

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

Irene Chirico

EREDITÀ DESANCTISIANE
NELLA MODERNA LETTURA DELLA «PHÈDRE» DI RACINE

Se occasionale fu per De Sanctis assistere alla recita della *Phèdre* di Racine al teatro Carignano di Torino, protagonista Adelaide Ristori¹, certamente non occasionale fu il saggio che seguì a quello spettacolo². Non occasionale perché rappresentava l'approdo di una riflessione sull'autore francese lungamente coltivata e collaterale alla progressiva definizione della critica desanctisiana. Gli anni nei quali il saggio si colloca sono quelli che vedono maturare l'allontanamento del critico dall'idealismo hegeliano fino al suo rigetto, o disconoscimento totale (a parole ovviamente): «Non sono mai stato egeliano *à tout prix*», e poi: «sono stanco dell'assoluto, dell'ontologia e dell'*a priori*. [...] Ho ancora un cuore che batte, ho ancora la freschezza del sentimento. [...] Aborro una vita senza palpiti e senza fede»³, scriverà all'amico Angelo Camillo De Meis, colpevole d'essere troppo hegeliano; ma si trattava di un

¹ L'attrice aveva fatto richiesta a Francesco Dall'Ongaro di tradurre quella tragedia per lei, come si legge in una lettera autografa di quest'ultimo, conservata nel Fondo Ristori della biblioteca del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, indirizzata ad Adelaide Ristori e datata 3 novembre 1855: «Veggio che Fedra ha tutto ciò che manca a Mirra. Accetto dunque l'incarico che mi date di tradurre quella immensa tragedia, e mi pongo all'opera senza più». Si trattava di una traduzione che, almeno nelle intenzioni del traduttore, avrebbe seguito i gusti parigini del momento: «affinché nulla di ciò che piace sia trascurato nella mia traduzione», come scriveva ancora alla Ristori in una lettera del 14 novembre 1855, conservata sempre nello stesso fondo. La traduzione di Dell'Ongaro fu poi pubblicata nel 1859 a Parigi per i tipi di M. Levy. Per il Fondo Ristori cfr. L. MORABITO, *Adelaide Ristori all'Istituto mazziniano di Genova*, «Rassegna storica del Risorgimento», 1980, pp. 64-70.

² Il saggio fu pubblicato sulla «Rivista contemporanea», a. III, vol. V, febbraio 1856. Cfr. F. DE SANCTIS, *La «Fedra» di Racine*, in ID., *La crisi del Romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, a cura di M.T. LANZA, Giulio Einaudi, Torino 1972, p. 317, n. 1.

³ DE SANCTIS, *Epistolario (1856-1858)*, a cura di G. FERRETTI e M. MAZZOCCHI ALEMANNI, Giulio Einaudi, Torino 1965, pp. 403-404, lettera *Ad Angelo Camillo De Meis*, Zurigo 20 settembre 1857.

vero e proprio sfogo contro gli etichettatori. E, come conferma a Pasqualino che aveva visto De Meis attraverso Hegel, notava:

Mi dispiace che [...] abbia veduto Camillo attraverso di Hegel. Le sue dottrine non possono aver potere sul suo cuore [...]. Quando parla Camillo, mi acquieto subito, perché è di un raro buon senso, che nessun sistema può guastare. [...]. Secondo me lo sbaglio capitale di Hegel è di prendere per evoluzione dell'umanità quello che non è se non evoluzione di uno de' suoi periodi. Certo ci sono de' tempi, ne' quali il pensiero puro sottentra all'arte, ma l'arte e la religione sono immortali, [...]. L'arte, la religione, il pensiero puro non sono tre contenuti, ma lo stesso contenuto sotto tre forme, che nascono, crescono, periscono per dar luogo all'altra, insino a che il contenuto non si esaurisce⁴.

Ma ecco che «Da un nuovo contenuto ripullulano da capo le forme: eternità di contenuto, eternità di forme»⁵. Tuttavia, mentre «Il contenuto non ritorna, progredisce sempre; le forme soggiacciono alla legge di ritorno del Vico»⁶: affermazioni che, al di là della definizione degli elementi fondanti la critica desantisiana (forma e contenuto) e il superamento dell'idealismo astratto di matrice hegeliana, mi sembra segnalino una concezione dell'arte, del prodotto artistico, come oggetto in continuo divenire, e perciò non governabile entro i limiti di un sistema (quello hegeliano) “calato dall'alto”. Pertanto, conclude la lettera, «Hegel [...] non ha ragione, né in generale, né in particolare»⁷. Insomma, al di là del metodo e dei principi critici occorre “cuore” – termine fortunatissimo in certi settori del Novecento per la sua polisemia – per poter penetrare l'essenza dell'arte, per comprenderla, per spiegarla, solo in tal modo essa diventa portatrice di senso per il presente, «perché quello solo è vivo nella letteratura che è vivo nella coscienza»⁸, senza la pretesa di applicare le categorie del presente al passato, perché «Un'epoca storica non va giudicata col criterio presente»⁹. Nella Torino, dunque, liberale e progressista, eppure culturalmente sonnecchiante, al punto da fare esclamare al critico: «Sto senza

⁴ Ivi, p. 406, lettera A Pasquale Villari, Zurigo, 3 ottobre 1857.

⁵ Ivi, pp. 406-407.

⁶ Ivi, p. 407.

⁷ *Ibidem*.

⁸ DE SANCTIS, *Storia della letteratura*, a cura di N. GALLO, Giulio Einaudi, Torino 1966, I, p. 488. Cfr. A. MANGANARO, *Da De Sanctis a Croce: modernità e tradizione nella letteratura italiana*, in «Le forme e la storia», n. s. V, 2012, I, p. 143.

