

## FRANCESCO DE SANCTIS E LA POESIA CAVALLERESCA

Andrea Celli

*La biblioteca di De Sanctis è quella dell'uomo senza casa, costretto a muoversi di continuo; potrebbe stare raccolta, in edizioncine di comodo, non sempre le più attendibili, in un piccolo zaino militare. Sono i libri letti nelle scarse ore di agio [...]. I libri degli autori amati, che si sa far amare anche agli altri.*  
Dante Isella

*E di poeta cavallar mi feo...*  
Ariosto, *Satire*

E cossì spesi la mia fanciuleza  
In cacie, in giochi de arme e in cavalcare,  
Né mi par che convenga a gientileza  
Star tuto il giorno ne' libri a pensare;  
Ma la forza de il corpo e la destrezza  
Conviense al cavaliere exercitare:  
Doctrina al prete et al doctor sta bene,  
Io tanto sacio quanto mi conviene!  
Boiardo, *L'Inamoramento de Orlando*, I, XVIII 43

Il lettore che riconsideri oggi i non pochi interventi che Francesco De Sanctis nell'arco di almeno un trentennio, tra gli anni Quaranta e Settanta dell'Ottocento, dedicò alla cosiddetta poesia cavalleresca, per ricorrere al titolo convalidato da Benedetto Croce<sup>1</sup>, può essere tentato dal formulare numerosi quesiti preliminari, tutti molto significativi per la comprensione dell'opera: per un verso si trova ad aver a che fare con differenti giudizi sulla stessa materia, da parte del critico,

---

<sup>1</sup> Come spiega Nino Borsellino, «il Croce, primo editore di queste lezioni (F.D.S., *Scritti varii inediti o rari*, Morano, Napoli 1898, vol. I, pp. 247 sgg.), anziché pubblicare il testo dell'Imbriani, lo rielaborò con criteri fin troppo personali, intervenendo direttamente sul manoscritto con correzioni, cancellature, tagli, aggiunte e ritocchi, talora incollandovi sopra fogli con proprie modifiche e arrivando fino a guastarne, in taluni casi irrimediabilmente, la lettura», in *Introduzione a F. De Sanctis, Verso il realismo. Prolusioni e lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca, frammenti di estetica e saggi di metodo critico*, a cura di N. Borsellino, Torino, Einaudi, 1965, p. 1. Il testo che usciva da questa vera e propria riscrittura, «ormai lontano dallo spirito dell'autore, risultava abbastanza vicino a quello del suo rielaboratore», *ibid.*, p. 1. Sono molto grato a Anna Ciampaglia, Adone Brandalise e Nicola Morato per i consigli ricevuti in fase di redazione.

spesso non concordanti e corrispondenti a stagioni diverse del suo magistero; per un altro verso è la stessa definizione desanctisiana di poesia cavalleresca a porgli interrogativi, a causa della sua concezione riduttiva, soprattutto perché ricondotta in via quasi esclusiva alla tradizione italiana e più in particolare alla figura caricata di esemplarità di Ariosto.

Nel mettere l'accento su aspetti preliminari e in particolar modo sulle discordanze desanctisiane si deve cercare di attribuire un senso operativo a questo mutamento, evitando di concentrare lo sguardo su possibili invarianti o interpretare in una linea progressiva la sua ricerca, come se fosse tutta tesa verso la posizione "autentica" rappresentata dalla *Storia della letteratura italiana*.

Ciò che si proverà a fare nello spazio di questo intervento è rivisitare la molteplicità di approssimazioni, per segnalarne una o più logiche unificanti. È subito da aggiungere che, proprio per l'aspetto "spurio" caratteristico di un corso non trascritto dall'autore, nonché per il suo essere testo intermedio tra il primo periodo napoletano e la maturità "finale" della *Storia*, ma soprattutto per il suo mettere in scena come un insieme la poesia cavalleresca, il ciclo di lezioni zurighesi sulla *Storia dei poemi cavallereschi in Italia*, risalente al semestre 1858-59, non può non costituire un punto privilegiato di osservazione.

### *De Sanctis e l'evoluzione dell'idea di poesia cavalleresca*

Per trattare della cosiddetta poesia cavalleresca nell'opera di De Sanctis, il concetto di evoluzione è centrale almeno in tre gradi di senso. Anzitutto, lo è da un punto di vista molto concretamente bibliografico: tre sono i punti principali dell'opera desanctisiana che vengono a riguardare la materia cavalleresca, come è stato evidenziato a più riprese da voci autorevoli – dal primo sistematizzatore, Benedetto Croce, il più appassionato quanto tendenzioso tra i suoi esegeti, e poi soprattutto da Lanfranco Caretti, sino più in dettaglio ai vari curatori dell'edizione einaudiana dell'*Opera omnia*. Prime in ordine di tempo, vengono le lezioni napoletane del 1842-43 sul *Genere narrativo e drammatico*<sup>2</sup>: come la maggioranza dei suoi corsi, ci sono pervenute attraverso redazioni di studenti e sono strettamente collegate a quelle esposizioni scolastiche di storia della critica, di estetica e di grammatica che Croce pubblicò nel 1926 a modo di acquisizione al *dossier* idealista con il titolo di *Teoria e storia della letteratura*.

Se il corso zurighese sulla poesia cavalleresca, del 1858-59, che ci giunge nella redazione di Vittorio Imbriani, è per ragioni che più avanti chiariremo il luogo

---

<sup>2</sup> F. DE SANCTIS, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni*, 2 tomi, a cura di A. Marinari, Torino, Einaudi, 1975, pp. 653-662.

principale e più originale di elaborazione del discorso desanctisiano, inevitabilmente collegata con esso è la più tarda ma anche più nota *Storia della letteratura italiana* (1870-71), che riprende il tema con un intento ideologico molto marcato – cioè come storia dello spirito nazionale – in particolare, ma non solamente, nei capitoli sul Cinquecento e sull'*Orlando Furioso*. Come quarto luogo, che va letto a modo di sguardo retrospettivo di un ormai anziano De Sanctis sugli anni giovanili delle lezioni napoletane, va infine aggiunto il capitolo xxviii dell'auto-biografico *La giovinezza*<sup>3</sup>.

Attraverso questi successivi appuntamenti con un *corpus* di problemi, riguardante prevalentemente la materia cavalleresca nei grandi poemi rinascimentali e barocchi, insomma tra Pulci e Tasso, con Ariosto sempre in trono, si assiste a uno sviluppo degli argomenti e delle concezioni di De Sanctis nel suo magistero di insegnante e quindi di professore universitario. Tali variazioni di "inquadratura" per un verso si collegano al contatto con sistemi teorici nuovi, metabolizzati dal critico in affondi successivi nell'arco della sua esistenza. Il piano dell'edizione einaudiana rende conto di questo decisivo aspetto, distribuendo cronologicamente la massa dei corsi, degli appunti, delle lezioni, delle recensioni e dei saggi, sotto titoli corrispondenti a differenti epoche culturali della biografia dell'autore: *Purismo, illuminismo, storicismo, La crisi del gusto romantico, Verso il realismo, L'arte la scienza e la vita*.

Eppure l'evoluzione intesa come evolvere dell'approccio critico alla poesia cavalleresca ha ancora un senso si potrebbe dire estrinseco rispetto all'ordinamento interno della materia: la nozione di sviluppo è per altro motivo e in due decisivi sensi immanente al trattamento critico di De Sanctis. Anzitutto, lo è dal punto di vista delle idee e teorie messe in gioco, ovvero di quei «principi generali» il cui impiego è oltre che una rivendicazione del critico anche forse il suo tratto più personale e innovativo nella scena italiana del tempo: un'impronta evolutiva viene a marcare sin da principio la stessa definizione di poesia cavalleresca e costituisce, nonostante i parziali o radicali cambiamenti di prospettiva e giudizio di De Sanctis (in particolare riguardo all'Ariosto), una costante dalle prime lezioni napoletane degli anni Quaranta sino alle pagine della *Storia* e oltre. A tale nozione di sviluppo contribuisce una miscela teorica in apparenza eterogenea, che va da Vico, Gioberti e Hegel a Darwin e il positivismo.

Quello della materia cavalleresca viene tratteggiato come un percorso che dalle forme arcaiche medievali filerebbe in modo univoco e per una logica interna fortissima verso le strutture compiute del poema rinascimentale e barocco, al

---

<sup>3</sup> I ricordi della giovinezza, iniziati a dettare alla nipote Agnese nel 1881 sino alla morte sopraggiunta nel 1883, vennero pubblicati per la prima volta da Pasquale Villari nel 1889. F. DE SANCTIS, *La giovinezza. Memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli*, a cura di G. Savarese, Torino, Einaudi, 1961, pp. 207-18.

cui vertice sta la *gionta* di Ariosto<sup>4</sup>. Si tratterebbe di un cammino che dall'anonimato e oralità delle narrazioni primitive andrebbe alle forme dell'*Orlando furioso*, così sorprendenti se guardate dal punto di vista delle poetiche "aristoteliche". Tale immaginazione si lega probabilmente non solo alla cultura romantica di De Sanctis e alle sue letture vichiane, tutte peraltro molto documentate negli appunti delle lezioni, ma anche ad alcune personali "esperienze demoantropologiche", registrate qui e là dal suo occhio: «In Napoli, nella piazza del Molo, sogliono esservi de' lazzaroni che spiegano agli altri lazzaroni loro fratelli le avventure di Orlando e di Rinaldo»<sup>5</sup>. Il progresso è allo stesso tempo fatto di un lavoro minuto e collettivo, con balzi successivi di singoli poeti, ma anche riassunto al suo apice dall'opera sintetica dell'autore, il quale celebra e liquida l'intera vicenda storico-culturale cavalleresca nelle spire della sua opera:

In quanto all'Ariosto [...] non è il solo ma il sommo. Nel ciclo cavalleresco vi è una vera progressione: vedi i principii rozzi, irti, inculti: l'uno migliora, l'altro perfeziona; questi forbe la forma, quegli lavora sul fondo, finché non giunga l'Ariosto. La disamina de' predecessori e de' successori dell'Ariosto è quindi di ben altra importanza che l'esame de' predecessori di Dante e Petrarca<sup>6</sup>.

Se si potrebbe notare *en passant* come questa citazione da *Poesia cavalleresca* si chiuda in quello che sembrerebbe un avvallo della vasta impresa di critica delle fonti culminante qualche decennio più tardi nell'opera di Rajna<sup>7</sup>, va soprattutto sottolineato che sono qui già tutti presenti il lessico e le immagini fondamentali delle future argomentazioni desanctisiane. Stretti assieme dalla fondamentale nozione di ciclo, stanno i principi e gli esiti sommi<sup>8</sup>.

In un tempo in cui non ci era coltura, né ci era alcuna generazione di piacevoli lavori, tutta la letteratura si restrinse al romanzo, che da' trovatori si recitava ne' crocchi, e le famiglie la sera leggevano e meditavano. In que' racconti si vede rilucere quello spirito misto di galanteria e di bravura, di amore e di onore, che unito insieme fu detto cavalleria, onde furono chiamati romanzi di cavalleria. Tale fu l'*Alessandro*, onde nacquero i versi alessandrini, e tale fu il *Romanzo della Rosa*, tenuto in que' tempi per divino. [...]

---

<sup>4</sup> Come rilevava in uno scritto del 1974 Caretti, tale sviluppo lineare non trova in realtà conferma anzitutto all'interno dell'opera ariostesca: «Rileggere così il *Furioso* non come il sereno approdo di una omogenea linea di sviluppo, ma come la laboriosa e ardua ricomposizione, nella poesia, di un universo terremotato: risarcimento letterario, come s'è detto, delle illusioni perdute e della grave crisi politica, al tempo della caduta libertà italiana e dei grandi conflitti europei», in L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1977, p. 46.

