

de Sanctis



Francesco De Sanctis
e la critica letteraria moderna
Tra adesione e distacco

A cura di Rosa Giulio

Edizioni Sinestesie

FRANCESCO DE SANCTIS
E LA CRITICA LETTERARIA MODERNA

Tra adesione e distacco

A cura di Rosa Giulio

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XV – 2017

ISSN 1721-3509
ISBN 978-88-31925-12-9 *cartaceo*
ISBN 978-88-31925-13-6 *ebook*

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico
Carlo Santoli

Direttore responsabile
Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione
Laura Cannavacciuolo

Redazione
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Carlangelo Mauro
Apollonia Striano

Impaginazione
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa
PDE s.p.a.
presso lo stabilimento di Legodigit s.r.l.
Lavis (TN)

Agosto 2018

© **Associazione Culturale Internazionale**
Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398
del 14 novembre 2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o
Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro)
va indirizzato al suddetto recapito. La rivista
ringrazia e si riserva, senza nessun impegno,
di farne una recensione o una segnalazione. Il
materiale inviato alla redazione non sarà restituito
in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e
traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40,00 (Italia)
- € 60,00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

Letteratura

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno)
ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata)
ZYGMUNT BARANSKI (Università di Cambridge)
MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”)
GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”)
BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova)
VITTORIO GATTO (Università di Napoli “L’Orientale”)
ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento)
ROSA GIULIO (Università di Salerno)
ALBERTO GRANESE (Università di Salerno)
LINA IANNUZZI (Università del Salento)
FRANÇOIS LIVI (Università di Parigi IV “Sorbonne”)
MILENA MONTANILE (Università di Salerno)
ANTONIO PIETROPAOLI (Università di Salerno)
GILBERTO PIZZAMIGLIO (Università di Venezia)

Musica

BRUNO GALLOTTA (Conservatorio “G. Verdi” di Milano)
PIERO MIOLI (Conservatorio “G.B. Martini” di Bologna)
AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

Teatro, Cinema, Arti figurative

MARIA DE SANTIS PROJA (Milano)
ETTORE MASSARESE (Università di Napoli “Federico II”)
PAOLO PUPPA (Università di Venezia)
MATILDE TORTORA (Università della Calabria)

La rivista «Sinestesi» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

SAGGI

- RAUL MORDENTI, *La «Storia della letteratura italiana» di Francesco De Sanctis come fondazione della nazione italiana* 9
- RINO CAPUTO, *«Questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti»: conversazione con Luigi Bianco su De Sanctis, critica letteraria e impegno politico* 31
- ANIELLO DE BELLIS, *L'Essere come Idea o come Volontà in Hegel e Schopenhauer secondo De Sanctis* 47
- PASQUALE SABBATINO, *L'utopia della Nazione Italiana e della Confederazione Europea delle Nazioni. Il Dante del critico-patriota De Sanctis* 53
- ENRICO FENZI, *De Sanctis e le responsabilità dell'irresponsabile Petrarca* 77
- GIANCARLO ALFANO, *Il «primo» e il «secondo secolo». La questione Boccaccio tra periodizzazione e interpretazione* 109
- GIULIO FERRONI, *Trasparenza e dissolvenza: l'«Orlando furioso»* 123
- ANGELO FÀVARO, *«L'esperienza e l'osservazione, il fatto e lo speculare o l'osservare» quel sistema di Machiavelli e Guicciardini* 137
- IRENE CHIRICO, *Eredità desanctisiane nella moderna lettura della «Phèdre» di Racine* 159

EPIFANIO AJELLO, <i>De Sanctis, Goldoni, Zola, e un «telescopio»</i>	175
PASQUALE GUARAGNELLA, <i>Nuova scienza e «arte dello scrittore» nella «Storia» di Francesco De Sanctis</i>	187
GINO RUOZZI, <i>La nuova letteratura, «corrispondenza tra il pensiero e l'azione»</i>	209
LOREDANA CASTORI, <i>«Se si fosse ritratto nella verità della sua natura, potea da lui uscire un poeta». Monti: immaginazione e sentimento</i>	215
ALDO MARIA MORACE, <i>De Sanctis e il romanticismo calabrese</i>	227
VITTORIO GATTO, <i>De Sanctis, Carducci e la questione della lingua</i>	245
FRANÇOIS LIVI, <i>«Manzoni è artista a dispetto del suo sistema» De Sanctis lettore del Manzoni</i>	251
ROSA GIULIO, <i>Leopardi: il poeta «diletto» e la ricerca della modernità</i>	273
<i>Abstracts</i>	313

Giulio Ferroni

TRASPARENZA E DISSOLVENZA: L'«ORLANDO FURIOSO»

Nel racconto autobiografico de *La Giovinezza* il riconoscimento dell'«eccellenza» dell'Ariosto viene fatto risalire al tempo della prima scuola napoletana, grazie alla lettura delle *Considerazioni al Tasso* di Galilei:

Quando cominció la mia scuola, mi capitarono le critiche del Galilei sulla *Gerusalemme Liberata*. Alcune mi parvero stracchiate; ma in altre trovai garbo e buon senso piú che in nessun altro nostro scrittore, e capii l'eccellenza dell'Ariosto sopra i suoi precursori e imitatori, e sopra il Tasso. Fino a quel tempo leggevo l'Ariosto come un poeta piacevole nella sua stranezza, e non ci avevo mai pensato sopra, e talora mi domandavo, maravigliato, in che fosse superiore all'*Amadigi* o all'*Orlando innamorato*, ch'io leggevo con ugual piacere, e perché molti lo ponessero innanzi al Tasso, delizia dei miei primi anni e modello di perfezione agli occhi miei. Basti dire che sapevo a memoria dal primo all'ultimo verso la *Gerusalemme*, e dell'*Orlando furioso* appena alcuni brani mi rimanevano impressi. Debbo al Galilei un concetto piú sano e piú preciso dello scrivere poetico¹.

