

de Sanctis



Francesco De Sanctis  
e la critica letteraria moderna  
Dal confronto al dialogo

A cura di Rosa Giulio

Edizioni Sinestesia

Luigi Montella

## L'ANTIREALISMO DELLA POESIA LIRICO-ELEGIACA NEL SEICENTO

La sperimentazione bembiana, volta a salvaguardare la lingua all'interno di un definito sistema normativo, si avvia, nel Seicento, a concludere il suo graduale processo di consunzione, sotto le spinte sempre più risolte dei letterati che, in maniera sistematica, prendono le distanze dai modelli prestabiliti. Le sollevazioni operate dal Bruno contro l'ordine consueto dei generi, sulla scia delle esperienze del Folengo, dell'Aretino, del Doni e anche del Berni, già ratificano la crisi dell'uomo rinascimentale, estrinsecata nelle distorsioni sintattiche e nelle allusioni lubriche opposte al controllo verbale e tematico dei petrarchisti. Con la produzione del Marino, poi – nella ripresa dell'area di gusto e di intenzioni ormai distante dall'esercizio retorico del poeta aretino –, si concretizza il definitivo distacco dalle norme rigidamente codificate dal Bembo. Si va configurando, pertanto, una nuova sintassi poetica in cui le frasi o i gruppi di parole cominciano a perdere la loro solidità semantica, procedendo verso aggregazioni lessicali multiple, talvolta, esplodendo in agglutinazioni grammaticalmente indipendenti che esteriormente sembrano rispondere alle sole regole dell'inventiva. Con lo strappo dalla logica dei costrutti tipici della tradizione, ci si rivolge alle volute figurative che non esprimono la materia in maniera diretta, ma la sviluppano tramite vortici allusivi, immagini circolari, all'interno di un'essenziale autonomia grammaticale, liberando i lessemi dalla peculiarità del senso tradizionale e, solo in parte, finalizzando gli accostamenti verbali alla semplice funzione allitterante, alla riuscita declinazione del metro.

La prova di stile diventa, secondo questo riformato ideale poetico, anche il modo per esprimere la rinnovata concezione del mondo, attraverso un sistema regolamentato in cui cifre, lettere, simboli, di fatto equivalenti alle innovazioni formali, rispondono al bisogno di costruire moderne simmetrie e alla necessità dell'uomo di collocarsi nel ridisegnato cosmo. Il poeta si adopera per cercare un angolo prospettico da cui osservare il mondo, con il proponimento di difendere l'universo concettuale dall'asfittica risoluzione

linguistica cinquecentesca che non consentiva l'accoglimento delle impreviste verità duramente conquistate.

L'opera lirica si arricchisce così di nuovi termini, che paiono coniat non tanto per esplorare le strade di un nuovo realismo, ma per sostenere l'intenzione esornativa e musicale della composizione. Sembra, quindi, venir meno la forza espressiva o l'individuazione specifica della parola in nome di un manierato quanto raffinato uso della lingua. Marino è l'innovatore di questo inedito modo di poetare, rendendolo, come avviene nell'*Adone*, sempre meno persuasivo nello specchiamento della realtà, seppure egli inserisca nell'opera termini latamente tecnici. Basti pensare al noto riferimento galileiano dell'*Adone* (X, ott. 43):

Del telescopio a questa etate ignoto  
per te fia, Galileo, l'opra composta,  
l'opra ch'al senso altrui, benché remoto,  
fatto molto maggior l'oggetto accosta.  
Tu solo osservator d'ogni suo moto,  
e di qualunque ha in lei parte nascosta,  
potrai senza che vel nulla ne chiuda,  
novello Endimion, mirarla ignuda.

La presenza, nell'*incipit* del primo verso, del telescopio si risolve, nella conclusione della strofa, in una sensuale allusione al bello Endimione che mira le nudità di Selene, perduto innamora del giovane pastore e da lui ricambiata, stravolgendo l'uso dello strumento ideato da Galilei per osservare i corpi celesti. Gli esempi potrebbero scorrere numerosi; è possibile affermare, però, che siamo nell'attestazione di quelle composizioni melodiose ormai lontane sia dalle forme del trascorso realismo sia dalle funzioni didascaliche che vedranno una rinascita nella lirica successiva.