<sup>5</sup> DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., p. 33.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>7</sup> *Le fonti dell'Orlando Furioso* viene pubblicata nel 1876, mentre *Le origini dell'epopea francese* è del 1884.

<sup>8</sup> N. BORSELLINO, in *Introduzione* a DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., p. xxv.

Questi romanzi mancano di ciò che costituisce immortale un'opera, per modo che sono già tutti dimenticati. Ma l'abolizione de' duelli e de' giudizi di Dio avendo renduta ridicola la cavalleria, e distruttala in fatto, essa non restò che come vano simulacro ne' libri, in fino a che l'Ariosto con l'arma della ironia ebbe tolto ogni prestigio a que' fatti. Da quel tempo i romanzi di cavalleria italiani tutti la dipingono dal lato ridicolo, apparecchiando così la seconda età del romanzo. [...] In effetti le azioni e i caratteri erano ridicoli, perché parto di una fantasia sbrigliata e senza riscontro in natura; ed i fatti succedeano l'uno all'altro senza legame<sup>9</sup>.

In questa raffigurazione, per più versi sommaria e convenzionale, delle origini, in cui predomina la «fantasia sbrigliata» e «ridicola», «senza legame» e fruita in comunità naturali (crocchi, famiglie), è quasi inevitabile riconoscere un limite estetico oltre che storiografico rilevante con cui opera il registro di gusto, pur dilatatissimo, di De Sanctis<sup>10</sup>. Il progresso verso l'ironia dei moderni è indicato come motore propulsore e allo stesso tempo liquidatore dell'intero ciclo cavalleresco. Questo uso del termine «ciclo», legato già allo studio dell'epica antica e poi generalizzato in clima romantico, risponde all'esigenza di conciliare tradizione e originalità innovativa dell'autore; anzi, il ciclo trova senso esatto solo nell'individuo (uomo e opera) che lo compie, tanto più nel caso della materia cavalleresca che hegelianamente è il teatro di grandi soggettività autonome, non sottomesse alla forza centripeta che caratterizza, secondo la teoria a cui attinge De Sanctis, l'epica classica.

D'altro canto, ricorrendo alla nozione di ciclo, De Sanctis è indotto a dar vita a entità in parte irreperibili nella storia della letteratura: accanto a quello cavalleresco, o per meglio dire ariostesco, starebbe infatti un ciclo dantesco, uno petrarchesco e così via, di cui Dante e Petrarca sarebbero l'incarnazione e il compimento. Tale nozione ha l'obiettivo di sottrarre le opere a una lettura per generi di carattere tradizionale, incapace di riconoscere novità poetiche come la *Commedia* o la forma *Canzoniere*: ogni opera/autore diviene il «sole» necessario di un cosmo storico particolare che si dispone intorno a lui per forze d'attrazione e d'influsso.

Un poeta non è un'apparizione isolata in mezzo alla società; ha de' predecessori e de' successori che gli si raggruppano intorno. È quasi un sole il quale regge molti pianeti dal punto centrale in cui sta. Ogni gran poeta ha avuto il suo ciclo. V'è il ciclo dantesco, il ciclo petrarchesco, il ciclo cavalleresco<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> DE SANCTIS, *Purismo illuminismo storicismo*, cit., p. 677.

<sup>10</sup> Questa dilatazione di gusto è costruita da De Sanctis metodicamente, con ricorso eclettico ma misurato a una pluralità di apparati teorici, motivato dall'esigenza di rendersi riconoscibili individualità estetiche al di là di quelle concezioni di gusto classiche e puriste da cui deriva la sua prima formazione.

<sup>11</sup> DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., p. 24.

Questa metafora astronomica dà peraltro una sfumatura diversa, non necessariamente evolutiva, allo sviluppo, altrimenti giocato all'interno di un campo semantico organicista, fatto di sviluppi necessari<sup>12</sup>. Un'idea di fatto evolutiva viene a ogni modo a far coincidere quelle che si annunciano al lettore di oggi molto genericamente come lezioni sulla *Poesia cavalleresca* in un corso che ha per protagonista indiscusso, come ricordano i suoi originari ascoltatori, Ariosto: il ciclo cavalleresco coincide con l'autore che lo perfeziona e chiude; infatti parzialmente negativo, anche se molto sfumato e con una ritrattazione tardiva, è il giudizio su Tasso.

Già si accennava che la materia cavalleresca appare in molti casi nelle parole di De Sanctis di per sé rozza e comunque per gente rozza, il che dà la sensazione di una sorta di antipatia per l'oggetto di studio, per questo specifico oggetto di studio, anche per la mancanza di lenti estetiche adeguate.

Tale repulsione è solo in parte però spiegabile come luogo comune delle teorie culturali ottocentesche (esempi eccellenti ne sono le parole riservate da molti tra i più grandi orientalisti allo stile del Corano, giudicato appunto rozzo e noioso), che impiegano il termine barbaro o primitivo per indicare l'alterità, sia essa temporale, sociale o estetica: alterità anzitutto rispetto alla razionalità ironica dell'uomo moderno; in questo senso il lazzarone napoletano è come l'arabo delle colonie<sup>13</sup>.

Nel secolo decimoquinto vi sono due indirizzi: il primo che può chiamarsi classico è una tendenza degli spiriti a restituire gli antichi manoscritti, a commentarli, a professare sulla letteratura e sulla civiltà greca e latina; il secondo è proprio della gente rozza e incolta che si appassionava per romanzi spagnuoli francesi ed inglesi<sup>14</sup>.

Tale materia per «gente rozza e incolta» viene nobilitata solo attraverso pas-

<sup>12</sup> Altra metafora solare: «La poesia, come la natura, è un lavoro di concentrazione e di diffusione insieme, e lo paragonavo a un circolo, dove la concentrazione nel centro produce la diffusione nei raggi, e anche al sole, luce concentrata che si diffonde nei pianeti», in DE SANCTIS, *La giovinezza*, cit., p. 211.

<sup>13</sup> «Ne' popoli primitivi la facoltà più svolta è l'immaginazione; questa s'attenua a misura che la civiltà progredisce; agli uomini d'immaginazione succedono gli uomini d'azione. [...] Anche adesso, gli orientali e gli italiani meridionali sono fantastici; e lavorano di fantasia, perché non hanno conoscenza e pratica sufficiente del reale», in DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit. p. 58, [i corsivi sono nostri]. In realtà, come suggerisce Nicola Morato, la materia cavalleresca è sin dall'origine «altra»: «Ciò rese incomprensibili e chimeriche all'Umanesimo queste "grandi narrazioni", come amava chiamarle Paulin Paris – il primo titolare della cattedra di letteratura medievale al Collège de France, e forse l'unico divoratore moderno di manoscritti arturiani. I romanzi arturiani in prosa non sono solo grandi ai nostri occhi, in un certo senso non possono che restare incommensurabili, impossibili. La loro forma non può essere adatta all'uomo moderno semplicemente perché, in origine (che non significa all'inizio ma, appunto, al fondo), non era stata concepita per lui», da N. MORATO, *Avventure rimaste nel manoscritto*, in «Trickster. Rivista online di Studi interculturali», 5 (2008), <http://www.trickster.lettere.unipd.it>.

<sup>14</sup> DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., p. 30.

saggi chimici successivi – Pulci, Boiardo, ciascuno dei due per ragioni diverse risultanti agli occhi di De Sanctis non ancora all'altezza del proprio compito<sup>15</sup> – i quali contribuiscono a formare con progressiva chiarezza lo sguardo ironico che sarà per eccellenza di Ariosto<sup>16</sup>, capace di cogliere il definitivo trapasso di un intero evo, registrando la funzione sociale effettiva giocata dall'immaginario cavalleresco nella prima modernità, quella delle corti italiane, delle monarchie nazionali e degli imperi.

Ariosto è come se passasse a un grado di coscienza superiore a quello della società medievale e delle sue strutture simboliche. E tale consapevole esaurimento di una vitalità medievale "ingenua" avviene per De Sanctis proprio in Italia: «lavori di subietto non italiano solo in Italia hanno ricevuto il marchio dell'eternità»<sup>17</sup>. Qui la modernità, intesa come finezza, una finezza hegelianamente sintetica, viene prematuramente praticata ma con l'incapacità di rimanere poi all'altezza politica di questo avvio. Tale "paradosso italiano" è teorizzato in molti punti da De Sanctis già nelle lezioni sulla *Poesia cavalleresca*, ad esempio nel corso di una analisi dell'evolvere conflittuale dei sentimenti che, alla vista delle scritte amoroze di Angelica e Medoro, porta Orlando alla pazzia (canto XXXIII).

Lasciamo interrotta la più gran scena psicologica della poesia italiana, che da Dante a Tasso deve considerarsi come la prima epoca della poesia europea, che ha per carattere una sintesi senza analisi. L'analisi comincia con Shakespeare. Gl'italiani hanno avuto la dolce amara iniziativa della civiltà moderna, ed in Machiavelli trovate per primo questa sottilissima analisi. In questa scena è con più potenza iniziata l'analisi del cuore umano. Un avvenimento con mille gradazioni. L'amore di Angelica e Medoro: prima sono parole; poi una iscrizione; poi voce umana, racconto d'un pastore. Queste gradazioni esterne corrispondono a gradazioni interne nell'animo di Orlando<sup>18</sup>.

Vale peraltro la pena di osservare alcuni elementi di differenza che emergono già qui in rapporto ai capitoli della *Storia della letteratura italiana*: anzitutto le analisi di passi tratti dai poemi cavallereschi sono, per il lettore d'oggi, tra le parti più coinvolgenti del corso, proprio perché guidate da un appassionamento per la concretezza stilistica, che trae la propria qualità da quella cultura purista

---

<sup>15</sup> «Se il Pulci avesse avuta chiara intuizione di quanto voleva fare, avrebbe potuto rispondere: – Qui è il mio merito: l'aver fatta caricatura del poema, di aver iniziato un movimento importante nelle lettere (ultimato da Ariosto, Cervantes e Rabelais), d'aver cooperato a distruggere l'epopea del Medio evo –. Ma Pulci non avea coscienza del suo lavoro, ed aveva le opinioni dei suoi critici», *ibid.*, p. 80.

<sup>16</sup> «Pel Pulci tutto è buffoneria; per Boiardo tutto è serio; nell'Ariosto i due elementi sono siffattamente fusi, che tutti i critici hanno esitato trattandosi di giudicarlo», in DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., p. 107.

<sup>17</sup> DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., p. 30.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 158-159.

dai cui dettami De Sanctis tenta lungo tutto il corso della sua carriera di emanciparsi. Tuttavia proprio queste pagine sono destinate a non trovare che parziale accoglienza nel testo più noto, la *Storia*, giocato invece su opposizioni formulari. Ed è un'altra sostanziosa differenza tra le due esposizioni: i nomi di Machiavelli e Ariosto qui sono accomunati per un verso dall'uso di una lingua antiretorica<sup>19</sup>, in cui evidentemente lo stile intellettuale di De Sanctis si identifica per una sua personale urgenza etico-politica; per un altro verso da una comune modernità di sguardo, di accuratezza di esame nell'analizzare lo sviluppo dei moti dell'animo individuale<sup>20</sup>. Quando invece passerà alla sistematica della *Storia della letteratura italiana*, Machiavelli e Ariosto risulteranno quasi su fronti opposti.