Le lezioni della prima scuola napoletana portano così in primo piano l'Ariosto, che De Sanctis continuerà sempre ad ammirare al massimo grado, con una passione di lettore e di interprete che troverà la piú distesa manifestazione nelle lezioni zurighesi su *La poesia cavalleresca* e giungerà poi come a configgere con l'orizzonte della *Storia della letteratura italiana*, con il quadro negativo lì tracciato della cultura dell'Italia del Rinascimento. Più che per ogni

¹ *La Giovinezza. Memorie postume seguite da testimonianze di amici e di discepoli*, a cura di G. SAVARESE, Einaudi, Torino 1961, pp. 210-211. Il rilievo di questo passo dell'autobiografia è stato sottolineato da NINO BORSELLINO nella penetrante *Introduzione* alla sua edizione del volume VII delle *Opere* di De Sanctis, *Verso il realismo. Prolusioni e lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca, frammenti di estetica, saggi di metodo critico*, Einaudi, Torino 1965, p. XL (le pp. XXXIX-XLV di questa *Introduzione* sono dedicate alla trattazione dell'Ariosto nelle lezioni zurighesi).

altro grande poeta della tradizione italiana, proprio per l'Ariosto si verificherà una sfasatura tra i giudizi motivati dal percorso storico, dagli insistenti rilievi sulla corruzione e la mancanza di serietà dell'anima italiana, e la vitalissima disposizione di lettore del De Sanctis, la sua sensibilità per il corpo vivo della grande poesia. Così il capitolo della *Storia* sarà come proiettato in una drammaturgia della contraddizione, sospeso e orientato in direzioni contrastanti, tra il riconoscimento della grande arte ariostesca e l'ostinazione a ridurne il rilievo morale e poetico, a sottrarre all'*artista* la qualità di *poeta*, a ricondurlo ai limiti storici di un mondo privo di *serietà*, salvo poi a recuperarne una serietà tutta interna all'esperienza artistica: limite storico dell'*ethos* italiano che poi, paradossalmente, nel quadro generale della *Storia della letteratura italiana*, si poteva recuperare come spinta fondante di quella che sarebbe stata la *nuova scienza*, che avrebbe trovato la sua voce più potente proprio in quel Galileo così fervido ammiratore dell'Ariosto e iniziatore del giovane De Sanctis alla percezione della sua grandezza.

Nelle osservazioni sull'Ariosto delle lezioni del 1842-43 della prima scuola napoletana, sul *Genere narrativo e drammatico*², si manifestano essenziali spunti risalenti all'*Estetica* di Hegel (letta nell'epitome in francese di Charles Bénard): si tratta di due dati, che Christian Rivoletti indica come «il riferimento al concetto della dissoluzione della cavalleria e dei suoi ideali (la "Auflösung der Rittertums", al centro dell'interpretazione ariostesca di Hegel) e l'idea di una "conciliazione" dell'"elemento eroico", grave e nobile, "con l'elemento comico"»³. Queste suggestioni hegeliane dovettero trovare una decisiva mediazione nelle pagine su Ariosto del *Primato morale e civile degli italiani* di Vincenzo Gioberti, dove alla fusione del serio e del comico viene attribuito esplicitamente il carattere dell'*ironia*, termine non impiegato da Hegel, ma essenziale nella riflessione romantica e in particolare in Friedrich Schlegel, che, come mostra Rivoletti, avrebbe assunto un ruolo determinante nelle successive interpretazioni ariostesche di De Sanctis, sia nelle *Lezioni zurighesi* del 1858-59, che nella *Storia della letteratura italiana*. Rivoletti ipotizza così una familiarità del De Sanctis dell'esilio «con il pensiero dei romantici tedeschi» (chiamando in causa in parte anche Schelling), soprattutto per la nozione di un «riso che implica una riflessione» e di un'ironia «intimamente legata alla

² *Purismo, illuminismo, storicismo. Lezioni*, a cura di A. MARINARI, tomo I, Einaudi, Torino 1975, pp. 653-662.

³ C. RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando furioso» in Francia, Germania e Italia*, Marsilio, Venezia 2014, p. 324 (si veda tutto il paragrafo *De Sanctis e l'ironia del «Furioso»*, pp. 323-334).

consapevolezza del carattere artistico dell'opera e della dimensione fittizia del mondo narrato nel poema»⁴, accompagnata dalla suprema «indifferenza» del poeta e da una convergenza dialettica tra oggettività e soggettività («capacità del soggetto narrante di scomparire completamente nell'oggetto della sua opera e, al contempo, di manifestarsi con forza ed evidenza al suo interno»)⁵. Ma la suggestione del dato romantico dell'«indifferenza», che era stato chiamato in causa anche nell'*Estetica* hegeliana, agiva già nelle lezioni della prima scuola napoletana, in riferimento all'ordine della struttura narrativa del *Furioso*, alla sua «varietà prodigiosa di infinite azioni: questo confondere e framischiare tempi e luoghi; questo trabalzar continuo di cosa in cosa, di luogo in luogo, di personaggio in personaggio, insomma in quella apparente non curanza di ordine e proporzione»⁶.