⁹ DE SANCTIS, *Giudizio del Gervinus sopra Alfieri e Foscolo* (1855), in ID., *Verso il realismo. Prolusioni e lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca, frammenti di estetica, saggi di metodo critico*, a cura di N. BORSSELLINO, Giulio Einaudi, Torino 1965, p. 238.

libri, mio caro: qui è il Giappone; non vi è orma di vita intellettuale: io mi ci sento impaludare»¹⁰ il problema critico diventa per De Sanctis tutt'uno con quello politico, e le «due pagine»¹¹ della sua vita si intrecciano fino a unificarsi, perché a Torino, anche da esule, il critico coniugò insegnamento, esercizio della critica militante e impegno politico¹². D'altra parte la circostanza che i saggi degli anni dell'esilio torinese «abbiano avuti tutti una genesi giornalistica»¹³ testimonia il suo interesse per la politica torinese: «Scopo dei giornali era quello di appoggiare Cavour, il suo programma liberal-nazionale»¹⁴, in stretto connubio tra «l'evoluzione del pensiero estetico» e «una più generale maturazione politico-ideologica» che imprimerà alla critica desanctisiana «un tono democratico molto più avanzato, [...], del moderatismo dominante»¹⁵. Anche la lettura della *Phèdre* di Racine, dunque, va interpretata come il tentativo di fornire «legittimazione storica della modernità, del presente e del futuro italiano»¹⁶, inserendosi, nel contempo, nel dibattito sulla superiorità degli antichi e dei moderni, tra antichi greci, francesi e italiani (con Alfieri),

¹⁰ DE SANCTIS, *Epistolario (1836-1856)*, a cura di FERRETTI e MAZZOCCHI ALEMANNI, Giulio Einaudi, Torino 1956, p. 207, lettera *A Pasquale Villari*, Torino 20 ottobre 1854. Sugli anni torinesi di Francesco De Sanctis cfr. *Francesco De Sanctis a Torino: da esule a ministro*, a cura di C. ALLASIA e L. NAY, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, un volume nel quale si indagano le due fasi del soggiorno torinese del critico irpino: quella dell'esilio (1853-1856), densa «di studi e di lavori critici, che testimoniano del suo insegnamento e della dimensione europea dei suoi rapporti e dei suoi interessi» e quella successiva all'Unità, connotata «da un intenso e pressoché esclusivo impegno politico che verso la fine, [...], si intreccia a una vigorosa ripresa della scrittura», p. VIII. Della prima fase si occupa l'articolo desanctisiano sulla *Phèdre* di Racine, la cui disamina è affrontata dal saggio di E. NEPPI, *De Sanctis teorico della letteratura e lettore di «Phèdre»*, in *Francesco De Sanctis a Torino: da esule a ministro*, cit., pp. 151-172.

¹¹ Così nella lettera a Carlo Lozzi del 25 giugno 1869: «La vita politica non m'ha disgustato affatto; la mia vita ha due pagine, una letteraria e l'altra politica, né penso a lacerarne nessuna delle due; sono due doveri della mia storia, che continuerò sino all'ultimo», DE SANCTIS, *Epistolario (1863-1869)*, a cura di A. MARINARI, G. PAOLONI e G. TALAMO, Einaudi, Torino 1993, p. 741.

¹² Cfr. P. SABBATINO, *L'esule De Sanctis e la ricerca della patria moderna*, in *Francesco De Sanctis a Torino: da esule a ministro*, cit., pp. 67-88, che nota. «In questo contesto torinese e nella condizione di esule, De Sanctis avviò una feconda ricerca sulla nascita e sullo sviluppo dell'idea di patria nella letteratura italiana, in particolare in Dante e Alfieri come documenta il fondamentale saggio *Giudizio del Gervinus sopra Alfieri e Foscolo*», p. 69.

¹³ Così Guido Nicastro nell'introduzione al volume DE SANCTIS, *La crisi del Romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, cit., p. XXVIII.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. XXIX.

¹⁶ MANGANARO, *Da De Sanctis a Croce: modernità e tradizione nella letteratura italiana*, cit., p. 143.

talvolta anche con formule di nazionalistica coloritura. Del teatro francese, e di Racine in particolare, il critico si era già occupato nelle sue lezioni di letteratura drammatica del 1846-1847¹⁷, riconoscendo che nel teatro di Racine la parte riconducibile alla greicità costituisce «la parte debole e falsa», mentre «la parte viva e poetica» è quella «che egli ha creato»¹⁸. Già allora, esaminando il *Britannico*, egli conveniva che solo nella *Fedra* non si osserva una qual certa «mancanza di ispirazione [...] che qualche volta affoga il sentimento e lo rende freddo e incapace a destare impressione energica», anzi in essa «il poeta riveste l'impudico furore di quella con una forma così nobile, così alta da paragonarsi a quella di Corneille»¹⁹. Insomma, la *Phèdre* gli appare già da allora di un'originalità creativa che manca alle altre tragedie raciniane, troppo dipendenti o da specifiche vicende storiche o da particolari eventi mitologici.

A distanza di circa dieci anni il saggio specifico si apre con un positivo apprezzamento per la «applaudita» *Phèdre* di Racine. Ma poi, evidentemente in tono polemico, è la *Mirra* alfieriana ad occupare il campo, continuando nella polemica svolta con gli articoli dell'anno precedente (1855), nei quali il critico si era opposto con forza e con vigore nazionalistico alle critiche che Veuillot e Janin muovevano ad Alfieri e alla sua *Mirra*²⁰, reputandola una sorta di *Phèdre* mancata²¹. Ai loro negativi giudizi De Sanctis aveva rintuzzato tacciando di ignoranza e superbia il primo²², per poi passare al secondo, che «almeno fa la professione di critico»²³, sottolineando, tra l'altro, la distanza che non permetteva confronti tra la *Phèdre* e la *Mirra*: «Questa finisce, dove comincia la prima»²⁴. Il difetto della critica di Janin, in effetti, consisteva nella mancata comprensione della diversità del nucleo tragico, che non permetteva confronti. In particolare, quello che nel saggio *Janin e la «Mirra»* pare rilevante, nel confronto con quello su *La «Fedra» di Racine*, sono le caratteristiche attribuite

¹⁷ Cfr. F. DE SANCTIS, *Lezioni*, in ID., *Purismo, illuminismo, storicismo*, Einaudi, Torino 1975, II, pp. 1533-1543.

¹⁸ Ivi, p. 1533.

¹⁹ Ivi, p. 1540.

²⁰ Cfr. DE SANCTIS, *Veuillot e la «Mirra»* (1855); ID., *Giulio Janin* (1855); ID., *Janin e Alfieri* (1855); ID., *Janin e la «Mirra»* (1855), in ID., *La crisi del Romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, cit., pp. 247-282.