Tali coppie oppositive (di nomi ma anche di concetti), assieme a tante altre divenute celebri, sono motivate non da una volontà di generalizzazione bensì dall'esigenza di formule sintetiche e memorabili:

All'ingresso del secolo incontriamo Machiavelli e l'Ariosto, come all'ingresso del Trecento troviamo Dante. Machiavelli aveva già trentun anni, e ventisei ne aveva l'Ariosto. E sono i due grandi ne' quali quel movimento letterario si concentra e si riassume, attingendo l'ultima perfezione<sup>21</sup>.

Queste evidenze plastiche non sono però mai semplificatorie, nemmeno nella *Storia*, ma al contrario vedono moltiplicate le sfumature<sup>22</sup>: ambiscono a creare una mappa mentale dove regnano come in planetari opposizioni di caratteri e progressivi avvicinamenti al tipo ideale, ma non giungono a coincidere con giudizi sbrigativi né in negativo, né in positivo, essendo semmai questo un effetto di ricezione<sup>23</sup>. Tutto ciò nelle pagine della *Poesia cavalleresca* è presente a ogni modo in misura molto minore. Eccone un altro esempio dalla *Storia*: «Ludovico e Dante furono i due vessilliferi di opposte civiltà. Posti l'uno e l'altro tra due secoli, preannunziati da astri minori, furono le sintesi, in cui si compì e si chiuse il

<sup>19</sup> «Un francese ha detto che gl'italiani suonano sempre la tromba [;] esaltazione fattizia, anche favellando delle cose più semplici e naturali; esaltazione non solo interna ma esterna; consistente non solo nell'abuso de' tropi, ma anche nel periodo, nelle frasi, nelle parole», *ibid.*, p. 118.

<sup>20</sup> «In queste letture io ero minuto ne' più delicati particolari dello stile e della lingua», *ibid.*, p. 118.

<sup>21</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, introduzione di N. Sapegno, 2 voll., Torino, Einaudi, 1958, vol. I, p. 451. A questa affermazione si accosti il giudizio positivo sul realismo di Machiavelli: «Il Machiavelli è la coscienza e il pensiero del secolo, la società che guarda in sé e s'interroga, e si conosce; è la negazione più profonda del medio evo, e insieme l'affermazione più chiara de' nuovi tempi; è il materialismo dissimulato come dottrina, e ammesso nel fatto e presente in tutte le sue applicazioni alla vita. [...] Il pensiero o la coscienza di questo mondo nuovo e in quello che negava e in quello che affermava è il Machiavelli», *ibid.*, vol. I, pp. 486-487.

<sup>22</sup> Si pensi alla nozione di forma su cui ha applicato il proprio acume G. CONTINI, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Milano, BUR, 1992, pp. 33-56.

<sup>23</sup> Si veda a questo proposito lo studio di J. SCOTT, *De Sanctis, Ariosto and "La poesia cavalleresca"*, in «Italice», XLV, 4 (1968), pp. 428-461.



tempo loro. In Dante finisce il Medio evo; in Ludovico finisce il Rinascimento»<sup>24</sup>. A ogni nome viene a corrispondere un attributo valutativo: artista o poeta, «astri minori» e «soli», fantasia e immaginazione. Si veda invece, in un altro diverso accostamento di nomi, comparire Ariosto accanto a Dante e Shakespeare:

Il Cantù non ha neppur sospettato l'esistenza di questo mondo divino, di questa profonda creazione umoristica, nella quale si dissolve il Medio evo e si genera il mondo moderno. Egli vi entra dentro, portandosi appresso i due mondi del volgo, il mondo reale e concreto, ed il mondo delle poetiche e delle rettoriche, e vi applica quelle forme e quelle regole, e giudica. Qual meraviglia che non abbia compresa la parentela dell'Ariosto con Dante e Shakespeare, un uomo, che si tira dietro una poetica da scuola, ti esce fuori con l'invenzione, la verosimiglianza, la verità storica, la perfezione de' caratteri, l'eleganza, l'armonia, la moralità, la decenza, il patriottismo, l'astronomia e la cosmogonia?<sup>25</sup>

Si tratta qui di una pagina del 1865, tratta dalla recensione alla *Storia della letteratura italiana* di Cesare Cantù. Come si può notare, il giudizio, tanto spietato nei confronti delle categorie estetiche "scolastiche" di Cantù, sintomo anche di una zona di sensibilità desanctisiana molto viva, è ben diverso da quello di sei anni più tardi della sua *Storia della letteratura*. Se solo il Cantù avesse saputo guardare più addentro, dice De Sanctis, «avrebbe veduto che il poema ariostesco, così com'è, è altamente nazionale e umano, rappresentando con la sapienza inconsapevole del genio ciò che allora v'era di più intimo e di più nascosto nella coscienza dell'Italia e dell'umanità»<sup>26</sup>. Viene addirittura speso in rapporto a Ariosto un termine come «nazionale» così in contrasto con l'immagine che si ricava dalla *Storia*:

L'Ariosto ha creato un mondo, che ha in sé il suo scopo, le sue leggi, la sua forma, così vivo e originale e vero, come è il mondo omerico o il mondo dantesco. Quel mondo che l'Ariosto ha creato, il critico dee comprenderlo e gustarlo, averne l'intelligenza e il sentimento. Ora, il Cantù manca perfettamente la coscienza del mondo ariostesco; non ha la forza di uccidere il mondo reale in mezzo al quale si trova, a ricreare con l'aiuto dell'intelligenza e del sentimento quel mondo che il poeta ha creato con la fantasia. Se avesse avuto questa forza, se avesse potuto vivere per poco in mezzo a quel mondo, ne avrebbe afferrato il concetto e lo scopo, e le leggi e le forme<sup>27</sup>.

Eppure il lettore non può limitarsi a una rassegna, per quanto dettagliata, delle piccole o grandi discordanze interne all'opera di De Sanctis. L'indubbio contrasto di formule va compreso invece in un suo possibile senso: in rapporto a quali concetti emergono i singoli giudizi? In quale contesto?

<sup>24</sup> DE SANCTIS, *Storia*, cit., vol. II, p. 510.

<sup>25</sup> DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., pp. 292-93.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 291-92.

Nel significativo passo tratto dalla recensione a Cantù, il termine più impiegato è mondo: «mondo dantesco», «mondo omerico», «Ariosto ha creato un mondo». Potrebbe sembrare che quella che viene teorizzata qui sia la semplice contrapposizione tra i mondi poetici e il “mondo reale”. Ma il mondo poetico non è in De Sanctis meno *realità* del mondo reale: ciò che chiede però al critico, come dice De Sanctis, è una capacità di «mirare addentro», di «immedesimarsi» nella forma specifica del singolo mondo, afferrandolo il suo «concetto e lo scopo, e le leggi e le forme»; non si tratta di arrivare a leggerlo applicandovi categorie estrinseche e misurando di conseguenza lo specifico coefficiente di aberrazione, ma di «prenderlo com'è», traendo dalla sua stessa realtà le categorie con cui leggerlo.

### *La disarmonia della materia cavalleresca*

Indicata la centralità del concetto di *sviluppo* in De Sanctis, si giunge dunque ad un terzo e più ampio livello di senso. Chiarito che l'ideologia evoluzionista spiega solo in modo molto limitato la valenza di questo concetto nella ricerca del critico, la sua pertinenza andrà cercata proprio in rapporto al minuto e continuo variare di posizione e di passo del giudizio critico. Non l'incoerenza è però significativa quanto il movimento che la determina.

Il critico è come se fosse – per fedeltà a un proprio istinto intellettuale – insoddisfatto delle formule decantate nel corso della ricerca e di conseguenza dedito a una sorta di deriva necessaria e calcolata, quella che permette e chiede tra l'altro l'oralità delle lezioni, il cui obiettivo è non lo scatto di una fotografia definitiva, oggettiva (anche se questa fu la tentazione della *Storia della letteratura*), quanto piuttosto il riconoscimento di una propria giusta collocazione rispetto al mondo, alla realtà poetica e storica. Il darwinismo, da questo punto di vista, diventa una metafora per tentare di dire tale necessità del critico, come è affermato in modo felicissimo nelle battute iniziali di uno scritto del 1883, *Il darwinismo nell'arte*:

A guardare indietro al 1860, noi siamo trasformati e non ne abbiamo che un'oscura coscienza. Come la materia in noi si rinnova, così le nostre opinioni, le nostre impressioni non sono più quelle, altro è il nostro modo di sentire e di concepire. E questo corrisponde alla trasformazione del pensiero umano, tirato per altre vie da una nuova forza impellente e dirigente apparsa all'orizzonte<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> F. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 457-8.

La specifica definizione di mondo e di realtà che è alla base dell'opera desanctisiana rende indispensabile al critico la "deriva": se caratterizzante la materia è il movimento, anche il giudizio per certo verso deve farsi cangiante, variando a seconda del significato che esso può avere in ciascuna situazione. La scienza del critico è da questo punto di vista per forza di cose storica e biografica. Un termine centrale della ricerca estetica di De Sanctis, dagli studi danteschi in poi, è infatti quello di realtà<sup>29</sup>, che porta tra l'altro a una preferenza per quegli autori coinvolti nella (e coinvolgenti la) realtà-mondo, e magari proprio quando l'opera sembra portare radicalmente fuori del mondo, nell'Altro Mondo, come nella *Divina Commedia*<sup>30</sup>.

Attratto dalla capacità dell'artista di confrontarsi con il multiforme del mondo, proprio per questo quella del critico deve essere ricerca di concetti adeguati a rendere conto delle realtà poetiche nella loro storicità e specificità<sup>31</sup>. Certo, quanto in rapporto alla *Poesia cavalleresca* questa esigenza venga soddisfatta agli occhi del lettore attuale è dubbio su cui arriveremo in seguito. Per il momento ciò che va evidenziato è un aspetto dinamico dell'apparato categoriale del critico, che non viene semplicemente applicato ma che prova a modellarsi sulla materia: egli non semplicemente si sente chiamato a far presa sulla singola opera concepita come individuo-cosmo, immedesimandovisi e tentando di estrarne l'idea unificante; egli sente anche l'esigenza di riposizionare continuamente sé in rapporto a questi microcosmi, per situarli nel movimento di cui egli non è spettatore esterno ma attore, anche e soprattutto in virtù della storicità del proprio linguaggio.

Quello di De Sanctis si presenta come travaglio interpretativo continuo, come ricerca di impianti, capaci di dar conto allo stesso tempo di nuovi oggetti estetici, o per meglio dire della novità di ciascun individuo poetico, ma anche di un nuovo sguardo sulla storia, della novità dello sguardo. Da questo punto di vista

---

<sup>29</sup> Sul realismo di De Sanctis si veda W. BINNI, *Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana*, in Id., *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, la Nuova Italia, 1951; A. PRETE, *Il realismo di De Sanctis*, Bologna, Cappelli, 1970; R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

<sup>30</sup> Ci permettiamo di segnalare il nostro "Perché mi scerpi?". *Il canto di Pier delle Vigne tra Hegel e De Sanctis*, in attesa di pubblicazione per "Lettere italiane".