Le lezioni zurighesi su *La poesia cavalleresca*, svolte tra l'autunno del 1858 e l'aprile del 1859, conservate nella trascrizione di un uditor della qualità di Vittorio Imbriani (manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli XVI C 36), inseriscono all'inizio le vicende del genere entro un tracciato storico: legano il «ciclo cavalleresco» al sorgere di una «nuova letteratura» che succede al ciclo dantesco e al ciclo petrarchesco e cerca un nuovo contenuto e una nuova forma dopo il dissolversi dei cicli precedenti. Alla «nuova forma», priva di un conseguente contenuto, conquistata dall'ottava del Poliziano (trattata nelle lezioni del 1857-1858), corrisponde il «nuovo contenuto» dei cavallereschi del Quattrocento, a cui manca la forma conseguente. L'Ariosto è colui che con la sua grande poesia raggiunge la sintesi tra nuova forma e nuovo contenuto:

Poliziano ebbe la nuova forma, ma non il nuovo contenuto. Il Poliziano imbelletta, sparge oro e gemme intorno al nulla. Un Giuliano de' Medici che va alla caccia, ecco il soggetto intorno al quale egli ha prodigata tanta eleganza. Quella forma manca di contenuto assolutamente. Egli è splendido ma insufficiente; è

⁴ Ivi, pp. 326-329.

⁵ Ivi, p. 332.

⁶ *Purismo, illuminismo, storicismo*, cit., pp. 660-661. E ancora, respingendo le critiche di Trissino e di Tasso alla struttura del poema: «infringendosi di non si dar pensiero di nulla, come far dee uno scrittore comico, tiene un ordine profondo e meraviglioso» (p. 661); e infine, dopo aver rapidamente riassunto i nodi essenziali dell'intreccio: «Da ciò si vede quanto sia artificioso il disegno del poema, quantunque tenendo esso del comico, l'ordine è nascosto sotto le sembianze della negligenza» (p. 662). Nella pagina dell'ultimo capitolo della *Giovinezza* in cui riassume queste lezioni sull'Ariosto della prima scuola, De Sanctis ricorda la propria insistenza sulla «varietà» del poema e sul valore di quella «pluralità» di azioni, svolta in polemica con le obiezioni del Tasso, e il proprio impegno di docente nella lettura degli episodi, con lo scendere «ne' più delicati particolari dello stile e della lingua» (*La Giovinezza*, cit., p. 215).

stato studiato per la forma ma tenuto in nessun conto pel contenuto. Ma frattanto altri poeti, il Pulci, il Cieco da Ferrara, il Boiardo creavano ciò che a lui mancava. Da un lato stavano la bella forma, dall'altro il nuovo contenuto, quando Ariosto, il vero e sommo rappresentante del ciclo cavalleresco, sorse e li unì insieme⁷.

Dopo indicazioni generali sulla materia cavalleresca (in cui appare essenziale, pur sulla base di una società dai lineamenti predefiniti, una «compiuta libertà nell'invenzione intreccio e sviluppo de' fatti, nella determinazione de' caratteri e de' fini») e più distesi rilievi analitici sul *Morgante* e sull'*Orlando innamorato*, la parte più ampia delle lezioni è dedicata all'*Orlando furioso*. Per il poema ariostesco si mette subito in evidenza il rilievo che vi assume il carattere della società cavalleresca, nella sua mancanza di un vero centro: c'è un centro «nominale», da cui tutti si allontanano, dando spazio all'immaginazione, che sollecita un'unità esterna, aperta alla libertà dell'invenzione e dell'avventura. Perciò l'«azione dell'Ariosto non è un'azione seria, centrale»:

Non è un'azione generatrice, sicché tutti i fatti ne nascano e vi ritornino. È una linea retta che traversa da parte a parte il poema, alla quale convergono, dalla quale si allontanano mille altre linee curve o spezzate, che prodotte da altre cause vanno a finire in essa, o prodotte da essa vanno altrove. Tutta la vita cavalleresca gli si svela liberamente accanto⁹.

Su questa materia si impone l'*obiettività* della rappresentazione, con una compiutezza che la avvicina ad Omero; qui è l'eccezionale rilievo della *forma* ariostesca:

Il carattere proprio di questa forma è la rappresentazione diretta e immediata dell'oggetto, detta «rappresentazione omerica».

È una *forma trasparente*, che mette l'oggetto davanti all'osservatore; e il critico insiste a cercare i termini che possano avvicinarsi a mostrarne le qualità, *chiarezza, limpidezza, evidenza, facilità, perpetua giovinezza, naturalezza*:

Questa trasparenza della forma consiste nel suo annullamento, quando diviene una semplice trasmissione e non attira l'occhio per sé. Come uno specchio

⁷ Traggio le citazioni dell'edizione curata da BORSELLINO, *Verso il realismo*, cit., p. 29 (il testo delle lezioni su *La poesia cavalleresca* è alle pp. 24-197).

⁸ Ivi, p. 36.

⁹ Ivi, p. 112.

in cui non vi fermate al vetro. [...] La parola chiarezza non è bastate a caratterizzarlo, essendo la chiarezza una qualità negativa, un dovere anzi che un pregio. È la limpidezza. Acqua limpida è quella che lascia vedere il fondo come se non esistesse. La forma limpida lascia uscir fuori di sé l'oggetto senza attirar l'attenzione del lettore, e raggiunge l'evidenza, che consiste nel presentar gli oggetti con tanta verità che ci sembrano posti innanzi agli occhi. [...]. La naturalezza è la potenza d'immedesimarsi talmente con l'obietto, ch'è venga fuori com'è, senza che nulla del poeta vi si attacchi¹⁰.

