di politica.<sup>22</sup> Nonostante fosse tutto pronto: scelto il regista, Matteo Tarasco, l'attore protagonista, Lorenzo Lavia, affidati scene e costumi a Andrea Viotti, le luci a Pietro Sperduti, la colonna sonora di scena sarebbe stata curata da Riccardo Benassi e canzoni originali per la messa in scena scritte e interpretate dalla band milanese de *Le Vibrazioni*, a causa di problemi di produzione dello spettacolo, non si è giunti in porto con un progetto realmente di grande interesse latamente culturale, teatrale, di nuova ricezione del testo delle *Ultime lettere*. Lo spettacolo avrebbe avuto il titolo semplice e diretto del protagonista: *Jacopo Ortis*.<sup>23</sup>

Si è voluto discorrere della tragedia di Jacopo Ortis affrontando una rotta che ha galvanizzato lo sconfinamento irresponsabile nello spazio e nel tempo attraverso un'ipotesi di testo spettacolare, che è capace di ricondurre la forza e la disperazione di Jacopo che libera e delibera contro di sé, fino all'annientamento di sé e delle proprie illusioni, dal romanzo alla scena, nella transmodalizzazione intermodale drammatica, fino alla possibile, benché intentata ancora, scrittura filmica e, perché no?, giungendo alla rapida e avventurosa arte sequenziale generata

---

<sup>20</sup> UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *E. N.* vol. IV, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1955, p. 497.

<sup>21</sup> È un'espressione desunta dalle *Ultime lettere*, lettera da Ferrara, 20 luglio.

<sup>22</sup> Da una conversazione privata con Ivan Cotroneo, che per ragioni di spazio non si può riportare integralmente nel presente studio.

<sup>23</sup> Si veda l'annuncio dello spettacolo mai andato in scena e mai realizzato al sito: <http://www.aprteilsipario.it/archivio/panoramica07-08/schede/schede/sch090.htm>.



dell'intersezione pluricodica del fumetto. Ogni nuova transmodalizzazione è una nuova possibilità interpretativa che svela e rivela l'ignoto del testo.

Tentativi di messa in scena delle *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* vennero fatti immediatamente all'indomani della pubblicazione del romanzo, e così Ugo Foscolo rispondeva ad una lettera ricevuta dal figlio di un amico, il giovane Spiridione Vordoni, che aveva effettuato una riscrittura in forma drammatica del romanzo, lo aveva altresì rappresentato, e domandava il parere su quella prima transcodificazione: a lui il poeta dei Sepolcri scriveva, il 5 giugno 1807, direttamente e cortesemente:

Non ho potuto esaminar su la scena il dramma ch'ella ha tratto dalle *Lettere di Iacopo Ortis*. Invece l'ho letto; – e parmi ch'ella sarebbe riescito assai più in tutt'altro argomento. Se quelle Lettere acquistarono alcuna grazia presso a' lettori, si deve ascriverlo alla lenta e progressiva notomia del cuore e delle opinioni d'un unico personaggio che s'esprime con libertà d'ingegno e di stile. Ma se si fatto argomento può piacere a un lettore solitario, non piacerà mai allo spettatore d'una commedia, ove bisogna più *azione* che *sentimento*. Ella, – e Fautore della commedia tratta dal Werther prima di lei – ella ha sentito questo bisogno d'azione e di varietà di caratteri – quindi in questi due drammi non resta del protagonista che il solo nome: e qualunque senso piacevole la commedia potesse destare, è già preventivamente distrutto dal senso ch'aveano destato le Lettere. Queste cose io le scrivo come opinioni, non come sentenze; e più per accusare l'argomento che lo scrittore della commedia.<sup>24</sup>

Aveva lasciato intendere al Vordoni che, a causa della mancanza d'azione e dell'eccessivo 'sentimento', per la povertà di varietà dei caratteri dei personaggi, la trasposizione scenica non avrebbe mai potuto rendere altro che il solo nome del protagonista, e non il protagonista, che è invece l'unico di cui Foscolo aveva voluto narrare l'analisi minuziosamente condotta del sentimento e dei pensieri. Non ricordava, allora, o fingeva di non ricordare che, solo cinque anni prima, aveva considerato invece le *Ultime lettere* alla stregua di una tragedia, procedendo e seguendo la metafora del genere teatrale, e con queste parole al Goethe diceva: «Duolmi che voi non vediate se non se i primi atti, per così dire, della tragedia; gli ultimi sono più veri e più caldi. Ho dipinto me stesso, le mie passioni, e i miei tempi sotto il nome di un mio amico ammazzatosi a Padova».<sup>25</sup> Allo stesso modo, scrivendo al Pellico 'sulla tragedia', alcuni anni più tardi, proporrà ancora quel suo romanzo come *exemplum* della passione da doversi considerare vero moto dell'azione tragica.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> UGO FOSCOLO, *Epistolario* II, E.N. vol. XV, Firenze, Le Monnier, pp. 463-464.

<sup>25</sup> UGO FOSCOLO, *Epistolario* I, E.N. vol. XIV, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 130-131.

<sup>26</sup> Dalla lettera del 23 Febbraio 1813: «Quanto al *progresso dell'azione*, tu (e da quanto ti ho detto a Milano, e dalla lettura tua dell'Alfieri e de' Greci, e da ciò che poc'anzi ti ho scritto) sai: che, secondo me e gli esempi de' grandi che vagliono assai più di me, l'azione e il suo progresso non consiste negli avvenimenti affollati, e incalzantisi, bensì negli accidenti naturalissimi e minimi che riecitando le passioni de' personaggi le infiammano, e le fanno scoppiare e le riducono alla catastrofe: e questo progresso di passione è per me il vero moto dell'azione tragica: e per darti un esempio

Ugo Foscolo invita, dunque, con le sue stesse parole ad ogni successiva e nostra inferenza dalla sua ‘storia’ e dalla sua epoca, attraverso il romanzo, fino alla “tragedia di Jacopo Ortis”, nelle forme e nei modi che le possibili transcodificazioni consentono e consentiranno all’immaginazione letteraria.

---

a cui le donne e i fanciulli assentiranno, vedi che tutto intero il libro dell'Ortis benchè senza azione d'avvenimenti progredisce rapidamente e pietosamente pel progresso della sola passione d'un uomo solo rieccitata da pochissimi e naturali accidenti». Si veda anche la *Notizia* premessa all'edizione della *Ultime lettere di Londra* 1817, in cui dirimendo ogni pur residuo dubbio sull'associazione inferenziale fra il romanzo e la “tragedia di Jacopo”, scrive: «l'Ortis è simultaneamente pieno di desiderj diversi e vanissimi; e rappresenta più storicamente lo stato giornaliero de' cuori umani; se non che in lui i desiderj sono più prepotenti, e il disinganno è più rapido: e nel suo carattere il contrasto tragico sta fra l'Istinto ingenuo della vita e la Disperazione di tutte le umane passioni»: *Notizia*, in *Op. cit.*, p. 540.