Quanto al modello in prosa, va ricordato, invece, che Boccaccio, nella stesura del *Decameron*, opta per un procedimento a spirale, dove le subordinate si succedono in una progressione costante, appoggiate, in genere, a una sola principale, con una significativa ripetizione delle congiunzioni, in particolare, dei nessi completivi (dichiarativi) e relativi<sup>1</sup>. Viene da sé che la sovrabbondanza delle subordinate non favorisce una composizione dominata dagli aspetti musicali dello stile, impedendo di fatto i simmetrici riutilizzi

<sup>1</sup> Gli studi linguistici sul Boccaccio hanno rilevato una netta prevalenza del *che* e il *quale* nel *Decameron*, cfr., G. HERCZEG, *Studi linguistici e stilistici*, Olschki, Firenze 1972, pp. 121-169.

delle frasi e dei sintagmi infiltrati nella frase, nella stilizzazione di due o più morfemi riuniti liberamente e reiterati in maniera stereotipata nella scrittura<sup>2</sup>. La propensione di Boccaccio, inoltre, a complicare la struttura del periodare con i sintagmi gerundiali e participiali ne aumenta la gonfiezza. A causa di ciò, spesso, diventa difficile dipanare l'accavallamento di frasi e di gerundi, con la presenza di participi passati che di primo acchito non è sempre facile associare alle frasi di cui fanno parte.

Nella prosa barocca: dalla novella alla prosa religiosa, da quella scientifica a quella del romanzo, l'architettura sintattica, diversamente da ciò che accade in poesia, sembra allontanarsi in maniera più lenta dai codificati modi di comporre del Boccaccio, seppure con gradi d'intensità sempre più sfumati rispetto al modello indicato dal Bembo. La prosa scientifica, inoltre, determina la diffusione del nuovo relativismo prospettico che – alimentato dai dibattiti scientifici – pervade in larga parte la civiltà barocca<sup>3</sup>. Ogni cosa viene, infatti, osservata fuori da qualunque concezione immobile e assoluta, esaminata nei suoi molteplici aspetti, nei diversi toni, in antitesi al rigido schematismo cinquecentesco.

Agli occhi del De Sanctis, il rinnovato modo di poetare si presenta come una propaggine corrotta del secolo precedente. È nel Cinquecento, difatti, che egli coglie i germi del decadimento di quei valori che continueranno nella poesia posteriore al Tasso<sup>4</sup>. La cultura, nelle sue molteplici sfaccettature, è, secondo il critico irpino, figlia della sua epoca, pertanto, non può esistere una poesia slegata dal proprio contesto storico-sociale. In conformità a questo convincimento, egli apprezza l'inventiva del Marino, riconoscendolo innocente dall'accusa di essere stato il corruttore del suo tempo, reputandolo, però, incapace di produrre opere utili alla formazione delle coscienze.

<sup>2</sup> Le simmetrie formali, presenti nella scrittura antecedente al *Decameron* (*Filocolo*, *Fiammetta*, *Ameto*), si limitano nel poema alle ripetizioni degli elementi aggettivali qualificativi.

<sup>3</sup> Basti pensare alla teoria relativistica sviluppata da Galilei e a quella della forza gravitazionale di Newton. Nella seconda *Giornata del Dialogo sopra i Due Massimi Sistemi*, Galileo Galilei descrive il "principio di relatività", immaginando una persona rinchiusa nella stiva di una nave, impegnata ad eseguire una serie di esperimenti sulla caduta dei pesi, nel vano tentativo di trarre indicazioni sulla velocità del moto (uniforme) della nave, restando esclusivamente al suo interno. Isaac Newton, dal canto suo, elaborò una teoria in cui affermava che la forza che attrae la mela staccata dall'albero verso la superficie terrestre, fosse equivalente alla stessa forza che mantiene in orbita la luna attorno alla terra. L'espressione «relativismo prospettico» è mutuata da G. GETTO, *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969, p. 406.

<sup>4</sup> Cfr. F. DE SANCTIS, *Purismo Illuminismo Storicismo. Lezioni*, t. II, in *Opere*, vol. III, a cura di A. MARINARI, Einaudi, Torino 1975, p. 1008.