E, dato che «la forma eccellente non è che il pensiero stesso in quanto si manifesta», la cavalleria, che per Pulci e Boiardo era un disordinato insieme di stranezze, «per l'Ariosto è esteticamente seria: è il regno dell'immaginazione», in cui l'autore «ha soppresso il tempo e il luogo, ha distrutte tutte le condizioni del finito», con un illimitato gioco di variazioni.

D'altra parte, sotto questa «serietà estetica del mondo cavalleresco», affidata alla sua sostanza immaginaria, si affaccia il richiamo alla realtà; così l'oggettività ariostesca, diversamente da quella omerica, sostenuta da un «fondo sociale» ancora vivo e reale, si caratterizza per l'azione dell'*ironia*:

Ma quando l'ordito e il fondo sociale sono parimente immaginari, se il poeta può dargli vita con l'immaginazione ha de' subiti ritorni di realtà; con un sorriso, una caricatura, strappandovi da quella visione, vi richiama alla realtà. Questa è l'ironia dell'Ariosto, che talora giunge fino al *persiflage*, talora è sì fina e sfumata da scernersi difficilmente¹¹.

La questione della *serietà estetica* viene ripresa poi a proposito della «dissoluzione della macchina epica»:

Nella macchina epica dell'Ariosto trovammo sotto la scorza della serietà apparente un'ironia dapprima impercettibile che sviluppandosi progressivamente finisce in preta buffoneria. È la dissoluzione della macchina epica; l'intervento non è serio, non è fecondo di risultati; la macchina non è indispensabile per spiegar gli avvenimenti come in Omero¹².

¹⁰ Ivi, pp. 115-116.

¹¹ Ivi, p. 117.

¹² Ivi, pp. 125-126. Più avanti De Sanctis ha modo di toccare il motivo più direttamente hegeliano della «dissoluzione della cavalleria», in un confronto tra la prospettiva di Ariosto e quella di Cervantes: «Nel Cervantes il ridicolo della Cavalleria è tolto non dalla sua essenza, ma dal suo contrasto co' tempi prosaici: tutto quel romanzo è una lunga antitesi. L'Ariosto

Così Ariosto ha dato alle vicende della guerra tra cristiani e saraceni

proporzioni colossali, dignità epica; ma ha loro data questa splendida vita per meglio ammazzarle, le ha messe sul piedistallo per tirarle giù con le proprie mani. Dopo averle sollevate all'ultimo punto di serietà le distrugge con l'ironia. Esamineremo: 1°) come abbia rappresentato seriamente, 2°) come abbia sciolto con l'ironia.

Non ha serietà morale, religiosa o politica; parla sempre in favor de' cristiani, ma evidentemente per convenzione. La sua serietà non è reale, ma tutta estetica¹³.

Altro dato notevole, in queste lezioni, è l'indicazione del «tono di conversazione», lontano da ogni convenzionalità, del linguaggio ariostesco (che viene accostato a quello di Machiavelli e del più vicino Manzoni): esso si svolge nel trascorrere tra «una infinita varietà di stili e toni senza render mai suono falso»¹⁴. Questo tono offre per giunta un essenziale effetto di *negligenza*:

Quando uno parla senza artificio, si ripete talora, ha un lasciar andare, caratteristico del modo di scrivere che si avvicina al modo di parlare. L'imitazione del linguaggio parlato consiste in quella negligenza apparente tanto difficile a raggiungere [...]. Grazie all'adottato tono naturale l'Ariosto può adoperar le parole più triviali senza parer triviale. Quando dice:

So che i meriti nostri atti non sono
A soddisfare al debito d'un'oncia (*Orl. Fur.*, XIV, 72)

Vi mette in capo l'idea d'un venditore che pesa. L'Ariosto s'è potuto servir di questa espressione perché quel tono naturale è tono ironico in questo caso¹⁵.

Queste generali linee interpretative sono sostanziate e inverte da un'attenta e distesa lettura di vari episodi del poema, che De Sanctis svolge con la sua eccezionale capacità di toccare i più intensi nodi poetici. Ci sono molte osservazioni di grande interesse: così su Astolfo, come «l'espressione più compiuta del

ha sviluppato nella Cavalleria un germe di dissoluzione che è al di dentro di lei, nella sua natura» (Ivi, p. 133).

¹³ Ivi, pp. 126-127.

¹⁴ Ivi, p. 120; il legame tra ironia e «tono di conversazione», come nota RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. 328, è uno dei dati che mostrano la convergenza dell'interpretazione desanctisiana con la riflessione di Friedrich Schlegel.

¹⁵ *Verso il realismo*, cit., p. 121.

bisogno che abbiamo di gettarci nel fantastico»¹⁶, sull'acume psicologico della rappresentazione della pazzia di Orlando («in questa scena è con più potenza iniziata l'analisi del cuore umano»¹⁷, sull'autenticità degli affetti manifestata nelle vicende di Cloridano e Medoro e di Zerbino e Isabella, dove ci sarebbe «il presentimento dello spirito moderno, anche l'affermativo»¹⁸ («Nella morte di Zerbino il cuore si affaccia per la prima volta nella poesia moderna»¹⁹).