<sup>31</sup> Antoine Compagnon nota che «la letteratura (il confine tra il letterario e il non letterario) varia notevolmente a seconda delle epoche e delle culture. Separata o isolata all'interno delle belle lettere, la letteratura occidentale, nell'accezione moderna, compare nel XIX secolo, con la disgregazione del sistema tradizionale dei generi poetici perpetuato a partire da Aristotele», in A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000, p. 26. De Sanctis opera proprio in questo passaggio: da una lettura tradizionale delle lettere, va a affrontare la disgregazione del sistema tradizionale; da una lettura per generi e per categorie della retorica tradizionale muove alla ricerca di categorie adeguate a ogni oggetto. La critica nella sua volontà di universale in realtà rimane profondamente radicata in un certo momento e a certi oggetti (cfr. M. ONOFRI, *Recensire. Istruzioni per l'uso*, Roma, Donzelli, 2008, pp. 6-7).

è lo stesso affanno per riconoscere la (nuova) realtà, non solamente artistica, a portarlo con sorprendente rapidità al realismo. Sin dai suoi primi passi scientifici, d'altro canto, sembra apparire chiaro a De Sanctis che si tratta di riconoscere la novità, lo specifico motivo di innovazione che muove in ciascun individuo estetico. Non è un caso che proprio in riferimento a Galilei, cioè al novatore di prospettive per eccellenza, venga introdotto nelle pagine retrospettive della *Giovinchezza*, risalenti ai primi anni Ottanta, il ricordo di come nascesse nell'ormai lontana giovinezza di insegnante a Napoli la preferenza per l'Ariosto:

Cominciò in me l'età benefica del dubbio e dell'esame. Il progresso naturale del mio spirito, e più che altro la mia abitudine alla meditazione, il non fissarmi in alcuno scrittore, e il pensare da me, mutarono in gran parte le mie impressioni e i miei giudizi. Sentivo nelle sottigliezze del Castelvetro il lambiccato e il falso, e nella gravità del Gravina il presuntuoso e il pedantesco. Nelle opere spigliate o scorrette del Metastasio, del Bettinelli, del Monti sentivo leggerezza e superficialità, con un odore talvolta di ciarlataneria. Quando cominciai la mia scuola, mi capitarono le critiche del Galilei sulla Gerusalemme Liberata. Alcune mi parvero stiracchiate; ma in altre trovai garbo e buon senso più 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, meravigliato, 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 più sano e più preciso dello scrivere poetico<sup>32</sup>.

De Sanctis stesso narra come la preferenza per l'Ariosto fosse nata in lui nella forma di un rifiuto delle poetiche tradizionali, intese al modo di applicazioni normative, di modelli. Se in alcuni passaggi il ricordo tardivo da cui è tratta la citazione, facendo impiego di lessico organicista estraneo a buona parte della sua vicenda critica, rende sin troppo coerente e consapevole il percorso cominciato in giovinezza nella veste di insegnante<sup>33</sup>, è certo che anche nel suo interesse per

---

<sup>32</sup> DE SANCTIS, *La giovinezza*, cit., pp. 210-11.

<sup>33</sup> «E mi messi a studiare l'organismo de' poemi, derivandolo dal contenuto così com'era situato e formato nella mente del poeta. [...] Le grandi poesie hanno le loro fonti in cicli poetici anteriori, perché tutto si lega, e la storia, come la natura, non procede per salti: gradazioni progressive generano da ultimo il gran poeta, che dà a tutta la serie la forma definitiva», *ibid.*, p. 213. Così ancora: «A tale generalità di regole e di modelli io sostituivo la particolarità di un contenuto determinato dalle condizioni esterne e dalle facoltà del poeta. Ciascun contenuto ha la sua situazione, la sua forma organica, e in quell'organismo bisogna cercar la sua regola. Il contenuto è come un individuo, il quale, appunto perché individuo, è dissimile da ogni altro, e ha nel suo organismo il segreto de' suoi pensieri e delle sue azioni. Facevo notare del pari la grande analogia tra le formazioni poetiche e le formazioni naturali. Come la materia, determinata dalle sue forze o leggi, e dalle condizioni esterne, raggiunge una forma vitale; così il contenuto poetico, la materia cioè o

i poemi cavallereschi non è prevalentemente il *continuum* a interessarlo, quanto la discontinuità del nuovo, a cui corrisponde, ma solo subordinatamente, la volontà di aggiornamento sprovincializzante, teso a riconoscere la novità.

Da qui discende l'evoluzione dello stesso metodo critico. Se molti appassionati lettori di De Sanctis, in epoche diverse, hanno spesso identificato il percorso del critico con l'esito della *Storia* (tra questi vanno ricordati, per indicare due estremità, Santorre Debenedetti e Dante Isella<sup>34</sup>), appare invece più convincente, anche per quanto riguarda la materia cavalleresca, seguire l'indicazione di Lanfranco Caretti che negli anni Cinquanta<sup>35</sup> individuava nel corso sulla *Poesia cavalleresca* una realizzazione più felice rispetto alla *Storia*: la considerazione riguardava la critica ariostesca, ma può essere in parte estesa a tutta la materia cavalleresca. Insomma alla, almeno apparente, univocità e coerenza dell'opera maggiore è preferibile l'aspetto problematico ma appunto perciò fertile del corso zurighese, con il suo mantenimento della tensione e della contraddizione, tra storia ed estetica, senza risolversi in un giudizio perentorio:

Lo spostamento d'accento tra il corso zurighese e la storia letteraria si spiega ricordando l'assillo con cui il De Sanctis 'svizzero' cercò di conciliare la sua simpatia e la sua ammirazione per l'uomo Ariosto, oltre che per l'artista, coi limiti che già sin da allora egli veniva ponendo alla vita morale del Rinascimento. Questo assillo, che è visibile nelle lezioni zurighesi e ne incrina la coerenza in maniera tuttavia generosa e inquietante, appare invece tacitato, non senza sacrificio della verità ariostesca, nell'ampio e robusto quadro della letteratura dove il giudizio storiografico sull'intera età rinascimentale condiziona, un po' troppo rigidamente, quello critico sul poeta. [...] Questo si dice qui velocemente per richiamare l'attenzione più che sulla storia letteraria, in questo caso, sulla stimolante e irrequieta contraddittorietà delle pagine zurighesi perché proprio in esse, per quanto riguarda l'Ariosto, autonomia e storicità dell'opera d'arte cercano animosamente di conciliarsi nella coscienza estetica e nel pensiero storiografico del De Sanctis<sup>36</sup>.

Se il saggio di Benedetto Croce sull'Ariosto (1917), ripetutamente citato da Caretti perché capitale anche per una riconsiderazione degli scritti ariosteschi di De Sanctis<sup>37</sup>, ha come noto per centrale paradigma interpretativo l'armonia, ci si

---

l'argomento, determinato dalle forze del poeta e dalle condizioni esterne in cui egli vive, si specializza, prende una data situazione, acquista la sua forma, diviene un organismo», *ibid.*, p. 211.

<sup>34</sup> Ma i *fan* in questo senso sono rinvenibili a ogni latitudine geografica e intellettuale, da Alda Merini a René Wellek. Cfr. D. DELLA TERZA, *Tradizione ed esegesi. Semantica dell'innovazione da Agostino a De Sanctis*, Padova, Liviana, 1987.

<sup>35</sup> CARETTI, *Ariosto e Tasso*, cit. pp. 15-20. Cfr. C. DIONISOTTI, *Appunti sui Cinque canti e sugli studi ariosteschi*, in *Id.*, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 81-94.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>37</sup> Dettagliatamente su questo punto A. D'ORTO, *L'Ariosto di De Sanctis*, in «Riscontri», 4 (2001), pp. 9-39; inoltre il ricapitolativo P. ORVIETO, *Francesco De Sanctis*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. XI, *La critica letteraria dal Due al Novecento*, coordinato da P. Orvieto, Roma, Salerno, 2003, pp. 679-709.

spinge a proporre che al contrario sia la disarmonia un aspetto rilevante e molto produttivo della ricerca critica di quest'ultimo. E una profonda relazione sussiste tra il disordine, disgregatore e centrifugo, del mondo cavalleresco, e la materia-mondo, la realtà in cui opera il critico. Proprio la non dissimulata repulsione per la "bassezza" della materia cavalleresca trasformata dall'opera alchemica di Ariosto e della sua macchina vorticoso ma ordinante è indizio di questo legame. Certamente la felicità del saggio crociano sta nel puntare, anche stilisticamente<sup>38</sup>, sulla nozione di armonia e di smorzatura, di velatura, per ricorrere al concetto pittorico di Croce; a caratterizzare il De Sanctis è invece un "non risolto" della sua ricerca, di cui è una testimonianza il giudizio non totalmente positivo, cangiante, sull'opera di Ariosto, oltre che la liquidazione sbrigativa della tradizione cavalleresca nelle sue origini francesi e nella sua ricezione popolare. La lettura di De Sanctis nel corso degli anni rimane come irrequieta e mobile, approssimativa, cioè strettamente legata alle situazioni.

### *Ariosto o l'ordine moderno*

Lo svolgimento dei corsi sulla letteratura cavalleresca si snoda tra la proposta di affreschi storici complessivi e l'analisi di brani dalle opere, citate in alcuni casi a memoria, tanto è vero che, così come per le informazioni proposte, talvolta ci si imbatte in errori o imprecisioni. Di tutto questo tentò di far piazza pulita Benedetto Croce nelle sue edizioni, considerando quello desanctisiano un testo da emendare, anzitutto sul piano ideologico. In base a quanto abbiamo proposto, si tratta invece di provare ad apprezzare la circostanza propriamente didattica degli interventi di De Sanctis<sup>39</sup>. La stessa sbrigatorietà della messa a fuo-

---

<sup>38</sup> «Limpidissimo», «nitidissimo», sono alcuni degli aggettivi superlativi impiegati da Croce nel suo saggio: «Si direbbe, l'ironia dell'Ariosto, simile all'occhio di Dio che guarda il muoversi della creazione, di tutta la creazione, amandola alla pari, nel bene e nel male, nel grandissimo e nel piccolissimo, nell'uomo e nel granello di sabbia, perché tutta l'ha fatta lui, e non cogliendo in essa che il moto stesso, l'eterna dialettica, il ritmo e l'armonia», in B. CROCE, *Ariosto*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1991, p. 74. Come rileva Caretti, nell'Ariosto il Croce sembra vedere «compiutamente realizzato il modo ideale di concepire la poesia come contemplazione serena del mondo vario degli affetti e come rappresentazione nitida e saggiamente sorridente della multiforme vita sentimentale», in CARETTI, *Ariosto e Tasso*, cit. p. 72. Dall'Ariosto crociano identificato con l'occhio di Dio, ironicamente assorto dalla realtà, si va invece alla immersione irrequieta di De Sanctis nella materia cavalleresca, intesa come ribollire della realtà. Resta tuttavia l'impressione che l'esperimento di lettura desanctisiano migliore sia (nonostante l'impronta profonda della lettura di Hegel) quello della Divina Commedia, dove l'opposizione realtà/fantasia è disabilitata dalla stessa *Commedia*.

<sup>39</sup> Per Contini proprio dalla circostanza didattica gli scritti di De Sanctis «ricavano quella loro peculiare animazione», in G. CONTINI, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, p. 244. «L'origine didattica e dunque dialettica della miglior produzione desanctisiana, dà anche ragione della sua sintassi elementare, briosa, procedente per antitesi, ricapitolazioni e altri procedimenti

co del Medioevo e della sua cultura letteraria si rivela d'altro canto significativa: l'obiettivo principale di De Sanctis è l'introduzione di nuove coordinate per la lettura dei testi, anche se su questa intenzione individualizzante<sup>40</sup> sembra contraddittoriamente prevalere l'immagine della letteratura medievale come una sorta di sfondo che quasi non valga la pena di un approfondimento ma solo di allusioni generali. La preoccupazione prevalente di De Sanctis è non informativa ed erudita ma pedagogica – indurre una trasformazione intellettuale nei giovani ascoltatori:

Invaghito della individualità di ciascun contenuto, davvo poca importanza alle specie e a' generi, al comune e all'universale, alle relazioni, alle somiglianza, a' contrasti. Ma la conseguenza fu buona. I giovani si avvezzarono a far getto delle vuote generalità, a metter da parte regole e modelli, a studiare gli scrittori, inviscerandosi in essi. C'era meno presunzione e più studio<sup>41</sup>.