Per meglio comprendere i motivi, individuati dal critico, riguardo allo scadimento delle lettere che ha segnato alcuni periodi della nostra storia letteraria, bisogna considerare i postulati teorici che sostanziano l'analisi desanctisiana. Uno dei principi cardine intorno al quale ruota la sua elaborazione concettuale è da indagare nell'equidistanza che deve esistere nella ricerca del *vero* e del *bello*. Secondo il critico, il cammino del bello non può seguire sempre una linea ascendente, così come molti credono, deve restare entro certi limiti, trovare un suo punto di equilibrio per evitare di cadere nel manierismo e nel rozzo<sup>5</sup>. Come capita, infatti, d'incontrare il falso al di là del vero, allo stesso modo, al di là del bello c'è il brutto. Il rischio di scivolare nella pedanteria è da ritenersi, pertanto, anche il confine della ricerca, considerato che nella pratica l'intento sarà quello di porre dei limiti sia all'intelletto sia all'inventiva. Com'è, dunque, pressoché inutile, se non propriamente dannoso, ricercare un'autorità nelle «cose scientifiche», così De Sanctis riterrà deleterio il pronunciamento di regole fisse nelle opere artistiche. Sulla base di questo proponimento, si può spiegare la contrarietà del critico verso ogni autoritarismo che di fatto impedisca la possibilità di variare rispetto al modello. D'altronde, secondo il Nostro, la scienza e la letteratura sono stati testimoni della falsità del credo dei classici, i quali postulavano l'invariabilità delle norme o almeno l'invariabilità dei principi generali che le determinano, come «le regole sull'unità, sull'ordine, sulla proporzione, ecc.», senza rendersi conto che tutto dipende «dalle forme sociali, o dall'arbitrio individuale, mutandosi la società, non solo si possono, ma si debbono mutare».

Di qui nasce un altro assunto desanctisiano riguardante la differenza tra il *reale* e l'*ideale* che, prima di lui, si era risolto nella contrapposizione tra la visione classicista – imperniata sull'esigenza di non ritrarre in maniera assoluta tutto ciò che c'è in natura (il reale), ma solo ciò che risponde all'idea dello scrittore (l'ideale) – e quella romantica, secondo la quale il falso non può considerarsi bello, pertanto, non sarà condivisibile l'idea di rappresentare le cose in maniera differente da quelle che veramente sono, confondendo, in tal modo, il vero dell'intelletto con il vero dell'immaginazione. L'inventiva, infatti, secondo il critico, segue i sensi, raffigurando le cose viste attraverso un vetro colorato, mentre l'intelletto segue i resoconti della ragione, per cui ci saranno cose vere per l'intelletto e false per l'immaginazione e viceversa. A questo ragionamento risponde anche il concetto della *forma* che, a detta di De Sanctis, dovrà essere sempre attuale, in quanto figlia del proprio tempo.

---

<sup>5</sup> *Ivi*, in *Opere*, cit., vol. II, t. I, p. 540.

Attuale sarà da considerarsi, ad esempio, la forma usata dal Petrarca o dal Metastasio – seppure, con quest'ultimo, la letteratura cominci a perdere le proprie caratteristiche, lasciando spazio alla musica<sup>6</sup> –, ideale invece quella del Boccaccio o del Gravina; nell'idea, infatti, risiede il passato o il futuro «di rimembranza o di speranza».

Nella rielaborazione dell'estetica hegeliana, De Sanctis era giunto alla conclusione che bisognasse valutare la *forma* come elemento tangibile, frutto di una vera creazione. Il poeta, infatti, è colui che raffigura le visioni dell'immaginazione, requisito che lo differenzia dal filosofo, in quanto le 'cose' appaiono nella sua mente come elementi concreti, non come idee. Ricondurre l'arte a una forma concreta, vivente, distante dai processi conoscitivi, consente a De Sanctis, quindi, di ricomporre il contrasto esistente tra i classicisti, i quali, nel corso dell'Ottocento, rivolgevano la loro attenzione allo stile, alla lingua e alle strutture esterne di un'opera, e i romantici, più attenti al sentimento dell'artista, alla realtà storica e teorica dell'opera d'arte. La tesi desanctisiana sintetizza, inoltre, nel concetto di *forma* la manifestazione connaturata del *contenuto*. La forma, pertanto, non può essere progettata a priori, ma è figlia del contenuto stesso; l'idealità, secondo questa notazione, perde il suo peso specifico in mancanza di una diretta corrispondenza nella realtà, di una forma concreta, «vivente». In base a questa logica, il giudizio critico non può che rivolgersi alla *fantasia* che, per De Sanctis, è lo strumento attraverso il quale si concretizza l'opera d'arte. L'esegesi, dunque, non dovrà valutare il rispetto delle regole del genere cui si rivolge l'opera, ma dovrà individuare i modi in cui il contenuto si è trasformato da un groviglio sofferto, esistente nell'intimo dell'autore, in una forma viva, che, in quanto tale, è autonoma rispetto a regole astratte predefinite. Solo la raggiunta unione tra forma e contenuto determinerà, in ultima analisi, l'incontro con il vero poeta che, a sua volta, non potrà che essere il prodotto del suo tempo.