Alla fine di questo percorso di lettura De Sanctis arriva comunque a notare come ai tempi dell'Ariosto «ogni sentimento morale, religioso, politico era finito in Italia; c'era un resto di vita meramente artistico»²⁰. Ma ne trae una sintesi che insiste ancora sulla grandezza dell'Ariosto; lo proietta decisamente verso la modernità e insieme lo pone al vertice della poesia mondiale, nella perfezione della sua *forma* e nel suo essere perfettamente *obiettivo*:

La grandezza dell'Ariosto consiste in una chiarezza d'intelligenza congiunta con una somma facilità; sembra scherzare come fanciullo e crea come genio. Vastità d'orizzonte: è il solo che abbia abbracciato tutto il campo cavalleresco. In questo divino libro trovate il mondo antico che spira, il mondo moderno che sorge. Notate ancora la sua forma. La forma è il mezzo che serve all'espressione de' pensieri: parola, grammaticalmente, immagine, poeticamente. È lo specchio dell'idea. Un bambino vedendo uno specchio corre con le mani ad afferrar la persona che vi vede: non esiste per lui il vetro. La forma più perfetta è quella che non vi ferma, che non vedete. Ora l'espressione è uno specchio coperto di macchie. Il pensiero passa attraverso noi, giunge al lettore falsificato, tradito, dimezzato. Nessun poeta ci dà una forma senza macchia. Omero ed Ariosto non hanno né pregiudizi, né preoccupazione: sono perfettamente obiettivi²¹.

Rispetto alla ricchezza di dati interpretativi di queste lezioni zurighesi, il capitolo XIII della *Storia della letteratura italiana* intitolato proprio a *L'Orlando furioso* appare come segnato dalla contraddizione tra questo avvertimento della grandezza del poema e la necessità di inserirne l'interpretazione entro lo schema interpretativo che domina il libro, nel presupposto del vuoto di moralità che caratterizzerebbe l'Italia del Rinascimento. Queste pagine, anticipate sulla «Nuova Antologia» dell'aprile del 1871, si muovono in una

¹⁶ Ivi, p. 145.

¹⁷ Ivi, p. 158.

¹⁸ Ivi, p. 175.

¹⁹ Ivi, p. 183.

²⁰ Ivi, p. 191.

²¹ Ivi, p. 192.

continua oscillazione tra l'intenzione di ricondurre l'Ariosto e la sua opera a quel mondo senza coscienza morale e il riconoscimento della sua grandezza. E se ha ragione Borsellino nell'affermare che, in confronto delle pagine della *Storia*, il giudizio sull'Ariosto delle lezioni zurighesi «riflette con più coerenza le fondamentali acquisizioni critiche ed estetiche del De Sanctis» e offre più persuasivi spunti di interpretazione «nella sua densità di suggerimenti e di interne motivazioni»²², è vero d'altra parte che il capitolo della *Storia* è come animato da un fuoco sotterraneo, da quel contrasto interno tra schema ideale e attenzione alla forma artistica che fu notato già nel 1934 da Giacomo Debenedetti in quella *Commemorazione del De Sanctis* da cui più tardi Giovanni Pozzi ha ricavato il titolo del suo libello *La rosa in mano al professore*²³. Proprio nel capitolo ariostesco la condanna della cultura rinascimentale in nome dell'ideale morale sembra far aggio sulla sensibilità di lettore di De Sanctis, sulla sua capacità di ascolto della poesia ariostesca, dando luogo ad una sorta di contrasto drammatico, come a una pressione continuamente rintuzzata che il gusto letterario del critico fa agitare sotto il suo ideale tracciato storiografico.

Già nelle battute dedicate all'Ariosto del capitolo generale su *Il Cinquecento* (capitolo XII della *Storia*), che precede quello sul *Furioso*, De Sanctis, in conformità all'orizzonte morale che regola il suo percorso storico, sottrae ad Ariosto il titolo di *poeta* («Il poeta non ci è più, ma ci è l'artista che continua il Petrarca, il Boccaccio, il Poliziano, e chiude il ciclo dell'arte nella poesia»)²⁴. E lo ribadisce nel corpo del capitolo ariostesco («L'arte italiana in questa semplicità e chiarezza ariostesca tocca la sua perfezione, ed è per queste due qualità che l'Ariosto è il principe degli artisti italiani, dico artisti e non poeti»)²⁵, anche se nella chiusa del capitolo, pur ribadendo che quello di Ariosto sarebbe un mondo di «pura arte», finisce comunque per esaltare il poeta come una «colonna luminosa nella storia dello spirito umano».

In realtà l'effetto di contrasto del capitolo ariostesco della *Storia* si svolge sulla base di un vero e proprio movimento dialettico: nel rilievo che vi assume l'immaginazione, il mondo ariostesco, pur sul vuoto di valori morali, religiosi e patriottici, raggiunge la suprema serietà della pura arte e nel contempo la mette in questione attraverso l'ironia. L'arte dell'Ariosto, emblema supremo

²² *Introduzione*, in *Verso il realismo*, cit., p. XLV.

²³ Rinvio al mio saggio *Giacomo Debenedetti dialoga con Francesco De Sanctis*, in *Studi per Biancamaria Frabotta*, a cura di B. ALFONZETTI e C. PRINCIOTTA, Bulzoni, Roma 2017, pp. 109-116.

²⁴ *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. GALLO, introduzione di G. FICARA, Einaudi-Gallimard, Torino 1996, p. 390.