²¹ DE SANCTIS, *Janin e la «Mirra»* (1855), cit., p. 275.

²² «La sua ignoranza non gli impedisce di dar giudizio di Alfieri. [...] queste sciocchezze egli te le dice con tale tono di sicurezza, con un'aria così dittatoria, che te ne rimani sbalordito e a bocca aperta.», DE SANCTIS, *Veuillot e la «Mirra»* (1855), cit., p. 250.

²³ Ivi, p. 251.

²⁴ DE SANCTIS, *Janin e la «Mirra»* (1855), cit., p. 275.

al personaggio di Mirra, unico personaggio della tragedia («Non ci è che un solo personaggio, che parla, di cui si parla: [...]. Nessuno, fuori di Mirra, ha un carattere, una individualità prominente»), al punto da essere assorbente dell'intera azione tragica («Mirra, anche assente, empie di sé tutto»²⁵). L'azione, appunto, perché «la vera tragedia è non in quello che è espresso, ma in quello che è rappresentato»²⁶, rappresentato dagli sguardi, dai sospiri, dai gesti di Mirra, per lo meno nei primi atti, individuando dunque, De Sanctis, il difetto della tragedia alferiana proprio nel suo essere prevalentemente agita più che parlata, affidata pertanto tutta all'abilità performativa dell'attore più che alla capacità narrativa dell'autore²⁷. Considerazioni che, in effetti, tracciano e definiscono un metodo di lettura che non solo parte dal testo ma, senza lasciarsi condizionare dalla fin troppo facile polemica campanilistica (più che nazionalistica), lo analizza non affidandosi a modelli precostituiti. Stessa cosa il critico farà con la *Fedra*, per la quale, con analogo procedimento argomentativo, elenca le questioni poste dai critici che lo avevano preceduto, polemizzando innanzitutto contro la critica dei parallelismi, le accuse di immoralità, di inverosimiglianza, di imitazione di Euripide, ma anche, su versante opposto, della modernità e ispirazione cristiana dei personaggi di Racine.

L'analisi che De Sanctis sviluppa muove dal complesso di valutazioni che nel corso di quegli anni già circolavano sul teatro tragico di Racine e sulla *Phèdre* in particolare tra critici di scuola classicista e studiosi di area romantica²⁸. Preme rilevare che a De Sanctis, prima ancora che dei personaggi e

²⁵ Ivi, p. 280.

²⁶ Ivi, p. 281.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Vero è che Racine, sin dai contemporanei, era stato dalla critica dei due secoli precedenti già variamente giudicato. Ancora fondamentale è la storia della critica delle tragedie raciniane tracciata da M. FUBINI, *Jean Racine e la critica delle sue tragedie*, Sten, Torino 1925: dalla critica classica a quella romantica. La lettura della critica raciniana prende inizio dalla seconda metà del Seicento, rilevando carenze e fragilità nelle discussioni e polemiche sul teatro di Racine che «la coscienza critica più profonda [...] sentiva [...] conforme ai dettami della critica nuova», p. 123. In effetti, per la critica classica egli è «il poeta della ragione, [...] di quella ragione che regola anche i moti del cuore e tutto ordina sapientemente», p. 131; la qualità essenziale della sua arte consiste nella «ragionevolezza non solo dell'intreccio, ma dell'espressione», p. 133. Insomma, i critici classicisti mostrano ammirazione per la tragedia raciniana, esercitando la propria riflessione soprattutto su questioni formali, analizzano regolarità e ordine delle tragedie di Racine, per poi evidenziarne l'infedeltà alla storia, la presenza prorompente della passione amorosa, e i personaggi «troppo francesi e troppo cortigiani», p. 135, indulgendo in numerosi paralleli con «lo sforzo di cogliere l'individualità del poeta, che sempre, [...], rimane celata», p. 157. L'interesse per la *forma*, che era stato prevalente per la critica classicista, avrebbe progressivamente ceduto il posto a quello per il *contenuto* del periodo successivo:

della protagonista del capolavoro raciniano, interessa affrontare questioni di metodo, e lo fa col preliminare disconoscimento della validità del concetto stesso di “sistema critico”. Esso è «una forma che si pone come sostanza»²⁹, cioè un assurdo, destinato, com'è, a produrre idee che di volta in volta e separatamente vengono assunte a criterio di valutazione. In altri termini, giudicare la *Phèdre* paragonandola alla *Mirra*, oppure considerarla in base alla morale, alla valenza paideutica della poesia, significa giudicare la poesia sulla scorta di criteri estrinseci alla sua propria natura, dimenticando che essa è prodotto autonomo dello spirito e che in essa stessa va rintracciato