Da queste considerazioni di massima, si comprende il motivo per cui Francesco De Sanctis, così profondamente educato agli ideali civili ed etici, mal digerisse quegli autori che esprimevano il loro disagio esistenziale lontano dai fervori patriottici e di sostegno al progresso della civiltà. Potrebbe essere illuminante, a mo' di esempio, ciò che il critico scrive a proposito di Goldoni:

[...]. Cosa manca a Goldoni? Non lo spirito, non la forza comica, non l'abilità tecnica: era nato artista. Mancò a lui quello che a Metastasio: gli mancò il

<sup>6</sup> DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. GALLO, *Introduzione* di G. FICARA, Einaudi-Gallimard, Torino 1996<sup>2</sup>, p. 615.

mondo interiore della coscienza, operoso, espansivo, appassionato, animato dalla fede e dal sentimento. Mancò a lui quello che mancava da più secoli a tutti gl'italiani e che rendeva insanabile la loro decadenza: la sincerità e la forza delle convinzioni [...]»<sup>7</sup>.

Venendo ora al concetto di poesia, De Sanctis sostiene che essa è «un'arte che rappresenta l'ideale sotto forme reali»<sup>8</sup>, raffigurandoci l'ideale o l'infinito del sentimento, tale perché non viene trasmesso come i sensi lo percepiscono, ma trasfigurato dall'immaginazione, mediante categorie concrete e finite. Partendo da queste attente valutazioni, egli definirà, ad esempio, la poesia dal Tasso in poi come eccessivamente ampollosa e fredda, in linea con la produzione dei petrarchisti, considerati come coloro i quali ritrassero il concetto dell'amore di Petrarca, ma non il sentimento che non possedevano. Riteneva, inoltre, Boccaccio, come il più manierato tra i prosatori: «de' novellatori tutti di animo depravato e guasto», imitatore di Tucidide, da cui, aveva ereditato lo stile troppo «grave e maestoso» della narrazione<sup>9</sup>. Per il nostro critico, l'opera del Boccaccio è lo specchio, in ultima analisi, della depravazione de' costumi che caratterizzava la corte di Giovanna d'Angiò, seppure egli possa essere considerato maestro di stile, della forma, intendendo per essa la lingua, la grammatica, il periodo, giacché ancora instabile era l'uso del volgare nel Trecento<sup>10</sup>. Nonostante le aperture, però, il giudizio del critico resta severo, in quanto egli individua nel Boccaccio l'abile selezionatore, capace di dare ordine al nostro idioma da un punto di vista grammaticale – sistemando il periodare con costrutti ampiamente articolati, rispetto alla precarietà sintattica dell'epoca –, ma non l'autore in grado di arricchirlo.

Denunciando il danno che l'imitazione del prosatore trecentista ha causato alle lettere, richiama, poi, nelle sue lezioni quanto Alfieri scrisse a Ranieri de' Calzabigi: «Il secento delirava, il cinquecento chiacchierava, il quattrocento sgrammaticava, ed il trecento diceva»<sup>11</sup>. La sintonia con il poeta astigiano nasce

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 758. De Sanctis considerava artista colui che raggiungeva l'armonia nell'opera da un punto di vista estetico, a differenza di ciò che realizzava il poeta.

<sup>8</sup> DE SANCTIS, *Opere*, cit., vol. II, t. I, p. 593.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 690. Relativamente a Tucidide, il giudizio espresso su Boccaccio matura durante le lezioni sulla narrativa che il giovane De Sanctis tenne tra il 1842 e il 1843. Per il riferimento sulla dissoluzione morale che accompagnò il tragico evento della peste, raccontato dallo storico ateniese, cfr. TUCIDIDE, *Guerra del Peloponneso*, II, 53, traduzione di G. PADUANO, Zanichelli, Bologna 1991.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 692.