*Genere narrativo e drammatico*, il corso napoletano del 1842-43<sup>42</sup>, è insieme alle lezioni zurighesi uno dei luoghi in cui maggiormente viene elaborata un'immagine complessiva del Medioevo, attraverso l'individuazione di «principi»<sup>43</sup> e premesse di ordine storico e sociale della poesia cavalleresca.

Il corso differisce notevolmente dalle lezioni torinesi e zurighesi sulla *Divina Commedia*, in cui il ricorso a Hegel condiziona in modo più univoco l'analisi, producendo da subito una ricerca di aderenza al testo. Lì l'opera, presa nella sua individualità, è descritta secondo le sue proprie leggi interne, nella sua concezione ideale e formale, nella sua unicità. Nonostante la *Commedia* rispetto al Medioevo appaia al critico un episodio di chiusura ricapitolativa, viene infatti percepita come un *unicum*: non generalizzabile ad altre opere sarà quindi lo stesso metodo di analisi sperimentato su questo testo. A testimoniare tale stretta correlazione tra opera e metodo di analisi è appunto l'impiego così importante dell'*Estetica* hegeliana.

Se il Medioevo, la cui singolarità storica è riassunta, in una sorta di iperbole impareggiabile, nell'opera dantesca, richiederebbe un approccio strettamente in-

---

di pur moderato effetto drammatico; il lessico, parallelamente, è evidente, sobrio, appena spruzzato di arcaismo», *ibid.*, p. 21.

<sup>40</sup> «Le regole sono anch'esse lavoro posteriore all'arte, e perciò sono anch'esse astrazioni. Le regole più importanti non sono le generalità, che si accomodano ad ogni contenuto, ma sono quelle che traggono il loro succo ex visceribus causae, dalle viscere del contenuto», in DE SANCTIS, *La giovinezza*, cit., p. 208.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>42</sup> Il Croce utilizza per la prima parte di questo corso – poema epico e romanzo – prevalentemente il quaderno del De Ruggiero, al cui testo viene di volta in volta intercalando tra parentesi quadre brani tratti dai quaderni del corso 1842-43 (DE SANCTIS, *Purismo*, cit., vol. I, p. XXXIV).

<sup>43</sup> «Il poema epico è narrazione di fatti meravigliosi come manifestazione di caratteri eroici derivanti dalla forza di uno o più principi sociali», *ibid.*, vol. I, p. 644.

dividualizzante per essere veramente compreso nelle sue linee-forza e nei suoi relativi principi estetici, in realtà nelle lezioni desanctisiane rimane osservato dall'esterno, ossia dal punto di vista ironico di quella modernità, capace di portare a un ordine estetico superiore l'anarchia degli antichi cavalieri. Ciò che infatti è in posta nella sua interpretazione è l'ordine "politico" delle realtà sociali:

L'oggetto del poema epico si è veduto essere la società, sicché l'uomo vi compare come mezzo e non come fine; ed invero il carattere de' personaggi epici è superficiale e falso rispetto alla vita umana. Al contrario il romanzo ha per oggetto l'uomo in modo che la società vi entra per incidente, e raggiunge lo scopo quando ci dà il ritratto puntuale e storico dell'uomo<sup>44</sup>.

Il cosmo cavalleresco, sospeso tra ordine antico e ordine moderno, viene interpretato ricorrendo alla categoria di fantasia (o immaginazione)<sup>45</sup> e di libertà individuale («non basta che il contenuto sia libero ma bisogna che sia poetico; che la società sia libera e che gl'individui siano liberi»; nella società cavalleresca «la libertà è una delle condizioni che la fa più poetica»<sup>46</sup>), con una concezione molto prossima a quella delle pagine hegeliane sulla cavalleria: si tratta di una fantasia che è direttamente proporzionale alla non subordinazione del singolo cavaliere ad altro vincolo fuori da quello relativamente lasco del vassallaggio. Per De Sanctis il cavaliere è libero perché svincolato dalla cogenza dell'ordine moderno ossia da quello Stato della cui normatività è sinonimo il «centro chiamato dovere, la legge, che comandi a tutti»:

La vita cavalleresca manca d'un centro chiamato dovere, la legge, che comandi a tutti; il centro è nominale: tutti se ne allontanano; la vita cavalleresca è la vita dell'immaginazione. Questo è il significato della vita cavalleresca<sup>47</sup>.

Proprio in virtù di tale sregolatezza, di tale "dedizione" dell'individuo cavaliere alla forza d'erranza dei personali desideri e passioni, acquisisce rilevanza nel cosmo cavalleresco la fantasia<sup>48</sup>: questa, insieme a libertà, è il termine principale su cui si regge l'interpretazione desanctisiana della poesia cavalleresca<sup>49</sup>, accanto a quel concetto di onore, anch'esso ricavato dall'*Estetica*<sup>50</sup>. L'ironia, l'altra ingom-

<sup>44</sup> *Ibid.*, vol. I, pp. 675-76.

<sup>45</sup> A proposito di queste categorie si veda il saggio di SCOTT, *De Sanctis, Ariosto*, cit. *passim*.

<sup>46</sup> DE SANCTIS, *Purismo*, cit., vol. I, p. 38.

<sup>47</sup> DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., p. 111.

<sup>48</sup> Per la categoria di fantasia Borsellino suggerisce come fonte anche V. GIOBERTI, *Del bello*, sulla seconda edizione riveduta e corretta dall'autore, Capolago, Tip. Elvetica, 1849. Cfr. DE SANCTIS, *Purismo*, cit., vol. II pp. 1422-1434.

<sup>49</sup> Cfr. DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., pp. 38-9.

<sup>50</sup> Abbiamo particolarmente presenti alcune considerazioni di Mario Mancini in questo stesso volume svolte a ridosso dell'*Estetica* hegeliana.



brante nozione in parte derivata dalla lettura di Hegel (nel quale troveremmo piuttosto il “riso” e il “comico”), rappresenta invece propriamente l’uscita dal mondo cavalleresco<sup>51</sup>. Se l’intento di De Sanctis è di storicizzare attraverso «principi» adeguati i testi e la loro lettura, sciogliendo l’analisi della materia cavalleresca dall’influenza delle poetiche classiche, già a partire dalle lezioni napoletane l’intero capitolo sembra trovare dignità solo attraverso la lente ironica di quei moderni, Ariosto, Cervantes, Shakespeare, che muovono da un ordine mondano in cui la cavalleria ha subito una radicale mutazione del suo significato sociale e simbolico. «Il principio a cui menava Dante», ovvero il superamento del particolarismo, è «svolto pienamente nell’*Orlando Furioso*»:

Non più famiglie, non un paese, non una nazione: ma sono due civiltà contenenti in sé tante e tante nazioni che si trovano in presenza. [...] Ma qual cosa poté unir tante nazioni sotto una bandiera? Si risponde: il Cristianesimo, fondamento del poema di Dante. [...] Ma fu quella una guerra di religione? E l’Ariosto ebbe in animo di rappresentarci il potere del Cristianesimo sopra quei popoli? Non punto [...]. La cavalleria è un passato; il poeta deve dipingere il passato secondo i suoi tempi. In che modo veniva considerata la cavalleria ai tempi dell’Ariosto? Noi dobbiamo distinguere in essa tre stadi: da prima essa fu la sola potenza sociale, e non essendo la società ben ordinata, la cavalleria faceva le veci delle leggi e delle istituzioni di cui vi era difetto. Ma quando Carlo Magno istituì l’Impero d’Occidente, e l’Inghilterra fu regolata da sue leggi stabili, essa perdette la sua prima importanza e diventò uno strumento in mano del potere. Allora posta in comunicazione l’Europa con l’Oriente per mezzo delle Crociate e l’Europa con l’Africa per mezzo dei Mori, si confusero le istituzioni; i costumi della cavalleria si corrupevano; perdette alcuni elementi propri, ne acquistò de’ nuovi, e così, di esagerazione in esagerazione, diventò obbietto di scherno. Nelle corti de’ sovrani si affettava di seguir tutti gli usi esterni della cavalleria [...]. Ma lo spirito di essa era venuto meno, e solo era rimasto ne’ libri<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Due parti dell’*Estetica* di Hegel sono fondamentali in relazione al tema: il capitolo dedicato alla cavalleria, Parte II (*Sviluppo dell’ideale nelle forme particolari del bello artistico*), Sezione III (*La forma d’arte romantica*); e poi il capitolo dedicato alla poesia epica, nella Parte III (*Sistema delle singole arti*), Sezione III (*Le arti romantiche*), Capitolo III (*La poesia*). Come suggerisce Binni, «già nello schema è evidente il legame del grande critico con l’interpretazione hegeliana nel significato attribuito al “riso” dell’Ariosto che “distrusse il mondo cavalleresco” senza però metterlo “direttamente in beffa”», in W. BINNI, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi*, a cura di A. Pettinelli, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 385. «Nelle lezioni zurighesi insomma si approfondivano alcune osservazioni già fatte in quelle napoletane e pur nel rispetto della formula hegeliana dell’ironia e della dissoluzione della cavalleria, si presentavano, in una forma più genuinamente desanctisiana, motivi che non passarono interamente nel capitolo della *Storia* rimanendo come un’offerta importante e sacrificata di fronte alle formulazioni ed al taglio generale del nuovo saggio», *ibid.*, p. 387. Binni, oltre a vincolare strettamente la lettura desanctisiana a Hegel, vede la *Storia* come la prova più matura dell’interpretazione desanctisiana di Ariosto, proponendo le lezioni zurighesi come una prima approssimazione ancora acerba. Insomma il tema hegeliano della «dissoluzione della cavalleria».

<sup>52</sup> DE SANCTIS, *Purismo*, cit., pp. 654-55.

La materia cavalleresca è cioè «un passato» che viene osservato con il distacco che in un certo senso accomuna il De Sanctis all'Ariosto all'insegna di una medesima modernità di sguardo che anche si rispecchia nella complessità dell'articolazione drammatica dei caratteri<sup>53</sup>: non esiste per il critico una possibilità se non ironica di identificazione con il mondo cavalleresco<sup>54</sup>.

D'altro canto, il cominciamento di tale ordine moderno viene localizzato dallo studioso in un punto ben anteriore ai limiti indicati dalla storiografia, essendo rintracciato proprio nel cuore del Medioevo, «quando Carlo Magno istituì l'Impero d'Occidente, e l'Inghilterra fu regolata da sue leggi stabili». È una retrodatazione che sembra ridurre il Medioevo a una parentesi temporanea. Ciò che infatti a De Sanctis importa rintracciare sono i principi logici che con il loro operare riqualificano il senso della realtà, dando un significato affatto differente a fenomeni che altrimenti apparirebbero disposti su di una linea continua di significato.

Da questo punto di vista lo stesso *clash* di civiltà, la musulmana e la cristiana, se osservato attraverso l'intelligenza ariostesca, appare superficiale, non serio, rispetto a una più profonda comunanza di codici tra i due cosmi: «posta in comunicazione l'Europa con l'Oriente per mezzo delle Crociate e l'Europa con l'Africa per mezzo dei Mori, si confusero le istituzioni»:

D'altra parte i due eserciti che si combattono hanno un certo che di comune e tutti ammettono de' principj e delle leggi osservate dall'uno e dall'altro canto. Ci è dunque un principio più generale e più potente della religione, un principio comune a tutte le società di quel tempo: questo è la cavalleria<sup>55</sup>.