²⁵ Ivi, p. 438.

dell'affidarsi della letteratura del Rinascimento alla pura forma (non potendo così raggiungere il nesso forma/contenuto costitutivo della vera poesia), arriva a superare il proprio stesso limite grazie alla forza dissolvente dell'ironia. Questo movimento è sintetizzato già nell'anticipazione data nel capitolo introduttivo su *Il Cinquecento*, di cui ho sopra anticipato la frase in cui viene sottratto all'Ariosto il titolo di poeta:

L'*Orlando furioso* ti dà la nuova letteratura sotto il suo duplice aspetto, positivo e negativo. È un mondo vuoto di motivi religiosi, patriottici e morali, un mondo puro dell'arte, il cui obbiettivo è realizzare nel campo dell'immaginazione l'ideale della forma. L'autore vi si travaglia con la più grande serietà, non ad altro inteso che a dare alla sua materia l'ultima perfezione, così nell'insieme come ne' più piccoli particolari. Il poeta non ci è più, ma ci è l'artista che continua il Petrarca, il Boccaccio, il Poliziano, e chiude il ciclo dell'arte nella poesia. Ma poiché in fine questo mondo così bello, edificato con tanta industria, non è che un giuoco d'immaginazione, vi penetra un'ironia superiore, che se ne burla e vi si spassa sopra col più allegro umore. La parte plebea, che nel *Decamerone* occupa il proscenio, qui giace ne' bassi fondi, con la sua oscenità e la sua buffoneria, e sorge a galla il mondo della cortesia e del valore, ne' suoi più bei colori, ma accompagnato da questo sentimento, che è un bel sogno: la realtà si fa valere e disfà il castello incantato. È la visione severa di un'anima ricca che si effonde in amabili fantasie, elegiaca nelle sue turbazioni, idillica nelle sue gioie, con non altro fine e non altra serietà che la produzione artistica. Nelle arti figurative, la produzione è accompagnata con un perfetto obbligo dell'anima nella sua creatura: Raffaello è tutto intero nella sua opera, e non guarda mai fuori, e realizza la sua idea con quella serietà con la quale Dante costruisce l'altro mondo. L'ideale della forma, che si esprime con tanta serietà nelle arti, non ha ancora la coscienza che esso è mera forma, mero giuoco d'immaginazione. Ma qui l'arte si manifesta e si sente pura arte, e sa che il mondo reale non è quello, e accompagna con un sorriso la sua produzione. In questo sorriso, in questa presenza e coscienza del reale tra le più geniali creazioni è il lato negativo dell'arte, il germe della dissoluzione e della morte²⁶.

La trattazione del capitolo sul *Furioso* inizia con varie osservazioni sulla personalità dell'autore e sulle opere minori, toccando rapidamente la lirica latina, le commedie e le *Satire*: e a proposito di queste insiste sulla felicità dell'Ariosto nel dipingersi «alla buona e al naturale», con l'esito di creare «un carattere comico de' più interessanti, perché non è solo il suo ritratto, ma del borghese e letterato italiano a quel tempo nel suo aspetto men reo». Insomma,

²⁶ Ivi, pp. 389-390.

pur riconducendo Ariosto al limite che attribuisce a tutto l'orizzonte letterario rinascimentale, già a proposito della sua tempra di uomo De Sanctis tende ad attenuarne il consueto carattere negativo, riconoscendovi comunque dei tratti autentici e positivi, che vengono così puntualizzati a proposito del «riso» che scaturisce dalle *Satire*:

Il riso è puro di amarezza e di disprezzo, perché senti che l'uomo di cui tu ridi è onesto, gentile, ingenuo, inoffensivo, ha tutte le qualità amabili delle anime deboli e buone. Non ci è il capitolo e non la satira, perché quell'uomo non si propone di berteggiare né di censurare, ma unicamente di sfogare il suo umore col fratello o l'amico²⁷.

Su questa linea De Sanctis insiste ripetutamente sulla serietà assoluta in cui Ariosto si affida all'esperienza artistica, pur entro quell'universo privo di valori morali, religiosi, patriottici. L'autore del *Furioso* condivide in fondo il vuoto morale e la mancanza di serietà dei letterati dell'Italia del suo tempo, ma viene in un certo senso riscattato dalla sua piena dedizione all'arte:

Che cosa c'era dunque nella sua testa? C'era l'*Orlando furioso*. Niuna opera fu concepita né lavorata con maggior serietà.

E ciò che la rendeva seria non era alcun sentimento religioso o morale o patriottico, di cui non era più alcun vestigio nell'arte, ma il puro sentimento dell'arte, il bisogno di realizzare i suoi fantasmi. Ci è ne' suoi fini il desiderio un po' di secondare il gusto del secolo, e toccare tutte le corde che gli erano gradite, un po' di tessere la storia o piuttosto il panegirico di casa d'Este. Ma sono fini che rimangono accessori, naufragati e dimenticati nella vasta tela. Ciò che lo anima e lo preoccupa è un sentimento superiore, che è per lui fede, moralità e tutto, ed è il culto della bella forma, la schietta ispirazione artistica. E lo vedi mutare e rimutare, finché non abbia dato alle sue creazioni l'ultima forma che lo contenti. Da questa serietà e genialità di lavoro uscì l'epopea del Rinascimento, il tempio consacrato alla sola divinità riverita ancora in Italia, l'Arte²⁸.

Insomma l'Ariosto riassume al livello più alto il senso di una civiltà che aveva perduto ogni tensione morale e di una letteratura tutta concentrata sull'esteriorità delle forme: e nello stesso tempo supera il limite di quella civiltà e di quella letteratura per la purezza assoluta del suo culto della forma, per il modo in cui tutto il senso della sua vita e della sua esperienza si risolve nell'opera

²⁷ Ivi, pp. 428-429.

²⁸ Ivi, p. 430.

d'arte. Era una prospettiva che, come si è visto, si delineava già nelle battute precedentemente citate che concludevano l'analisi del *Furioso* nelle lezioni zurighesi: e che si incardina strettamente nel percorso dialettico della *Storia*.