<sup>11</sup> Cfr. V. ALFIERI, *Tragedie*, G. Laterza e figli, Bari 1946.

dal fatto che Alfieri polemizza con le epoche ove maggiormente si avverte la caduta della fiducia nel progresso, il cui cedimento concorre al fiaccamento delle coscienze, togliendo forza alle idee dell'uomo e lasciando scoperto il buon uso della lingua, nel rispecchiamento delle società svuotate di ogni energia morale. Quanto alle sgrammaticature quattrocentesche, con molta probabilità, l'Alfieri si riferisce all'uso della lingua fuori dal buon gusto che tara le buone proprietà espressive, non essendoci regole grammaticali costituite nel Quattrocento. Alla luce di queste riflessioni, si può comprendere come il critico irpino maturi il giudizio sul Boccaccio, ritenendolo il rappresentante di una realtà umana senza alcuna partecipazione morale, sostenendo che bisognerà aspettare il Parini per ritrovare nella letteratura un valore etico in grado di smuovere le coscienze. L'arte, quindi, potrà restare viva solo se non smetterà di cantare le passioni vere dell'uomo, gli affetti, i sentimenti della nazione, di orientare i propri fruitori a essere parte integrante della storia di un popolo, non dimenticando di essere dei buoni cittadini.

Nella ripresa del fervore idealistico risorgimentale, De Sanctis coglie la decadenza della poesia dei secoli passati, con una particolare accentuazione nell'opera del Marino e dei marinisti, in quanto non ravvisa alcun germe nella costruzione di un'identità nazionale in quelle che egli ritiene stucchevoli ripetizioni, opere prive di contenuto, vilmente asservite alle mollezze degli ambienti curtensi e improduttivi, di conseguenza interessate a un culto esasperato della forma, espressione di un vuoto estetismo, in cui latita ogni profondità interiore. L'immergere l'intera produzione artistica completamente nella storia, nel tentativo di associare la bontà del lavoro intellettuale all'utilità di calarsi in un reale concreto, sostanziale, lo porta a considerare gli aspetti contemplativi dell'opera d'arte come elementi futili e slegati da ogni forma di vera poesia. Una così partecipata visione romantica, seppure distante da ogni sentimentalismo, definisce in maniera netta anche i contorni dell'opera che può rivelarsi aderente al realismo o della materia che mostra i caratteri tipici dell'antirealismo, cui egli rapportava ogni manifestazione artistica non rispondente ai criteri da lui considerati. All'interno di teorie così ben delineate, non è, però, possibile afferrare per intero il dramma esistente nella poesia che attraversa il Seicento italiano e non solo<sup>12</sup>.

La sperimentazione mariniana diventa l'*exemplum* cui i poeti a lui successivi s'ispireranno, per sottrarsi innanzitutto alle anguste regole bembiane,

---

<sup>12</sup> Né va dimenticato che De Sanctis ebbe una conoscenza mutila della poesia dei seguaci del Marino, considerata la difficoltà a reperire le raccolte dei marinisti nel corso dell'Ottocento.

entro le quali – già a partire dal Tansillo, dal Guarini, dal Tasso – gli autori non riuscivano a esprimere le nuove istanze individuali e sociali, tanto da portare al declino i parametri sanciti dal Bembo. In questo nuovo processo letterario, seppure senza i fremiti cari al De Sanctis, il centro della poesia è l'uomo che osserva la realtà incalzato dalle nuove scoperte, le quali ribaltano le certezze antropocentriche che tanta forza e sicurezza gli avevano procurato nel passato. Nonostante lo sgomento che accompagna il nuovo cammino verso la conoscenza, l'intellettuale barocco trova la forza per reinventarsi, ricostruendo dalle rovine del suo sapere un nuovo modo di comunicare il proprio disagio interiore, mediante un rinnovato utilizzo degli strumenti retorici che accompagnano la versificazione. La profonda scissione definitasi tra l'io cogitante e il mondo esterno si rispecchia, infatti, nella poesia, che cerca una forma espressiva capace di raccontare una realtà sfumata, caratterizzata dalle molteplici verità che si vanno addensando negli inarrestabili progressi cognitivi. L'uomo posto di fronte all'accettazione di verità variegata, manifesta nella moltiplicazione dei temi, nelle formule reiterate, considerate dall'esegeta irpino come manifesto di pedanteria, i nuovi intendimenti che caratterizzano il suo tempo. Non c'è, quindi, solo il culto della forma fine a sé stessa nella lirica secentesca, da collocare nella posizione di antirealismo, come riteneva il De Sanctis; in essa, invero, è possibile intravedere molti dei caratteri dal critico ritenuti indispensabili per determinare la poeticità dell'opera d'arte. Il letterato, infatti, osserva il creato, ancora in buona parte sconosciuto, cercando di rivelarne la misteriosa grandezza, ponendo la lente d'ingrandimento sui particolari, sugli elementi minimi che si trovano in natura, descrivendoli attraverso forme talvolta suggestive e magniloquenti. Come la terra si scopre un puntino nella vastità del cosmo e tutte le cose si rimandano vicendevolmente in un complesso *puzzle* infinitesimale, così la parola diventa espressione di una diversa visione dell'universo, utile per raffigurare il probabilismo a vantaggio della complessa conoscenza della natura umana. L'idea della *maraviglia* rispecchia, infine, lo stupore dell'uomo di fronte al mutato ordine conoscitivo; l'universo, invero, si presenta composito e la *variatio* sullo stesso tema si rivela, in poesia, lo strumento più adatto a rappresentarlo. Di qui nasce il bisogno di favorire nei testi l'invenzione libera, le astruserie, le corrispondenze verbali e il diffuso uso della metafora.