Non si può evitare di riconoscere qui in germe un'idea storiografica che sarà sviluppata nel Novecento da Huizinga<sup>56</sup>, ma che già nell'Ottocento ha le sue premesse scientifiche e simboliche<sup>57</sup>: le due civiltà in conflitto sono in realtà elementi dinamici di uno stesso campo d'azione, in cui valgono i mede-

---

<sup>53</sup> Ruggiero «è il primo carattere poetico moderno. I caratteri de' personaggi di Omero e di Virgilio non hanno uno svolgimento sostenuto a questo modo [...]. Gli antichi attribuivano gli avvenimenti meno al giuoco delle passioni umane, che alla volontà immutabile del fato [...]. Ne tempi moderni le passioni umane hanno il principale potere; e ciò fu bene inteso da Dante, la cui *Divina Commedia* non è che un quadro storico delle umane passioni [...]. Il primo carattere adunque, in cui il cuor si trova svolto in tutta la sua estensione, è quello di Ruggiero; e perché in esso vi è un contrasto compiuto, è altrettanto poetico», *ibid.*, pp. 656-7.

<sup>54</sup> Tale difficoltà a accogliere un principio d'ordine non moderno da parte di De Sanctis veniva registrato da Spitzer a proposito della sua lettura del Canto XIII dell'*Inferno*. Cfr. L. SPITZER, *Speech and Language in Inferno XIII*, in «Italia», 19 (1942), pp. 82-104. La traduzione italiana semplifica il titolo: *Il canto XIII dell'Inferno*, in Id., *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 147-172.

<sup>55</sup> DE SANCTIS, *Purismo*, cit., p. 654.

<sup>56</sup> Cfr. J. HUIZINGA, *L'autunno del medioevo*, introduzione di E. Garin, Firenze, Sansoni, 1971.

<sup>57</sup> Ci permettiamo di rinviare al primo capitolo del nostro *Figure della relazione. Il Medioevo in Asin Palacios e nell'arabismo spagnolo*, Roma, Carocci, 2005, pp. 15-87.

simi sistemi di condotta e concezioni del mondo. Certo, tale considerazione è strettamente legata in *De Sanctis* alla lettura di Ariosto, ossia rimane un effetto conciliante da imputare alla macchina poetica ariostesca forse più che a una consapevole agnizione storiografica del critico. In questo senso si evidenzia ancora maggiormente una continuità tra Ariosto e *De Sanctis*, che si declina a più livelli<sup>58</sup>.

L'appartenenza del critico e del poeta a una identica temporalità, a una modernità riconosciuta come la stessa – nonostante le rivoluzioni –, ha anche una traduzione a livello di stile, divenendo come vedremo quella dell'Ariosto *la lingua della modernità, lingua della trasparenza sul reale*; naturalmente, questo prima della redazione della *Storia* che comporta una retrocessione di categoria morale per il ferrarese. Se *De Sanctis* opera, via Gravina-Puoti, nello stesso solco genealogico di Ariosto, in base a una lunga tradizione retorica italiana in cui, proprio opponendovisi, *De Sanctis* nasce, è anche vero che ciò comporta un distanziamento in certo modo in contrasto con le stesse più radicate convinzioni intellettuali del critico. Il Medioevo cavalleresco appare come ciò che precede l'ordine moderno e viene guardato attraverso un filtro che lo plebeizza: «plebe» e «lazzaroni» sono i fruitori della materia cavalleresca non decantata ironicamente, proprio perché sintonizzati, si potrebbe dire, sulla stessa lunghezza d'onda dei cavalieri o anche su di una loro banale parodia<sup>59</sup>. La fantasia è «favorevole a' mediocri» e contraria alla «serietà storica»<sup>60</sup>:

Che varietà di scopi secondari ne' cavalieri! Chi pianta là Carlo per conquistare una spada, per conquistare un cavallo; chi per seguire una bella in Oriente; chi per andare in un'isola a disincantare un palazzo incantato; chi per uccidere un gigante. Sicché in fin de' conti il poeta ha piena facoltà d'inventar di pianta i fatti i caratteri ed i fini [...]. Non solo il romanzo cavalleresco era poetico in quanto non era penetrato dalla realtà, ma anche perché la scienza lasciava nelle tenebre tutti i fatti importanti<sup>61</sup>.

Il difetto di scienza dei medievali, rendendo libera la fantasia dei cantori e del pubblico, diventa il “principio motore” della poesia cavalleresca. Qui tra l'altro il riferimento alla nozione di scienza (termine per eccellenza dell'idealismo) rende

---

<sup>58</sup> Cfr. D'ORTO, *L'Ariosto di De Sanctis*, cit. *passim*.

<sup>59</sup> «Un popolo grande ride di rado, è serio; il riso frequente prepara la decadenza. L'Italia allora non faceva che ridere, dimentica del suo abbruttimento. Teofilo Folengo ha fatto in Italia l'opera di Cervantes e di Rabelais, rappresenta la caricatura del poema ariostesco. E con lui il cielo intellettuale italiano si oscura. Viene il Seicento, in cui l'Italia ebbe due malattie: nei primi cinquant'anni fu idropica, nei secondi fu tistica. Prima i poeti gonfiano la poesia [...]. Si volle curare la malattia: i medici furono gli Arcadi; sostituirono alla gonfiezza la freddura, l'aridità, il gelo di contenuto e di forma. [...] È il certificato di morte dell'Italia», in DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., p. 193.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>61</sup> *Ivi*.

abbastanza significativo che a distanza di un anno dalle lezioni su Dante non si trovi nel corso sulla poesia cavalleresca un prevaricante operare della “logica” hegeliana, ma solo alcuni singoli fondamentali suoi concetti storico-estetici, usati strumentalmente. La ragione a nostro parere non è solamente da imputare alla crisi del suo hegelismo<sup>62</sup>, maturata proprio negli anni zurighesi. In realtà c'è una sorta di irrisistibilità dell'Ariosto che riporta De Sanctis nell'alveo di una tradizione italiana di cui il critico condivide ancora la concezione. Se Hegel si rende imprescindibile per leggere un testo come la *Commedia* concepito fuori dalle estetiche tradizionali, in relazione a testi capitali della tradizione per così dire “retorica” tornano per la propria forza in impiego tutte le categorie estetiche tradizionali, in un *continuum* che dal Cinquecento giunge all'Ottocento, certo, profondamente aggiornate dai portati delle estetiche moderne. Simile ritorno a Ariosto non è da interpretare come un passo indietro di De Sanctis ma al contrario come vitalità di una tradizione, ancora capace per il critico di interrogare i classici attraverso una comunanza di grammatica<sup>63</sup>. Ma la materia cavalleresca, per eccellenza medievale, non può che apparire da questo luogo di osservazione destinata di necessità all'abolizione:

In questo stato si trovava la cavalleria a' tempi dell'Ariosto. Egli dunque non ci rappresenta un principio che si vorrebbe rinnovare o introdurre; ma mette in caricatura un principio che si intende di abolire. Così nel suo lavoro dobbiamo trovar conciliati l'elemento eroico con l'elemento comico o satirico<sup>64</sup>.

L'ordine è quindi in Ariosto non riduttivo, ma al contrario orchestrazione unitaria di una pluralità estrema, che abolisce mondi “inferiori” solo in virtù di una loro completa riqualificazione. Da questo punto di vista il poema dell'Ariosto è per De Sanctis moderno proprio perché, inseguendo il disordine vorticoso dell'erranza cavalleresca, lo riporta, attraverso una immane quanto leggera macchinazione poetica, a un ordine ironico ulteriore<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Ricorda Borsellino che negli anni di Zurigo l'«hegelismo [di De Sanctis] è in piena crisi, come risulta dalle note lettere al Villari e al De Meis» (N. BORSSELLINO, *Introduzione a DE SANCTIS, Verso il realismo*, cit., p. xxviii). «Le confessioni con gli amici sul suo distacco dall'hegelismo come sistema corrispondono puntualmente alla poetica del reale che s'è vista elaborata nei saggi torinesi e zurighesi», *ibid.*, p. xxviii.

<sup>63</sup> Abbiamo molto presenti in proposito E. RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

<sup>64</sup> DE SANCTIS, *Purismo*, cit., p. 655. Si veda anche a proposito di Boiardo: «Che vivrà dunque di lui? L'essere stato il primo che sentisse come la grande epopea del Medio evo se ne andasse in dissoluzione; e che sulla fine del secolo decimoquinto tentasse di abbattere con la caricatura i dommi della forza brutale, la fede ne' miracoli, tutta la parte mistica. Non è riuscito a farlo in massa; è una caricatura sbagliata; nondimeno è riuscito nei particolari comici», *ibid.*, p. 78.

<sup>65</sup> Tale intuizione è già delle lezioni napoletane: «Nell'Ariosto [...] quello che rende l'autore diverso da Omero, da Virgilio e da Dante si è questa varietà prodigiosa di infinite azioni; questo

Come accadeva con la lettura della *Divina Commedia*, De Sanctis come proprio primo compito il principio unificante di una complessità poetica, che le estetiche aristoteliche non potevano non ridurre a brandelli. La modernità di intelligenza ariostesca, nell'attraversamento del caotico e individualista cosmo precedente, è guidata da un principio d'ordine, paradossale perché a sua volta eversivo, che il critico individua<sup>66</sup>, riconoscendo così in prospettiva, insieme all'unità interna dei poemi, anche il "valore costituzionale" della letteratura<sup>67</sup>:

Analizzando le qualità di quel contenuto cavalleresco, ne dedussi che quello che la turba chiamava disordine era ordine, e quello che la turba chiamava irregolarità era regola. Tirai da quel contenuto la situazione e la forma di quella vasta varietà; e, posta quella situazione, trovavo regolare quella pluralità di azioni, che a' più sembrava un peccato mortale<sup>68</sup>.

È in qualche modo inevitabile che, se la «turba» non è in grado di riconoscere l'ordine ariostesco, ciò accada in virtù di un suo disordine intellettuale, che molto la imparenta con quel basso e scompigliato mondo medioevale per il quale De Sanctis non sembra provare empatia. La «varietà prodigiosa di infinite azioni» è riscattabile solo in una prospettiva ironica, cioè ordinante. Ciò indubbiamente diventa però per il lettore attuale il limite fortissimo dell'estetica desanctisiana. L'Ariosto con un colpo di dadi abolisce l'intero ciclo cavalleresco, come Petrarca cancella l'intera tradizione cortese:

Lo stesso dicasi del Petrarca. Corre una grandissima differenza tra le sue poesie e quelle de' trovatori che sono giacite per molti secoli dimenticate del tutto, e solo nel nostro in cui ha avuto luogo quasi una rinascenza dell'erudizione sono state dissepolti a migliaia, e delle quali non una può esser chiamata esempio di poesia, quantunque siano utilissime per accertare lo stato e lo sviluppo della lingua provenzale e la via che seguì trasformandosi nel francese. Al gruppo italiano del ciclo petrarchesco appartengono Cavalcanti, Guido Guinicelli e Dante stesso, considerato come poeta lirico<sup>69</sup>.