Chateaubriand per primo, ispirato dalla lettura della *Phèdre*, mette in luce il cristiano senso del peccato di Fedra, «che dà all'amore di Phèdre una grandiosità incomparabile», p. 181 e Geoffroy, superando «i cancelli del classicismo», p. 187, fa del legame tra opera tragica e tempo storico che l'ha prodotta parametro critico al punto da, proprio nel caso di *Phèdre*, definire «incomparabili» paragone alcuno tra l'*Ippolito* euripideo e la *Phèdre* raciniana, il cui svolgimento tragico «consiste nello sviluppo di una passione colpevole», pp. 193-194. Sfuggiva ancora, a questa critica, «l'individuo Racine» (p. 200) e l'originalità delle sue tragedie, che continua a non cogliersi anche nella comparazione delle due *Fedra* (euripidea e raciniana), di Schlegel: la lettura è ancora incongrua in quanto procede nell'analisi dopo aver fissato a priori il modello. L'elenco dei difetti che Schlegel enumera è lungo: troppi stratagemmi ha messo in atto Racine a giustificazione dell'amore colpevole di Fedra, assurda è la notizia della falsa morte di Teseo per dar modo a Fedra di confessare il suo amore ad Ippolito, poco decorosa è la sua dichiarazione d'amore ad Ippolito; eccessiva è la reticenza di Fedra nel dichiararsi, confondendo lo spettatore sulla moralità del suo comportamento. Rilievi che conducono Schlegel, contravvenendo al principio da lui stesso stabilito di incomparabilità, a ritenere la *Fedra* di Euripide nettamente superiore alla *Phèdre* di Racine: questi è lontano dallo spirito della tragedia greca, dove tutto sottostava alla forza del Fato, che non poteva certamente trovare posto in un testo cristiano, insomma Racine avrebbe imitato i Greci senza comprenderli. Schlegel enuclea dal complesso dell'intreccio la volontà di Racine di giustificare la sua creatura, sempre oscillante tra volere e disvolere, tra azione e dolore, sentimento del peccato e forza della passione. Sono questi, però, espedienti che consentono al critico di ribadire il giudizio di immoralità della tragedia ed anche di assenza di vera originalità, come aveva già sentenziato Herder che, nell'adesione alle convenienze sociali del Seicento, nel legame alla corte del Re Sole, aveva individuato un altro limite della *Phèdre* (pp. 213-214), là dove Goethe, e la critica romantica, vi rintracciava l'elemento ispiratore, pp. 221-234. A queste posizioni della critica precedente a De Sanctis vale la pena di aggiungere quella condotta rispetto alle tre unità aristoteliche, sulle quali va ricordata solo la posizione del Manzoni che, a proposito del mancato rispetto delle regole aristoteliche da parte di Racine, ne affermerà la grande arte la cui bellezza esalta l'animo dei lettori, p. 249. Una bellezza che la critica romantica con Sainte-Beuve rintraccia non tanto nel valore drammatico delle tragedie raciniane, quanto in quello poetico, di una poesia alla cui elaborazione e alla cui immedesimazione l'autore partecipa con tutto l'essere suo, una poesia priva della potenza creatrice dei tragici greci e meglio sviluppata nelle tragedie bibliche, pp. 253-266.

²⁹ DE SANCTIS, *La «Fedra» di Racine*, cit., p. 318.

il suo valore. Pertanto, il senso morale di Fedra è avvertito solo da chi questo senso possiede, così come i sentimenti che generano il suo vizio (riso, pietà, orrore) sono prodotto della coscienza del lettore o dello spettatore³⁰. Altrettanto non valido è il criterio di verosimiglianza, perché l'arte non è la realtà, né l'essersi ispirato ad Euripide rende Racine un mero imitatore, né le categorie di moderno e cristiano sono sufficienti a definire la poesia stessa. Essa va innanzitutto giudicata nella sua individualità e tuttavia lo stesso De Sanctis non sfugge alla tentazione di delineare un quadro generale che coglie fratture e continuità fra civiltà e sensibilità diverse e lontane e fa della storia la protagonista principe della sua analisi. Perciò, mentre definisce la tragedia euripidea «una vasta composizione, tutto un mondo, con grandezza epica, con movimento lirico: il significato è nel suo insieme»³¹, individua nel rifacimento senecano il disfaccimento di quel mondo con conseguente rottura dell'equilibrio classico³², arrivando infine al “mondo poetico” di Racine, che ne completa la distruzione³³. Solo che la distruzione operata da Racine non viene dal critico interpretata come negativa, né la sua tragedia è comparativamente considerata. Euripide e Seneca non sono più termini di paragone, ma fonti altre e diverse dalle quali trarre materia di poesia, così come il dissolvimento dei loro mondi determina non la fine della poesia che essi avevano generata, ma lo spazio di libertà della fantasia creatrice per la genesi di una nuova poesia, quella di Racine, appunto. Questa si realizza rappresentando non più il mondo della vita agita nella grandiosità di straordinarie azioni, ma il mondo della coscienza, quello delle passioni più nascoste, inconfessabili, indicibili e già solo per questo tragiche, a tal punto drammatiche da riuscire a condensare il tragico in un unico personaggio, anzi nella coscienza di un unico personaggio: Fedra, alla quale ogni altro personaggio è funzionale, essendo essa l'anima della tragedia, anzi la tragedia stessa. De Sanctis non procede per paragoni di qualità e se, parlando di Racine, tira in ballo Euripide, ciò avviene per meglio evidenziare il carattere di novità e originalità del primo, non sul secondo ma rispetto al secondo. Fedra di Euripide sembra quasi non essere la vera protagonista della tragedia³⁴. Va comunque considerato che la tragedia euripidea non era

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 320.

³¹ *Ivi*, pp. 323-324.

³² «Questo mondo armonico è stato guasto da Seneca, [...] rompendo ogni misura», *ivi*, p. 324.

³³ «Questo mondo poetico, guasto da Seneca, è stato sfasciato da Racine», *ibidem*.

³⁴ «Nella tragedia greca Fedra scompare senza che l'interesse si menomi; [...]. Nella tragedia francese tutto langue, dove non è Fedra», *ivi*, p. 325.

intitolata *Fedra* ma *Ippolito, velato* per la prima tragedia che non possediamo più, quella nella quale Fedra apertamente dichiarava il proprio amore al figlio costringendolo a velarsi per la vergogna, *coronato* per quella che introduce la figura della nutrice alla quale Fedra confessa l'amore per Ippolito informatone dalla stessa nutrice. A questa storia si ispirò Racine, avendo tuttavia presente la *Fedra* di Seneca, con la sua carica di inquietante passionalità. Insomma, il parallelo è condotto anche da De Sanctis, terminando non con un giudizio critico, ma con l'asserzione dell'impossibilità di ogni parallelo, diversamente dalla conclusioni di Schlegel:

– Il Teseo e l'Ippolito di Racine – dice Schlegel, – non è simile a quello di Euripide –. Non è e non dee essere. La Fedra non è simile a quella di Euripide. Non è e non dee essere. [...] la Fedra di Racine non è e non deve essere così malata; ella è languente, ma non consunta e logora; nel suo languore vedi più la malattia dell'anima che del corpo³⁵.