Dalla scienza gli uomini avevano appreso che in natura esistono correlazioni tra settori che s'immaginavano separati, come ad esempio tra la fisica e la matematica. Si affermava, pertanto, l'esigenza di collegare mondi lontani, superando i rigidi steccati che per secoli avevano tenuto divisi i diversi ambiti del sapere. Al nuovo modo di comunicare e di rapportarsi alla realtà, corri-

sponde, in poesia, il rinnovato e ripetuto utilizzo della metafora, accanto al raffinato esercizio intellettuale che ha come fine il diletto del lettore. L'appassionata partecipazione alla modernità va ricercata, inoltre, nell'affanno che spinge l'uomo a elevare lo sguardo verso Dio, rompendo l'angoscia della solitudine in cui è relegato, spogliato com'era dalle convinzioni che trovavano la loro forza nel legame mai interrotto con il passato. Il discorso poetico tende, quindi, a integrare negli spazi chiusi delle raffigurazioni fisiche, concrete, anche l'universale, l'intemporale.

L'antirealismo della produzione lirica secentesca, infine, anche laddove si presenta in maniera marcata, nasconde, talvolta, in filigrana una sottile sollecitazione pedagogica, definendo i contorni pragmatici dell'agire umano. Si pensi, a tal proposito, all'influenza che ebbero, nel corso del secolo, opere di carattere filosofico come quella di Campanella e di Bacone. Nella *Città del Sole*, il filosofo calabrese riveste la società utopica di un diffuso antirealismo, dal momento che il rispetto degli obiettivi collettivi – pur nella finalità del conseguimento della conoscenza del sapere, del volere e dell'essere<sup>13</sup> – prevale in maniera netta sulla libertà individuale, quasi fino a soffocarla. Né si distanzia molto da quest'idea *La Nuova Atlantide* di Bacone, laddove, all'interno di un realismo utopico, si analizza l'importanza del progresso della scienza, cui tutti gli studiosi debbono offrire il loro contributo, avendo come unico traguardo il raggiungimento della conoscenza<sup>14</sup>. In una contraddittoria tendenza antime tafisica, quindi, l'indagine in direzione del soprannaturale si riduce; all'uomo, nella ripresa anche di alcuni aspetti del pensiero tomistico<sup>15</sup>, non è concesso di conoscere i principi e le finalità dell'essere che spettano solo a Dio. Gli è permesso, però, di appropriarsi della conoscenza empirica che regola il mondo

<sup>13</sup> Sono le primalità di Campanella. Essere e potere, semplice potere: *Posse*; non Essere è sapere, semplice sapere: *Sapere*; Essere per sé è volere, semplice volere: *Velle*. L'organicità dell'insieme costituisce il vero Primo; ogni singolo principio, infatti, appartiene all'essere, specificando che la potenza, la sapienza e l'amore sono pienamente realizzati in Dio come perfezioni assolute, mentre negli esseri finiti, creati, si estrinsecano come semplici elementi partecipati.

<sup>14</sup> Nell'opera si esplicita il metodo induttivo baconiano, secondo l'idea che la conoscenza deriva dall'osservazione. Il principio pone in discussione l'assioma dell'autorità di Aristotele (che riteneva la conoscenza figlia della contemplazione), considerato che non possono esserci principi definiti, essendo la conoscenza illimitata.