---

confondere e framischiare tempi e luoghi, questo trabalzar continuo di cosa in cosa, di luogo in luogo, di personaggio in personaggio, insomma quella sua apparente non curanza di ordine e di proporzione», *ibid.*, pp. 660-1. «L'Ariosto pare che per questo lato meriti gran lode, dapoiché fingendosi di non si dar pensiero di nulla, come far dee uno scrittore comico, tiene un ordine profondo e meraviglioso», *ibid.*, p. 661.

<sup>66</sup> «Da ciò si vede quanto sia artificioso il disegno del poema; quantunque tenendo esso del comico, l'ordine è nascosto sotto la sembianza della negligenza», *ibid.*, p. 662.

<sup>67</sup> Non-ordine che è ordine. «Originali furono pure le mie lezioni sull'Orlando furioso. [...] Confutai le argomentazioni del Tasso nel suo Discorso sul poema epico, e chiamai lo scrittore un gran poeta e un mediocre critico. [...] Non potevo patire che il Tasso chiamasse l'Orlando furioso un poema senza principio e senza fine, e ci sentivo quella pedanteria che lo condusse alla *Gerusalemme conquistata*», in DE SANCTIS, *La giovinezza*, cit., p. 214.

<sup>68</sup> DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., p. 214.

<sup>69</sup> *Ivi*.

Appunto su concetti estetici in grado di dare senso a una realtà testuale apparentemente fuori misura si è concentrata la teoria e la critica nel secondo Novecento, alla ricerca di una adeguata concezione di poetica medievale, dove ad esempio la nozione di *entrelacement* viene a dare senso alla realtà *acentrique* (per dirla con Vinaver) e polifonica del tempo e dello spazio della narrazione. D'altronde le inappetENZE e parzialità di De Sanctis non sono confinate sulla linea diacronica, ma anche su quella sincronica: numerose e per nulla irrilevanti sono come noto le sentenze sommarie riguardanti il Cinquecento e la sua cultura, già nelle lezioni zurighesi ma poi ovviamente feroci ed esasperate nella *Storia della letteratura*<sup>70</sup> per una opzione linguistica antialessandrina e democratica destinata a rimanere definitiva.

### *Macchine memorabili e trasparenti*

Quando nel 1949 Gianfranco Contini, introducendo la sua *Scelta di scritti critici* di Francesco De Sanctis<sup>71</sup>, confessa l'estrema difficoltà di parlare di De Sanctis, stabilisce che «il centro del pensiero desanctisiano è riconosciuto nella nozione di forma». Tale definizione fa leva tra l'altro sulla tardiva testimonianza delle pagine autobiografiche di *Giovinezza*, in cui l'autore è mosso da una volontà di coerenza teorica retrospettiva. La nozione di forma, che ha il vantaggio di essere mediana tra due delle fondamentali pulsioni desanctisiane, quella proveniente dall'originaria esperienza purista (le forme) e quella derivante invece dall'idealismo (la forma), si rivela instabile e oscillante, tanto è vero che il celebre scritto di Contini ne deve inseguire con tenacia l'irrequietezza di significato.

Proprio alle pagine della *Poesia cavalleresca* si lega invece una questione di *memorabilità* che opera non sul piano delle matrici ideali ma su quello dell'effettualità. Se tale nozione sembra in apparenza scaricata di responsabilità e ambizioni teoretiche, è però capace di mostrare come funzioni concretamente la cultura di De Sanctis in rapporto alla materia cavalleresca e più in generale alla

---

<sup>70</sup> «Di grandi uomini è pieno quel secolo, se si dee stare a' giudizi de' contemporanei. Francesco Arsilli nella sua elegia *De poëtis urbanis* ti dá la lista di cento poeti latini nella sola corte di Leone decimo, e lo stesso Ariosto celebra nomi oggi dimenticati. Bernardo Tasso, il Rucellai, l'Alamanni, il Giovio, lo Scaligero, il Muzio, il Doni, il Dolce, il Franco e altri infiniti furono tenuti cime d'uomini, che oggi nessuno più legge. Pure ne' più, anche ne' mediocrissimi, era viva la fede nella loro arte e lo studio di rendersi perfetti. Venale era il Giovio, e ossequioso cortigiano era Bernardo Tasso, ma quando prendevano la penna, c'era qualche cosa nel loro animo che li nobilitava, ed era lo studio della perfezione, il prendere sul serio il loro mestiere», in DE SANCTIS, *Storia*, cit., vol. I, p. 456.

<sup>71</sup> Poi pubblicato con il titolo di Francesco De Sanctis, *Scelta di scritti critici e ricordi*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Utet, 1969. Ora in CONTINI, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, cit. pp. 33-56.

poesia. La memorabilità è un effetto immediato della forma, anzi le è intrinseca e ne è la pietra di paragone estetica. Inoltre è all'insegna della memorabilità che l'esperienza della parola di De Sanctis mostra la sua diretta parentela con la "grammatica" delle macchine poetiche<sup>72</sup>.

Memorabile, scrive Stefano Agosti, è un testo «nel senso che resta nella storia, ma resta nella storia proprio perché è memorabile, la memoria lo può conservare». E tale memorabilità «consiste in quei valori di senso non riducibili razionalmente, non riducibili al significato, anche se portati dal significato, e che sono prodotti dall'attività delle strutture formali, sia sul piano semantico sia sul piano sonoro. È la musica del testo [...] che è la condizione della sua memorabilità»<sup>73</sup>.

Un principio di memorabilità pertiene, più o meno dichiaratamente, alla formazione purista e poi alla pratica didattica di De Sanctis. Scrive in *Giovinezza* a proposito della *Gerusalemme liberata*, in una sorta di palinodia con quanto aveva detto a proposito del Tasso nei decenni precedenti: «L'organismo del poema, come tessitura, è perfetto, e l'ottava, se non ha l'onda melodica del Poliziano e dell'Ariosto, è però più nutrita e *s'imprime più facilmente nella memoria*»<sup>74</sup>. Il riconoscimento dell'individualità estetica è il primo dichiarato obiettivo di De Sanctis, ed essa è direttamente proporzionale alla memorabilità, individuale e collettiva. Tanto più riuscita e serrata è la tessitura stilistica di un organismo poetico, tanto più è degno di memoria e cioè di facile *apprendimento*.

Quella di De Sanctis, infinitamente più dell'attuale, è una cultura della memoria<sup>75</sup>, che misura la qualità estetica di un testo in base, se si vuole, a quella che Corrado Bologna definisce, a proposito dell'esegesi ariostesca, la «dimensione ermetico-mnemotecnica» dei classici e in particolare dei poemi rinascimentali e barocchi<sup>76</sup>. In De Sanctis è frequentissimo il riferimento all'esperienza mnemo-

<sup>72</sup> Da questo punto è molto significativo l'interesse già menzionato per Galileo e le sue postille a Tasso e Ariosto, quasi all'insegna di una sensibilità musicale.

<sup>73</sup> S. AGOSTI, *Significato e senso del testo poetico*, in *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, a cura di A. Marino, Milano, Vita e Pensiero, pp. 3-31 (p. 29).

<sup>74</sup> DE SANCTIS, *La giovinezza*, cit., p. 217 [*corsivo nostro*].

<sup>75</sup> Cultura che non è culto ma esperienza della memoria. Se sempre meno importante sembra essere l'impiego della memoria come istituzione scolastica, l'esperienza della memoria in rapporto alla musicalità di un testo rimane esperienza collettiva comunissima, se si vuole anche solo ai piani quotidiani della *pop music*.

<sup>76</sup> «L'idea che le "stanze" (cioè, nel gioco di ambiguità su cui tutti i commentatori insistono, le "ottave" del Testo e le "camere" del palazzo) condensino *per allegoriam* le forme dello spazio peculiari di Ariosto e del Tasso si annette allo sviluppo della topica dell'*ut pictura poësis* [...]. Una dimensione ermetico-mnemotecnica, unendosi al principio del "disegno interno" della tradizione neoplatonica rinascimentale e alla *dispositio* logica-topica d'origine camilliana, non è estranea a questa lettura del poema, e darà luogo al "concetto" manieristico. Ad essa si lega la capacità di "ricordare" e di costruire figure, poetiche e pittoriche, così forti da far percorrere al lettore un cammino analogo a quello compiuto con l'*inventio* dall'autore e affidato alla cifrazione del testo», in C. BOLOGNA, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 212-13.

nica: viene evocato tra l'altro nei *ricordi* della giovinezza. E all'interno di una "questione della memoria" può essere ricondotta l'intera sua analisi delle forme della "poesia cavalleresca", dove per forma si deve anzitutto intendere la struttura strofica per eccellenza di questo contesto, l'ottava<sup>77</sup>.

Ciò che però interessa evidenziare qui è come, all'insegna della memorabilità, si manifesti un gesto tipico della cultura desanctisiana, quello del giudizio estetico. Di fatto De Sanctis il proprio giudizio lo esercita sui classici così come sui contemporanei, entrando nel merito della *poiesis*, della costruzione di un testo, a partire dalla grammatica minima per arrivare alla concezione generale, alle situazioni, ai caratteri. Si veda a questo proposito un giudizio, riguardante la maggiore qualità dell'ottava dell'Ariosto rispetto a quella del Tasso, ricavato proprio dalla differente memorabilità:

In che consiste questo tono di conversazione [dell'Ariosto]? Primo, nel periodo, nel modo di concepir l'ottava. Chi parla in quantunque, analizza il suo pensiero, ne scarta quanto è volgare, e lo condensa in un verso che gitta come un colpo di pistola. Tal'è il procedimento del Tasso. Prendete la sua prima ottava: «Canto l'armi e 'capitano / Che'l gran sepolcro liberò di Cristo». Il pensiero è finito; quest'impressione rimane distaccata. «Molto egli oprò co 'senno e con la mano / Molto soffrì nel glorioso acquisto». Due versi paralleli; v'è parallelismo di frasi e d'accenti. «E invan l'Inferno a lui si oppose, e invano / S'armò d'Asia e di Libia il popol misto...» Un altro parallelismo, contrapposto di frasi e d'accenti. Cos'è questo? Un'ottava che serba la sua forma estrinseca, ma ha perduto l'organizzazione interna. Non è un'impressione sola. *Del Tasso riterrete delle sentenze e versi; dell'Ariosto ottave intiere*; l'impressione che fa è posta nel giro dell'ottava<sup>78</sup>.

Così anche per il Pulci, il quale «non comprende né il verso né l'ottava rima, ch'è una sola idea sviluppata e circondata da circostanze accessorie; e che potrebbe chiamarsi il metro dell'immaginazione; ed infatti in ottava rima sono scritti tutti i poemi cavallereschi»<sup>79</sup>. La competenza estetica è sulla memoria individuale che si appoggia<sup>80</sup>, e appunto perciò il giudizio è strettamente individuale anche se inevitabilmente canonizzante<sup>81</sup>: nel commento negativo riservato ad esempio

<sup>77</sup> De Sanctis, secondo la celeberrima iconografia di Debenedetti, è il professore con la rosa in mano. Cfr. G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974.

<sup>78</sup> DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., pp. 120-121 [corsivo nostro].

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 77. E a proposito del Berni: «Il Berni non ha cercato di determinar meglio, ha corretti solo difetti tecnici», *ibid.*, p. 102.

<sup>80</sup> «La terzina non ha periodo: il senso può finire ad ogni fin di verso [...]. Ciascun verso sta da sé. Quando volesse formarsi un periodo non potrebbe avere che tre versi; quindi il poeta che elegge terzetti obbligasi a scartare ogni idea accessoria. L'ottava rima aveva il periodo; in essa può l'idea che Dante accennava in un mezzo verso essere espressa, svolta; può mostrarsene la ricchezza. La nuova forma suppone un nuovo contenuto», *ibid.*, p. 29.