Questi non aveva compreso che il dolore della *Phèdre* di Racine, a differenza di quella di Euripide, non è un dolore fisico, e Adelaide Ristori, nel rappresentarla, non era riuscita a rendere «la malattia dell'anima»³⁶ della Fedra raciniana. L'espressione sembra già preannunciare l'approccio psicanalitico che alcuni decenni dopo sarà applicato alla lettura della *Phèdre*, e non solo. Tuttavia, il critico irpino non va oltre, fermandosi alla percezione di un dolore che non si esprime per atti, e neanche in parole (e sulla inesprimibilità della Fedra raciniana si ritornerà non solo nella critica successiva, ma anche nei diversi tentativi di portarla in scena). Né ha importanza, stabilita l'inutilità di qualsiasi paragone, che *Phèdre* pecchi di decoro, di moralità, di verosimiglianza, seguendo «la falsa teoria della probabilità» e «la teoria della moralità e della dignità»³⁷, perché decoro e moralità non sono di per sé criteri per giudicare l'arte. Né sono elementi di giudizio la presenza del fatalismo della tragedia greca, della provvidenza di quella cristiana o «lo scetticismo, la negazione, la discordia interna»³⁸. La vera novità critica di De Sanctis sta nell'aver egli individuato il nucleo del tragico raciniano nell'individuo stesso, nel suo processo e progresso di autocoscienza: «l'individuo che si pone e si conosce come tale»³⁹: vero approdo fondativo del dramma moderno. Il nodo centrale della

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 327.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 328.

errata impostazione che De Sanctis attacca è, in effetti, quello di considerare astrattamente il contenuto, che diventa, e ridiventa, arte solo quando il poeta è capace di dargli vita. Che cosa De Sanctis intenda per vita nell'arte si precisa nel prosieguito del discorso: «un ideale compiutamente realizzato»⁴⁰, una poesia che sembra storia. La domanda, dunque, che il critico deve porsi è se Racine ha saputo infondere vita nel contenuto preesistente. Per farlo avrebbe innanzitutto dovuto distruggere tutto, per una rifondazione del mito di Fedra, rispondente ai valori e alla vita del suo tempo, e questo Racine non avrebbe fatto secondo i negatori come Schlegel. La retorica nasconderebbe il vuoto. Anche l'amore tra Aricia ed Ippolito è «un amore rettorico, senz'azione, senza contrasto, senza gradazioni»⁴¹, un amore di belle parole. Tuttavia ciò poco importa: la grande arte di Racine sta nell'aver creato Fedra, che è la tragedia⁴². Osservazioni condivise, d'altra parte, qualche decennio più tardi da Paul Valéry che, a proposito dei personaggi di *Phèdre*, ebbe a precisare che essi «Vivono solo quanto basta per suscitare la passione e il furore, i rimorsi e le *transes* d'una donna tipicamente *alienata* nel desiderio: [...]. Essi non sopravvivono, ma Lei sì»⁴³. Ed è una Fedra che esprime il dramma di una coscienza dimidiata tra sentimento e consapevolezza della colpa e desiderio di un amore proibito, tra volere e disvolere, tra «passione ed il senso morale»⁴⁴. La vera tragicità del personaggio, ma anche la vera novità in Racine, consiste proprio nel suo rimanere sospesa nel dubbio, nel non essere abbastanza risoluta, forte, per potere scegliere. E così, ancora una volta, la critica negativa di Schlegel diventa per De Sanctis elemento positivo per la creazione poetica, la contraddizione (quello che il filosofo tedesco sottolinea negativamente), contraddizione di parole, gesti, azioni, è carattere proprio di Fedra, in quanto personaggio e persona, perché «non vi è niente di così contraddittorio come il cuore umano»⁴⁵. È proprio in questa rappresentazione del personaggio che l'ideale si realizza, diventando reale, e la poesia sembra storia. Niente procede secondo un ordine logico o cronologico nel succedersi dei sentimenti, perché la potenza della vita interiore è straripante e sconvolge qualsiasi ordine e limitazione. Anche questo non fu compreso da Schlegel, mentre De Sanctis sembra applicare nuovamente criteri

⁴⁰ Ivi, p. 330.

⁴¹ Ivi, pp. 330-331.

⁴² «Egli ha creato Fedra; e poiché la sua tragedia non è fondata sulla vasta concezione greca, poiché essa è tutta e solo in Fedra, egli ha fatto un capolavoro.», ivi, p. 332.

⁴³ P. VALÉRY, «*Phèdre*» come donna (1942), in *Varietà*, a cura di S. AGOSTI, SE, Milano 2007, pp. 113-114.

⁴⁴ DE SANCTIS, *La «Fedra» di Racine*, cit., p. 333.

⁴⁵ Ivi, p. 334.

esegetici precorritori della critica psicoanalitica. Sentimento e fantasia, cuore e immaginazione, dunque, sono elementi costitutivi del personaggio della *Phèdre* di Racine, la cui poeticità si origina – come espressione del represso – dai moti della vita interiore, come quando Fedra «Nell’apostrofe al sole [...] gli dà l’ultimo addio»⁴⁶, rendendolo compartecipe del proprio turbamento, o quando l’immagine dell’amore tra Aricia e Ippolito fa esplodere in Fedra la conflagrazione di opposti sentimenti, quasi a dimostrare che il principio di contraddizione, a dispetto della logica aristotelica e in osservanza della logica hegeliana, è elemento distintivo della vita, e della storia.

La lettura desantisianiana della *Phèdre* si conclude con la sospensione del giudizio sulla traduzione di Francesco Dall’Ongaro⁴⁷ che, pur sembrando «corretta e spesso fluida»⁴⁸, ha il suo limite nella intraducibilità di Racine⁴⁹, e sulla recitazione della Ristori della quale «non voglio e non debbo parlare per incidente», nel riconoscimento del possesso «di proprio alcun che di geniale, che merita di essere studiato»⁵⁰. Vero è che il percorso letterario della *Phèdre*, la sua fortuna e insomma la sua attualità hanno sempre avuto un luogo di verifica critica sia sulle scene teatrali sia nelle prefazioni alle traduzioni del testo di Racine che, talvolta, contengono interessanti e penetranti osservazioni.