<sup>15</sup> Nella *Summa Theologiae*, I, q. 85, art. 5, Tommaso d'Aquino spiega come l'intelletto umano non acquisisca subito la conoscenza perfetta delle cose, ma, solo nel tempo, con la riflessione e il ragionamento, riuscirà a cogliere la vera essenza della realtà: «[...]. Si trova così costretto a raffrontare e a contrapporre, a comporre e a scomporre e passare da una composizione o divisione a ulteriori composizioni o divisioni, cioè a ragionare [...]».

in maniera quasi razionale, attraverso l'applicazione di un metodo induttivo o deduttivo alla cui diffusione contribuiranno in maniera significativa anche Cartesio, Hobbes, Galilei, aprendo embrionalmente a quelle che saranno le istanze illuministiche future. Una tensione concettuale che nell'esercizio retorico e nell'eloquenza riscopre nuove aggregazioni, in antitesi all'individualismo imperante e al solipsismo intellettuale del modello trecentesco.

Alla luce di queste brevi considerazioni, l'assenza di sentimento, denunciata da De Sanctis, appare più sbiadita, considerate le complessità, lo smarrimento e la profonda malinconia che sostanziano molte composizioni barocche, seppure qualche elemento di furore politico si possa riscontrare in alcune liriche satirico-giocose di Bartolomeo Dotti, del Murtola o di Giulio Acciano, ad esempio. È pur vero, però, che al sentimento etico, invocato dal De Sanctis, si sostituisce un diffuso moralismo, conseguenza degli strascichi ancora vivi dello spirito controriformistico. Il sotterraneo pensiero della fine, inoltre, che accompagna l'uomo nella percepita precarietà esistenziale, lo pone in continuo rapporto con la vita *post-mortem*, generando un integralismo, talvolta ipocrita, proteso a salvaguardare il bene dell'anima. Di qui una poesia che distende il suo sguardo ammonitore sulle azioni dell'uomo, che si erge a salvaguardia dei principi più nobili che regolamentano la vita sociale. Una sorta di novella *veritas* che guida le coscienze, richiamandole alle più alte virtù, vigila sull'agire umano. D'altronde, Marino già nell'*Adone* (I, 10) – pur nella ripresa canzonatoria, come afferma Ferrero<sup>16</sup>, dell'allegoria medievale che individua nella poesia la funzione di maestra di vita – conclude l'ottava con una condanna del sentimento amoroso: «smoderato piacer termina in doglia»<sup>17</sup>. Né sono estranee all'affermazione di queste tendenze le opere di Montaigne, di La Rochefoucauld, di Pascal.

<sup>16</sup> Vd. il commento all'ottava in *Marino e i marinisti*, a cura di G. FERRERO, in *La letteratura italiana, Storia e testi*, vol. 37, Ricciardi, Milano-Napoli 1954, p. 36.

<sup>17</sup> Quest'ultima affermazione è di Simona Morando, cfr. *Modernità e affetti nel Seicento letterario*, in *Moderno e Modernità: La letteratura italiana, Atti del XII congresso dell'Associazione degli Italianisti italiani (ADI)*, (Roma 17-20 settembre 2008), Sapienza, Università di Roma, Facoltà di Scienze umanistiche, a cura di C. GURRIERI, A.M. JACOPINO, A. QUONDAM, [www.italianisti.it](http://www.italianisti.it): «In perfetta linea con il clima pre-cartesiano e con le teorie degli affetti controriformistici, l'uomo è per Marino un corpo-carcere di un'anima divina» (p. 14). In una sorta di concezione dell'anima quasi materica, la studiosa segnala, inoltre, che: «la festa dei sensi, la varia "expression des passion [...] d'amour" già sottolineata da Chapelain nella *préface*, in realtà nasconde anche una forte censura dell'argomento sentimentale e un pesante giudizio morale».

La poesia dal canto suo tende a dilatare i temi affrontati. Sfumando i contorni netti dei contenuti e affidandosi alla forza espressiva e polisemica dei lemmi, ma anche alle soluzioni ritmiche che essi generano, costruisce una sorta di cerniera intorno all'argomento trattato, a testimonianza di come sia fondamentale l'impianto ragionativo per determinare la buona resa poetica, senza il quale l'uomo più facilmente può essere indotto all'errore.