Qui De Sanctis riprende e svolge distesamente anche la riflessione che nelle lezioni aveva dedicato al rapporto di Ariosto con la materia cavalleresca, in termini che mostrano una più vicina traccia delle prospettive dell'ironia romantica, come sopra si è accennato. Se il mondo cavalleresco è un mondo di pura immaginazione, la sua essenza è «la libera iniziativa dell'individuo, la mancanza di serietà, di ordine, e di persistenza in un'azione unica e principale, sì che le azioni si chiamano avventure, e i cavalieri si dicono erranti»: in un universo di infinita varietà c'è una ben fiacca «forza centripeta», ma tutto è tenuto in mano da «uno spirito sereno e armonico»²⁹ e rappresentato «con semplicità e naturalezza».

Nei rilievi sulla forma ariostesca si riprendono così i termini delle *Lezioni zurighesi*, insistendo sulla «perfetta obiettività e perspicuità del mondo ariostesco, che è stata detta chiarezza omerica», sull'«onda musicale» dell'ottava, sulla disposizione pittorica che dà evidenza agli oggetti. E a tal proposito si affaccia un riferimento al saggio di Galileo:

Il poeta fissa l'esteriorità nel punto che è viva, quando cioè è atteggiata così o così per movimenti interni o esteriori, e non osserva, non riflette, non la scruta, non l'interroga, non cerca al di dentro, non la palpa, non la maneggia per volerla abbellire. Nessun movimento subbiiettivo viene a turbare l'obiettività del suo quadro; nessun movimento intenzionale. Non ci è il poeta, ci è la cosa che vive, e si move, e non vedi chi la move, e pare si mova da sè! Questa sublime semplicità nella piena chiarezza della visione è ciò che il Galilei chiamava a ragione la divinità dell'Ariosto³⁰.

Nell'esemplificare questa assoluta *chiarezza* il critico offre la grande pagina sulla rosa (riferita alle stanze 42-43 del canto I del *Furioso*), prova eccezionale di partecipe “ascolto” critico, che ha suscitato la notazione di Giacomo Debenedetti sopra ricordata. Seguono varie altre esemplificazioni sulla forma ariostesca, che conducono a ribadire il suo risolversi in un mondo della pura arte, che esclude ogni reale rilievo del contenuto:

Ciò che Ludovico ha a realizzare non è questo o quel contenuto nella sua realtà e serietà. Il mondo cavalleresco è per lui fuori della storia, libera creatura della

²⁹ Ivi, p. 435.

³⁰ Ivi, p. 439.

sua immaginazione. Ciò che ha a realizzare in quello è la forma, la pura forma, la pura arte, il sogno di quel secolo e di quella società, la musa del Risorgimento³¹.

Ma su «questo limpido mondo omerico» agisce la forza dissolvente dell'ironia. Il riso agisce dentro quella pura obiettività della forma, mostrando che essa è soltanto una creazione soggettiva:

Il creatore è scomparso nella creatura. L'obiettività è perfetta. Ma guarda bene, e vedrai sulla faccia di quella creatura la fisionomia poco riverente di colui che l'ha creata, e che in certi momenti pare si burla della tua emozione e ti squadri la mano. Non sai se è di te che si burla o della sua creatura, e a ogni modo ci mette una grazia, che gli daresti un bacio. La burla ti coglie improvviso, nella maggiore serietà della rappresentazione [...]. Di sotto a quella obiettività omerica si sviluppa di un tratto sotto forma d'ironia l'elemento subbiettivo e negativo³².

Questo mondo, dove non è alcuna serietà di vita interiore, non religione, non patria, non famiglia, e non sentimento della natura, e non onore e non amore, questo mondo della pura arte, scherzo di una immaginazione che ride della sua opera e si trastulla a proprie spese, è in fondo una concezione umoristica profundata e seppellita sotto la serietà di un'alta ispirazione artistica. Il poeta considera il mondo non come un esercizio serio della vita nello scopo e ne' mezzi, ma come una docile materia abbandonata alle combinazioni e a' trastulli della sua immaginazione. Ci è in lui la coscienza che il suo lavoro è così serio artisticamente, come è serio il lavoro di Omero, di Virgilio o di Dante, e ci è insieme la coscienza che è un lavoro semplicemente artistico, e perciò dal punto di vista del reale uno scherzo, o come dicea il cardinale Ippolito, una "corbelleria". E sarebbe stato una corbelleria, se l'autore avesse voluto dargli più serietà che non portava, e fondarvi sopra una vera epopea. Ma la corbelleria diviene una concezione profonda di verità, perché il poeta è il primo a riderne dietro la tela, ed ha l'aria di beffarsi lui de' suoi uditori³³.

Con formidabile finezza De Sanctis segue il vario atteggiarsi del poeta nei confronti di questo suo mondo. Ci dice che Ludovico lo guarda dall'alto, pronto a farlo e a disfarlo, in modi che sembrano quelli del *capriccio* o dell'*umore*. Ma nello stesso tempo il poeta si fa catturare dalla sua stessa immaginazione, come dimenticandosi di sé dentro di essa. E allora il *capriccio* assume «la forma

³¹ Ivi, p. 446.

³² Ivi, p. 448.

³³ Ivi, p. 454.

contenuta dell'ironia», in un sottile alternarsi di identificazioni, di passaggi tra livelli diversi, che il critico segue con sottili e acute distinzioni:

Se non che il poeta è zimbello spesso della sua immaginazione, e si obblia in quel suo mondo, e gli dà l'ultima finitezza. Di che nasce che l'umore piglia la forma contenuta dell'ironia, e tu ondeggi in una atmosfera equivoca e mobile, dove vizio e virtù, vero e falso confondono i loro confini, e dove tutto è superficie, passioni, caratteri, mezzi e fini, superficie meravigliosa per chiarezza, semplicità e naturalezza di esposizione, che all'ultimo dispare come un fantasma, cacciato via da una frase ironica, dispare, ma dopo di avere destata la tua ammirazione e suscitata in te molte emozioni³⁴.