È utile rilevare la circostanza che dalla rappresentazione della *Phèdre* di Alexandr Tairov, tenutasi a Parigi, Théâtre des Champs Elysées, nel 1923, di tendenza attualizzante nel riconoscimento della tragicità monumentale di Fedra, esaltata dall’eliminazione degli orpelli seicenteschi, a quella di Gaston Baty del 1940, che pure tenta di colmare lo scarto temporale tra lo spettatore contemporaneo e quello seicentesco, concentrandosi tutto sull’anima del personaggio di Fedra, a quella di Jean-Louis Barrault del 1942 che, non preoccupandosi dello scarto temporale, ancora una volta identifica il “messaggio vivente” che l’opera racchiude con Fedra stessa, non più mero strumento di Venere come in Euripide, a quella di Jean Vilar del 1957, una rappresentazione che esalta il carattere tutto interiore della tragedia⁵¹, fino a quelle più recenti

⁴⁶ Ivi, p. 338.

⁴⁷ «Non ho innanzi la traduzione e non posso darne giudizio», ivi, p. 339.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ «Racine non si traduce», *ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Cfr. M. GEAT, *La metamorfosi di un testo. La «Phèdre» di Racine nel XX secolo*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2001, *passim*, che affronta l’analisi di circa dieci interpretazioni sceniche della *Phèdre* di Racine proposte dal teatro francese dagli anni Venti a quasi tutto il Novecento.

italiane di Luca Ronconi⁵² del 1984 per il Teatro Metastasio di Prato e di Marco Sciaccaluga del 1999 per il Teatro di Genova, entrambe sul testo della traduzione di Giovanni Raboni⁵³, quel che si evince è la consapevolezza non solo della centralità e dello spessore tragico del personaggio di Fedra, a forte caratterizzazione psicologica, ma soprattutto la necessità di dovere in qualche modo fare i conti con il tempo, la “situazione” per dirla desanctisianamente, che ne ha determinato la genesi, in modo da poterne trarre il “messaggio vivente”, perché l’arte è “il vivente”, come aveva insegnato De Sanctis⁵⁴.

Interessanti sono anche le riflessioni sul testo della *Phèdre* che è possibile leggere nelle prefazioni ad alcune traduzioni italiane. In quella di Ungaretti del 1950 – interessante per la circostanza di un grande poeta contemporaneo che legge e traduce un grande poeta che ha aperto alla modernità – si confessa una certa difficoltà dell’impegno traduttivo rispetto ad altri poeti, denunciando implicitamente lo sforzo di interiorizzazione che la parola comporta per qualsiasi lettore e dichiarando che è stato solo in virtù di «una particolare musica – una particolare indefinitezza, un particolare mistero», derivatigli dalle traduzioni di Perse e Mallarmé, che è riuscito a «trovare un’articolazione italiana per quell’alessandrino di Racine che al linguaggio tragico moderno ha fatto toccare la perfezione: per quell’alessandrino che s’è fatto, nell’orecchio e nella dizione prodigiosi di Racine, sposando tutti i moti, anche i minimi, dell’animo umano, il più plastico, il più flessibile, e il più flessuoso, il meglio incarnato, e anche il più fermo, il più duro, come un oro, e il più vario dei versi, il più teatralmente efficace»⁵⁵. Ad Ungaretti poco importa che la tragedia sia di matrice giansenista o cristiana, tanto meno l’età di Fedra o la sua condizione spirituale, o «ch’essa sia ferina, felina o ch’essa sia vittima»⁵⁶, perché tutto concorre a creare la “potente opera” di Racine. È interessante sottolineare che il poeta individua un altro elemento nascosto del testo del quale rivendica la scoperta⁵⁷: Ippolito sarebbe, in effetti, l’alter ego di Teseo giovane, quello che, «ai tempi del Labirinto»⁵⁸, faceva ardere d’amore Fedra e la rendeva gelosa. Fedra nel delirio della scena V dell’atto II ricercerebbe

⁵² Cfr. A. DE LORENZIS, *Ronconi e Racine, La regia della Fedra*, I.U.O., Napoli 1988.

⁵³ J. RACINE, *Fedra*, traduzione e introduzione di G. RABONI, apparati e note di R. HELD, Biblioteca universale Rizzoli, Milano 1990².

⁵⁴ «La base dell’arte [...] è [...] il vivente, la vita nella sua integrità», DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca* (1869), a cura di N. GALLO, Giulio Einaudi editore, Torino 1964, p. 11.

⁵⁵ G. UNGARETTI, *Fedra di J. Racine*, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1963, p. 17.

⁵⁶ Ivi, p. 19.

⁵⁷ «Cui non si è ancora forse posto mente», ivi, p. 19

⁵⁸ *Ibidem*.

in Ippolito il Teseo giovane e Teseo stesso, nel prosieguo della tragedia fino all'ultimo atto, non farebbe altro che prendere gradualmente coscienza della sua vecchiaia, in un processo che terminerà con la riconciliazione di Teseo con il suo tempo: «tempo di memoria, fattosi forma senza difetto, natura senza infermità, incorruttibile»⁵⁹. Per questa via la vicenda critica della *Phèdre* si collega alla più longeva delle tradizioni poetiche europee, in quanto nel personaggio di Teseo Ungaretti rintraccia un palese Petrarchismo, come sentimento della memoria non più vissuta in unità inscindibile con il sapere, la bellezza e l'amore (Petrarca), né come memoria di un tempo perfetto (petrarchismo rinascimentale), né come vuoto (Petrarchismo barocco). Ungaretti individua il petrarchismo di Racine, che pur prende le mosse da quello Barocco, «nell'avere il poeta fissato gli sviluppi della propria umana perizia, sul momento di nascita della memoria: è il momento di crisi: è il momento d'ogni tragedia»⁶⁰. Particolarmente, afferma Ungaretti, il senso e sentimento del tragico raciniano è vicino a «Noi, del primo cinquantennio del Novecento», che «volendo [...] raggiungere un linguaggio poetico dove, nella ricerca del vero che è il sacro, la memoria s'abolisca nel sogno, e dal sogno rifluisca agli oggetti [...] ci siamo, come nella tragedia raciniana, accorti, dal cumulo di sciagure che ci è stato inflitto di provare, che la natura domina la ragione, che l'uomo è molto meno guidato dalla sua opera ch'egli non sia, per opera della stessa progrediente scienza, alla mercé sempre più dell'elemento: [...] siamo [...] arrivati a sentire che nei fantasmi di Racine trova l'accento più giusto la nostra voce lacerata» dove, ancora una volta e fatte le opportune differenze, è la consonanza di sentimenti e la sensibilità civile verso la storia in atto – De Sanctis insegna con la sua idea di corrispondenza tra letteratura e vita civile – a renderci interpreti disponibili alla comprensione della poesia della *Phèdre*, a fare in modo che la sua storia sia, in qualche modo, la nostra storia, nell'eternità o, desanctisianamente, nell'immortalità della poesia.