De Sanctis non intravedeva nel particolare modo di raccontare dei poeti barocchi il sentimento vivo della coscienza, vincolato com'era ai criteri del suo spirito romantico che lo orientava verso un realismo lontano da ogni aspetto puramente speculativo. Il fervore intellettuale, infatti, secondo il nostro critico, doveva procedere di pari passo con l'ardore morale, per poter costruire una sana coscienza nazionale, da erigere sulle basi di una lingua e di una cultura che fossero collegate alle sorti della nazione. Una visione della realtà intellettuale così specifica non consentiva margini di tentennamenti nel giudizio; né poteva restare ammirata di fronte a una versificazione che sembrava personificare tutti gli aspetti della decadenza sia sul piano letterario sia sul piano individuale sia su quello sociale. Eppure, le diffuse formule tematiche, stilistiche e ritmiche, compresa la ricerca esasperata di una musicalità espressiva, non si presentano affatto prive di contenuti. Internamente alla catena verbale è identificabile, infatti, la natura individuale e sociale dell'autore, in essa emerge il suo carattere distintivo, riflettendo la multidirezionalità della società o almeno di una parte di essa. L'ossatura retorica orienta, inoltre, il lettore a non perdere il contatto con i contesti reali, identificabili internamente alla compiuta rielaborazione intellettuale. Nella spinta riflessiva che accompagna la chiusa di molte liriche è possibile incontrare, poi, il poeta come lucido osservatore del suo tempo, impegnato a individuare il percorso che porta alla verità, redimendo il soggetto agli esiti negativi della storia. Eroismo, magnanimità, onore, anche nella ripresa di alcuni aspetti della visione tomistica, diventano gli elementi che partoriti dalla ragione consentono, attraverso la poesia, l'elevazione dell'animo umano. Certo, manca il 'realismo vivo' supposto da De Sanctis, non calato in un bieco naturalismo, ma come riferivo all'inizio, assorbito nelle strutture ideali, così come testimonia, secondo il critico, l'opera del Manzoni.

Francesco De Sanctis, cui va il merito di essersi posto sempre in maniera dialettica di fronte agli autori della nostra storia letteraria, pure nel complesso ordito di scrittori presentati in continua contrapposizione tra loro, nonostante la forza delle sue convinzioni, lascia di fianco, se non proprio in antitesi, alle sue dissertazioni critiche ampi margini entro i quali poter situare ulteriori e più moderne esegesi. Avviene così che l'accusa di decadenza o di antirea-

lismo della poesia lirico-elegiaca del secolo decimosettimo viene attenuata dalla giustificazione di trovarsi nella continuazione di una pratica già consolidata, lasciandoci la possibilità di cogliere, nelle pieghe della propensione verso la struttura armonica del verso, l'emotività, l'esitazione, il turbamento, il sentimento che accompagna l'esperienza della poesia barocca. Tra l'altro, è proprio nel Seicento che si realizza quell'ampliamento del lessico di cui De Sanctis ritiene manchevole il Boccaccio; quantunque, il significato racchiuso nelle singole parole si ammanti di gradazioni multiple, quasi in una sorta di accumulazione di prospettive che caratterizzano i diversi modi del poeta di scrutare la realtà. Nel Seicento, infine, ci troviamo di fronte a un intellettuale che lascia il chiuso delle scuole, diventando parte attiva della nuova ideazione del sapere, contribuendo – con la sua ricercata modernità, pur nelle contraddizioni di un tempo che lasciava disorientati di fronte alle numerose istanze che si anteponevano l'una all'altra – alla formazione delle future coscienze e alla rinascita di un progetto che lentamente porterà alla concretizzazione dello stretto legame tra etica e politica, così vivo nello spirito desanctisiano, lasciando una traccia indelebile che, periodicamente, rifiorisce nel dibattito politico-sociale della nostra civiltà.

CLARA ALLASIA, «Egli non apparteneva [...] alla nostra scuola»: i molti De Sanctis della scuola storica torinese • NINO ARRIGO, Francesco De Sanctis e la moderna critica comparatistica nell'era della complessità • MARIACHIARA IRENZE, La riedizione delle opere di De Sanctis. Linee di ricerca dagli anni Trenta ai lavori di Attilio Marinari • ENZA LAMBERTI, «L'ultimo cavaliere errante de' tempi moderni». «Dei Sepolcri» di Foscolo dalla "coscienza" desanctisiana alla critica intertestuale del Novecento • MILENA MONTANILE, Nota in margine al Foscolo del De Sanctis • LUIGI MONTELLA, L'antirealismo della poesia lirico-elegiaca nel Seicento • DARIO RUSSO, La lode e il biasimo nella «Storia» di De Sanctis • MORENO SAVORETTI, «Il pian terreno del palagio». Le collaborazioni di De Sanctis con i giornali e le riviste piemontesi

*Abstracts*

ISBN 978-88-99541-80-4



9 788899 541804 >