E infine questa ironia rivela un'essenziale crucialità storica, si pone come determinante apertura verso la modernità:

In questo mondo fanciullesco dell'immaginazione, dove si rivela un così alto sentimento dell'arte e insieme la coscienza di un mondo adulto e illuminato, si dissolve il medio evo e si genera il mondo moderno³⁵.

Del resto, già precedentemente De Sanctis aveva ricondotto il riso dell'Ariosto ad un'apertura verso il nuovo orizzonte della scienza:

È il riso dello spirito moderno, diffuso sul soprannaturale di ogni qualità; è, se non ancora la scienza, il buon senso, generato da un sentimento già sviluppato del reale e del possibile, è il riso precursore della scienza³⁶.

Mi sembra evidente che la riduzione dell'opera ariostesca a pura arte e la stessa sottrazione all'Ariosto del titolo di *poeta* sono superate e contraddette dal complesso movimento del capitolo, dai modi in cui De Sanctis segue il vario disporsi dell'autore di fronte alla sua *forma*, offrendo essenziali notazioni interpretative, che toccano il cuore di quell'assoluto convergere e divergere di oggettività e soggettività, di evidenza del mondo narrato e di sua evanescenza.

Possiamo pure recriminare, come fa insistentemente Amedeo Quondam³⁷, sui nefasti effetti del «paradigma» storico della «decadenza» italiana e di quella

³⁴ Ivi, pp. 454-455.

³⁵ Ivi, p. 455.

³⁶ Ivi, p. 448.

³⁷ Si veda il suo recentissimo *De Sanctis e la Storia*, Giannini editore, Napoli 2017, e in particolare il paragrafo 6.7, *Nella decadenza e nella corruttela: Ariosto e Machiavelli (e Tasso?)*, pp. 147-165.

visione del Rinascimento come segnato dall'indifferenza morale e dall'esteriore culto della forma: ma è certo che l'acume di lettore e di interprete di De Sanctis va molto al di là dei vincoli di quel paradigma e di quella visione. E oltre alla suggestiva immagine che dà della «forma» ariostesca, il capitolo della *Storia* finisce comunque per attribuirle una determinante crucialità storica: in quello che per De Sanctis è il tempo del trionfo della forma, il suo Ariosto la vive nella più profonda serietà, le dà la più assoluta evidenza, la esalta e nello stesso tempo la dissolve; ma nel dissolverla apre già la strada all'universo della nuova scienza. Nella sua ironia lo storico ritrova una determinante apertura verso la modernità: l'Ariosto di De Sanctis è comunque un Ariosto aperto verso il moderno, l'autore di cui oggi sappiamo che, pur radicato nel mondo dell'*ancien régime*, ha consegnato dati immaginari e modelli antropologici essenziali per la razionalità moderna.

Del resto questo Ariosto, «colonna luminosa nella storia dello spirito umano», al di là della limitazione di *puro artista* attribuita nella *Storia*, continuò sempre ad essere uno dei poeti prediletti da De Sanctis: che si trovò a chiamare in causa la «forma obiettiva» dell'Ariosto (e la predilezione per lui di Galileo) ancora nella conferenza del 1879 su *Zola e l'«Assommoir»*.

RAUL MORDENTI, *La «Storia della letteratura italiana» di Francesco De Sanctis come fondazione della nazione italiana* • RINO CAPUTO, *«Questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti»: conversazione con Luigi Bianco su De Sanctis, critica letteraria e impegno politico* • ANIELLO DE BELLIS, *L'Essere come Idea o come Volontà in Hegel e Schopenhauer secondo De Sanctis* • PASQUALE SABBATINO, *L'utopia della Nazione Italiana e della Confederazione Europea delle Nazioni. Il Dante del critico-patriota De Sanctis* • ENRICO FENZI, *De Sanctis e le responsabilità dell'irresponsabile Petrarca* • GIANCARLO ALFANO, *Il «primo» e il «secondo secolo». La questione Boccaccio tra periodizzazione e interpretazione* • GIULIO FERRONI, *Trasparenza e dissolvenza: l'«Orlando furioso»* • ANGELO FAVARO, *«L'esperienza e l'osservazione, il fatto e lo speculare o l'osservare» quel sistema di Machiavelli e Guicciardini* • IRENE CHIRICO, *Eredità desanctisiane nella moderna lettura della «Phèdre» di Racine* • EPIFANIO AJELLO, *De Sanctis, Goldoni, Zola, e un «telescopio»* • PASQUALE GUARAGNELLA, *Nuova scienza e «arte dello scrittore» nella «Storia» di Francesco De Sanctis* • GINO RUOZZI, *La nuova letteratura, «corrispondenza tra il pensiero e l'azione»* • LOREDANA CASTORI, *«Se si fosse ritratto nella verità della sua natura, potea da lui uscire un poeta». Monti: immaginazione e sentimento* • ALDO MARIA MORACE, *De Sanctis e il romanticismo calabrese* • VITTORIO GATTO, *De Sanctis, Carducci e la questione della lingua* • FRANÇOIS LIVI, *«Manzoni è artista a dispetto del suo sistema» De Sanctis lettore del Manzoni* • ROSA GIULIO, *Leopardi: il poeta «diletto» e la ricerca della modernità*

Abstracts

ISBN 978-88-31925-12-9



9 788831 925129 >