Una poesia che, tuttavia, va restituita non solo al suo tempo, come afferma Goldmann, riflettendo proprio sulla *Phèdre* di Racine⁶¹, ma al suo autore, alla decisione di cessare «definitivamente di scrivere nella prospettiva del giansenismo tragico che rifiutava il mondo»⁶². Per lui *Phèdre* «è la storia dell'illusione dell'eroe tragico di potere vivere *nel mondo* imponendo a questo le proprie

⁵⁹ Ivi, p. 20.

⁶⁰ Ivi, pp. 20-21.

⁶¹ L. GOLDMANN, *Il dio nascosto. Studio sulla visione tragica nei «Pensieri» di Pascal e nel teatro di Racine* (1955), trad. italiana a cura di L. AMODIO e F. FORTINI, Editori Laterza, Bari 1971.

⁶² Ivi, p. 572.

leggi, senza scegliere né abbandonare nulla»⁶³. La sua analisi riflette anche sul ruolo degli altri personaggi, ma resta prevalentemente concentrata su Fedra che è «l'incarnazione del personaggio attorno al quale si è in gran parte svolta la lotta tra i giansenisti e la gerarchia, [...] il personaggio del *peccatore giusto*»⁶⁴. Poco importa se Goldmann spieghi la centralità del personaggio appellandosi alle leggi strutturali del dramma, ciò che conta per il nostro discorso è che egli parli della «coscienza di Fedra»⁶⁵ come uno dei tre personaggi della tragedia (gli altri due sono le divinità e il mondo, cioè gli altri personaggi), la coscienza, appunto, precisando e sviluppando una delle intuizioni desanctisiane e collegando la scelta del soggetto tragico e l'impianto narrativo ad un particolare momento della vita del suo autore, secondo un approccio al testo anche questo rintracciabile nella impostazione desanctisiana.

Altre letture del capolavoro raciniano hanno esplorato nella contemporaneità aspetti nuovi o trascurati del testo, ma spesso la novità si è rivelata solo di facciata. Giovanni Macchia⁶⁶ evidenzia l'assenza di ogni minima indicazione che informi sul tempo, quello di Luigi XIV, nel quale la tragedia fu scritta, notando che «La dignità tragica dissolve tutto ciò che il personaggio ha d'intorno, per situarlo nella sua solitudine, e contrarlo negli spasmi della passione»⁶⁷. Giusto se non fosse che quel tempo è tutto in Fedra, come aveva interpretato De Sanctis e confermato con illuminante e riassuntiva definizione D'Annunzio quando, a proposito della propria Fedra e citando quella di Racine, parlò della «grande dame» del Seicento⁶⁸. Restituisce *Phèdre* al suo tempo anche l'analisi di Starobinski quando afferma «la poetica dello sguardo trova a Port-Royal e nell'opera di Euripide un'ideologia che le si attaglia», non prima di avere precisato che essa è «sorta dall'immaginazione di Racine»⁶⁹: straordinario per l'esponente di una scuola critica che nell'opera e solo in essa rintracciava il proprio significato. D'altra parte, anche De Sanctis aveva posto

⁶³ Ivi, p. 573.

⁶⁴ Ivi, p. 574.

⁶⁵ Ivi, p. 576.

⁶⁶ G. MACCHIA, *Il teatro della ragione*, in ID., *Il paradiso della ragione. L'ordine e l'avventura nella tradizione letteraria francese* (1960), Piccola biblioteca Einaudi, Torino 1972³.

⁶⁷ Ivi, p. 67.

⁶⁸ Cfr. G. NUZZO, *Il mito di Fedra tra Seneca, D'Annunzio e Pizzetti*, in *La riscrittura del mito nella musica e nel teatro tra cultura classica e contemporanea*, a cura di A. BELLIA, Aracne, Roma 2012, pp. 59-60.

⁶⁹ J. STAROBINSKI, *Racine e la poetica dello sguardo* (1954), in ID., *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. italiana di G. GUGLIELMI, Einaudi Paperbacks, Torino 1975, p. 71.

l'accento sull'importanza dell'espressività del volto di Fedra che la Ristori non sempre era riuscita a rendere: «dalla sua bocca niente esce che non abbia una faccia, che non si vegga»⁷⁰.

E ancora Barthes, mentre parla di una tragedia «della Parola chiusa, della Vita trattenuta»⁷¹, che nel segreto inconfessabile rintraccia il nucleo della sua tragicità, più che nell'amore incestuoso – il vero dramma è rivelare quel segreto – non può fare a meno di scorgere in Fedra una contraddizione, un paradosso: figlia com'è di Minosse e di Pasifae essa partecipa del “sotterrato” e della luce, è «una luce nera [...] una contraddizione di essenze»⁷², un ossimoro, dunque, come l'aveva definita Spitzer: «La fiamma che dovrebbe portare luce e vita nell'essere chiamata Phaedra, “la splendente”, in realtà porta buio e morte [...]: così Fedra è essa stessa l'incarnazione di un *oxymoron*»⁷³. Ma di contraddizioni che culminavano nel personaggio di Fedra stessa fino a esserne carattere distintivo non aveva parlato De Sanctis?

A interrogativi dello stesso genere è possibile pervenire anche da una riflessione sullo sviluppo della cosiddetta psicanalisi letteraria, le cui teorie sono state, in Italia, applicate da Francesco Orlando anche alla *Phèdre*⁷⁴. La sua *lettura* muove dal concetto freudiano del *represso*, il cui emergere alla coscienza determina prima un ritorno come manifestazione di qualità formali proprie del linguaggio dell'inconscio freudianamente inteso, poi un ritorno come espressione di contenuti che il contesto sociale reprime sul terreno dei comportamenti sessuali e degli interessi ideologici e dinastici. Orlando dichiara che lo studio mira a formulare una ipotesi di lavoro «che sarebbe inconcepibile senza la logica dell'inconscio»⁷⁵, operando tuttavia non sulla biografia dell'autore o sulle passioni collettive dell'epoca cui l'opera appartiene, come prevalentemente fanno i critici di scuola psicanalitica, ma sul testo di una grandissima opera di

⁷⁰ DE SANCTIS, *La «Fedra» di Racine*, cit., p. 337.

⁷¹ R. BARTHES, *L'uomo raciniano* (1963), in ID., *Saggi critici*, Giulio Einaudi editore, Torino 1966, p. 187.

⁷² Ivi, p.189.

⁷³ L. SPITZER, *Il “Récit de Théramène”* (1948), in ID., *Critica stilistica e semantica storica*, a cura di A. SCHIAFFINI, Laterza, Bari 1966, p. 186. Cfr. dello stesso autore anche *La smorzatura classica nello stile di Racine* (1931), in ID., *Saggi di critica stilistica. Maria di Francia, Racine, Saint-Simon*, Sansoni, Milano 2004, pp. 97-227, nel quale si precisa che «Gli ossimori, che penetrano tutta la poesia drammatica raciniana, sono l'immagine stilistica di una doppia visione dell'uomo, quella intuitiva e quella valutativa, che constata con disappunto la contraddizione insita nell'essere e nel dover essere», p. 158.

⁷⁴ F. ORLANDO, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Giulio Einaudi, Torino 1971.

⁷⁵ Ivi, p. 13.

poesia. Questo rimettere in primaria evidenza il testo, insieme con l'ammissione che è «la preponderanza del significante verbale»⁷⁶ sul significato a determinare il collegamento tra linguaggio letterario e linguaggio dell'inconscio, lascia leggere in filigrana la lezione desanctisiana del primato della forma realizzata nel testo come lievito, mai esplicitamente riconosciuto ma sempre fecondante, di una tecnica di lettura che nel corso del Novecento ha affinato la capacità di analisi introspettiva delle opere letterarie, pur nella imprescindibilità di una prospettiva storica sul piano dell'arte e della vita civile. E perciò alla domanda formulata all'inizio del saggio: «quali e quanti valori di significato contiene il testo della *Phèdre* per aver suscitato interesse durante tre secoli e suscitare ancora?»⁷⁷ Orlando coerentemente si induce ad ammettere che «È la storia a selezionare gli individui capaci delle maggiori prestazioni artistiche; è nella storia che si afferma e si prolunga il loro successo, fatto di innumerevoli incontri fra destinatario e destinatario»⁷⁸. Proprio come aveva insegnato, senza dogmatiche pretese sistematiche ma con sensibili e quasi delicate indicazioni di metodo, Francesco De Sanctis, testimone non solo nella sua *Storia letteraria*, ma anche per la *Phèdre*, di una misura d'analisi che, dilatando l'orizzonte critico, sollecita e non chiude a nuove esperienze ermeneutiche.

Tra queste, nell'ambito dello stesso tema dell'inconscio e del represso, vanno ricordati gli studi di Giovanni Raboni, già menzionato come appassionato traduttore della *Phèdre*. Egli individua uno «statuto dell'occultamento e della reticenza»⁷⁹, sinonimi del represso orlandiano, come generatore di creatività. Riconosce la «superficie abbagliante»⁸⁰ dei versi di Racine, sotto la quale «si scatena, invisibile, la potenza delle passioni e degli istinti»⁸¹ precisando: «Invisibile ma, certo, non inavvertibile – almeno per chi sappia che la poesia non dev'essere soltanto ascoltata, ma anche e soprattutto auscultata, e abbia abbastanza orecchio o vista o cuore»⁸²: il «cuore», appunto, un'indicazione di metodo pur essa di desanctisiana memoria che si affida alla capacità del «buon lettore, o spettatore, di *Phèdre* [...] a coglierne la «verità», [...] con i sensi e con l'anima»⁸³. Ma questa «storia di una colpa presunta»⁸⁴ fa della

⁷⁶ Ivi, p. 12.

⁷⁷ Ivi, p. 9.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Introduzione* di RABONI a RACINE, *Fedra*, cit., p. 7.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. 8.

⁸⁴ Ivi, p. 9.

parola il proprio strumento di svelamento, è nella pronuncia liberatoria che si compie l'intero dramma, attraverso un percorso labirintico, proprio come quel Labirinto «da cui tutto comincia»⁸⁵. Nella lettura di Raboni è possibile rilevare, in effetti, l'eco di osservazioni critiche già precedentemente svolte, che chiudono sul giusto rilievo di una tragicità che, giocata tutta su reticenze, equivoci, fraintendimenti, finisce per creare nel più cupo e peccaminoso dei drammi un clima «quasi di esilarante leggerezza»⁸⁶, quella propria dei salotti regali secenteschi. Non diversamente la *Nota* di Roberto Carifi alla sua traduzione della *Phèdre*⁸⁷ che, ripercorrendo alcune osservazioni della critica precedente, attribuisce la poetica dello sguardo di Starobinski alla struttura dell'intreccio della tragedia basata sulla *tragédie-crise*, la cui azione è messa in moto «da passioni che hanno raggiunto uno stadio cruciale e un punto di non ritorno dopo che un evento particolare, una *crisi*, le ha messe in moto»⁸⁸: la falsa notizia della morte di Teseo libera Fedra dagli obblighi coniugali. Tutto sommato si ritorna alla esaltazione dell'individuo Fedra che «nel suo amore ostinato [...] persevera nel proprio essere fino all'autoaffezione che si trasforma in odio»⁸⁹.

In questa esaltazione eroica del personaggio ancora una volta le indicazioni critiche di De Sanctis svolgono il ruolo di suggeritore occulto in termini di patrimonio culturale sottinteso alla complessiva vicenda della critica letteraria contemporanea.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ivi*, p. 10.

⁸⁷ RACINE, *Fedra*, introduzione di M. YOURCENAR, cura di R. CARIFI, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano 1993, pp. 129-132.

⁸⁸ *Nota* di CARIFI a RACINE, *Fedra*, introduzione di YOURCENAR, cit., p. 130.

⁸⁹ CARIFI, *L'amore ostinato*, in RACINE, *Fedra*, introduzione di YOURCENAR, cit., p. 128.

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 >