<sup>81</sup> Cfr. N. LONGO, *Il problema del Canone Cinquecentesco prima e dopo la "Storia della letteratura italiana" di Francesco De Sanctis*, in «Critica letteraria», 2-3 (2002), pp. 526-543.



al Boiardo, perché «ignora la parte tecnica, la parte infima della forma, la lingua, il metro, il verso; non ha il senso dell'armonia e della melodia; non capisce l'ottava»<sup>82</sup>, gioca evidentemente una opzione linguistica e di conseguenza civile di De Sanctis<sup>83</sup>.

Per dirla con un anacronismo continiano, è l'«espressionismo linguistico» di Boiardo<sup>84</sup>, il quale secondo De Sanctis «disprezza la grammatica: non conosce bene l'italiano; ondeggia fra il dialetto e la lingua»<sup>85</sup>, a motivare la valutazione. La critica di De Sanctis è sempre una dichiarazione poetica e politica: qual è la scrittura per lui più valida? Perché promuove Ariosto, Machiavelli e Manzoni dal punto di vista stilistico<sup>86</sup>? Perché bocchia invece Boiardo<sup>87</sup>?

La scelta politica di De Sanctis per una lingua italiana chiara e un tono piano è quella che gli motiva il giudizio su Boiardo, autore che sarà riletto nel Novecento anche all'insegna di una valorizzazione – almeno in Contini fortemente «azionista» e «federalista», se così si può dire – del plurilinguismo autoriale e dello spasmo cromatico degli idioletti poetici<sup>88</sup>. L'obiettivo polemico per De Sanctis

<sup>82</sup> DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., p. 100.

<sup>83</sup> Ci permettiamo di segnalare l'*Introduzione* di S. Tomassini a P. TORELLI, *Vittoria*, in P. TORELLI, *Teatro*, vol. II, introduzione di V. Guercio, testi, commenti critici e apparati a cura di A. Bianchi, V. Guercio, S. Tomassini, Parma, Guanda, 2009, pp. 331-39. Nel contesto di un ragionamento sul Pier delle Vigne dantesco, l'autore definisce De Sanctis «impaziente di fornire alla nazione una lingua dai natali illustri e soprattutto sovrana, ben congegnata su di una «coscienza» in cui «vi è io»», *ibid.*, p. 335.

<sup>84</sup> Sembra convalidare una giudiziosa lettura espressionista di Boiardo anche Marco Praloran: ne è spia la comparazione (di sapore continiano) con il Cosme Tura di Roberto Longhi. Cfr. M. PRALORAN, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto, Tempo e azione nell'Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 91, p. 97.

<sup>85</sup> DE SANCTIS, *Verso il realismo* cit., p. 100.

<sup>86</sup> «Come oggi lo scrittore più notevole d'Italia è quegli che ha dato alla prosa quel tono d'amabile *causerie*, di realtà che le mancava, il Manzoni, [...] Ariosto è perfettamente lontano da quel tono convenzionale, poi malauguratamente suggellato dall'esempio del Tasso», in *ibid.*, p. 119.

<sup>87</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 119-120.

<sup>88</sup> Cfr. G. CONTINI, *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, a cura di R. Broggin, Bellinzona 1986, pp. 18-19; ID., *Espressionismo*, voce dell'*Enciclopedia del Novecento*, vol. II, Roma 1977, pp. 780-801, ora in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 41-105. Qui eventualmente da individuare anche il limite dell'unitarismo politico di De Sanctis. A questo proposito, scrive Isella: «Ma c'è un altro aspetto per il quale la sua *Storia* è il riflesso dei tempi in cui fu scritta, ed è l'impianto che, in armonia con la tensione unitaria del Risorgimento, privilegia le forze centripete della civiltà letteraria italiana a scapito delle sue componenti più marcatamente autonome. Ne risulta una carta culturale in cui il policentrismo della nostra tradizione, i suoi differenziati registri linguistici e stilistici e il variegato intreccio degli apporti più vari di cui si compone sono drasticamente sacrificati all'evidenza di una linea unitaria su cui poggia tutta la sua costruzione. Ed è significativo che, già nei decenni immediatamente successivi, si manifestasse in Italia, per opera di studiosi diversi, di diversa formazione e statura, un'attenzione vivissima proprio per quegli aspetti della nostra letteratura e per quegli autori che (fatta eccezione per il solito Folengo) non avevano trovato posto nella *Storia* desanctisiana: dal Ruzante al Basile e agli altri secentesti napoletani, e dal Porta al Belli per citare solo qualcuno dei capitoli meno secondari. Quasi un equivalente, si direbbe, su tutt'altro piano, della reazione dell'Ascoli alle tesi linguistiche del Manzoni. È un altro punto, questo, e forse il più importante, in cui il nostro rapporto col De Sanctis si pone come un

è una sorta di piaga espressiva dell'italiano, «l'esaltazione fattizia», «biasimevole [...] per sé». «Il tono per un poeta narrativo è il semplice, lo spedito, dal quale potete innalzarvi a qualunque elevazione, seguendo il soggetto, senza che paia brusco»<sup>89</sup>. Insomma la memorabilità non è affatto magniloquente o eccessiva ma antiretorica. Il rapporto con la cultura purista della scuola di Puoti è quindi complesso: intimamente acquisito proprio nel distanziamento intellettuale.

In strettissimo rapporto con la memorabilità, ma a livello non più delle forme liriche bensì delle invenzioni narrative (trama, caratteri e situazioni), è la metafora della macchina. Se il significato principale e originario di macchina è strettamente legato all'epica, con il *deus ex machina* che determina e risolve la narrazione, esso muta in relazione alla poesia cavalleresca, diventando quasi sinonimo dell'ironia con cui l'autore orchestra le vicende, giocando con la materia così come con il lettore. L'ironia dell'Ariosto dissolve la «macchina epica».

Nella macchina epica dell'Ariosto troviamo sotto la scorza d'una serietà apparente un'ironia dapprima impercettibile che sviluppandosi 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 ispiegar gli avvenimenti come in Omero<sup>90</sup>.

Va riconosciuto quindi nell'uso desanctisiano del termine macchina, presentissimo d'altronde nelle poetiche sino all'Ottocento, una mutazione di significato, che sarebbe interessante mettere in rapporto con la fortuna novecentesca di questa metafora<sup>91</sup>: *macchina poetica*, *macchina letteraria*, *macchina narrativa*... A spostarne il senso è la subentrata gratuità di funzionamento nella narrazione ariostesca, il suo legame con quella stessa fantasia, che è la paradossale logica della poesia ariostesca. «La macchina d'Ariosto comprende anche le forze soprannaturali de' maghi e delle fate»<sup>92</sup>. Astolfo è come un *hors d'oeuvre*<sup>93</sup>, una macchi-

---

rapporto critico: un punto su cui misurare la distanza storica delle nostre posizioni e dei nostri metodi di lettura», da D. ISELLA, *Introduzione a Per Francesco De Sanctis*, Nel centenario della morte Politecnico di Zurigo, Atti del Convegno di Studi – 2 dicembre 1983, a cura di Id., Bellinzona, Casagrande, 1985, p. 15.

<sup>89</sup> DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., p. 120.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 120, p. 126.

<sup>91</sup> Se l'uso con questo senso del termine *macchina* è modernamente francese (ma già Jean-François Marmontel, in *Poétique française*, 1763: «Le poème [...] c'est une machine dans laquelle tout doit être combiné pour produire un mouvement commun [...] les roues de la machine, ce sont les caractères; l'intrigue en est l'enchaînement», citiamo da René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. Vol. I *The Later Eighteenth Century*, Cambridge, University Press, 1981, p. 65, nota 12), l'impiego da parte di De Sanctis appare significativo e originale. Cfr. S. JOSSA, *L'eroe e la macchina. La fondazione del poema nella letteratura di metà Cinquecento*, in *Tempo e memoria. Studi in ricordo di G. Mazzacurati*, a cura di M. Palumbo e A. Saccone, Napoli, 2000, pp. 75-98; ID., *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.

<sup>92</sup> DE SANCTIS, *Verso il realismo*, cit., p. 125.

<sup>93</sup> «L'azione epica succede intorno a Parigi, e Astolfo si spassa a viaggiar sull'ippogrifo. Gli altri

na divagante ma anche l'«organo» che anima l'immaginazione del poema.

Il damerino Astolfo, provvisto di un libretto de' rimedi degli incanti, della lancia d'oro che atterrava tutti, d'un cavallo alato e di un corno che, a sonarlo, fa fuggir di paura chiunque sente quel suono, diviene l'organo dell'immaginazione in questo poema; è nel cavalleresco quello che Dio, san Michele e la Discordia sono stati nell'epico; è la macchina soprannaturale; è un uomo destinato a grandi imprese. L'azione epica è l'assedio di Parigi; l'azione cavalleresca, la pazzia d'Orlando; mezzi soprannaturali liberano Parigi; mezzi soprannaturali rinsaviscono Orlando: c'è una macchina epica ed una macchina cavalleresca. Astolfo, il buffone del Pulci, il damerino del Boiardo, diventa il braccio di Dio!<sup>94</sup>

La macchina diviene metafora dello stesso meccanismo ironico<sup>95</sup>. E come rotelle che facciano funzionare un «orologio» si presentano i caratteri dei singoli cavalieri. Al modo dell'ottava, macchina minima, anche nel caso dei personaggi, tanto più grossolano è il meccanismo tanto meno è memorabile. Così, a proposito dei personaggi di Boiardo, «il poeta li avrebbe dovuti talmente rappresentare che ciascuno fosse individuo da sé, inconfondibile». E inconfondibile sta qui appunto per memorabile; invece

la sola chiave secreta, che fa camminare l'orologio di questo poema, è Gano. È il solo attore. Se Orlando parte, se gli altri ne vanno in traccia, se Calavrione, Erminione, Antea vengono a Parigi, è tutto opera sua<sup>96</sup>.

Altrettanto grossolano è il meccanismo Gano in Pulci: «Ha saputo il Pulci dar-gli sufficiente furberia e malizia? No. La gran malizia di Gano è lo scriver lettere. Lo stesso grossolano meccanismo produce più volte gli stessi effetti»<sup>97</sup>.

Carlomagno è vieppiù imbecille che Gano non sia sciocco: Carlomagno, motore nominale del mondo, di cui Gano è il motore effettivo. [...] Un vecchio rimbambito, imbecille, senza iniziativa, senza forza; una girandola mossa or dalle menzogne di Gano or dalle insolenze de' Paladini<sup>98</sup>.

---

guerrieri lasciano Parigi, incontrano avventure e vi ritornano; lui se n'è dimenticato; è come un hors d'oeuvre; è l'espressione più compiuta del bisogno che abbiamo di gettarci nel fantastico quando la realtà ci par troppo angusta, che vive sempre nella plebe, fanciullo perpetuo, straniero alla civiltà, che tanto più s'appassiona pel meraviglioso quanto meno comprende la realtà», in *Ibid.*, p. 145.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>95</sup> «Nella lezione prossima esaminando l'ironia della macchina, avrò occasione di mostrarvi tutte le qualità di questa forma», *ibid.*, p. 118.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>98</sup> *Ivi.*

Motori, macchine, orologi, meccanismi, si mostrano qui secondo De Sanctis nella loro grossolanità o nella loro assenza di effettivo peso narrativo. Carlomagno «imbecille», motore solo nominale del mondo. Di fatto il giudizio estetico sui caratteri dei poemi cavallereschi vede un'opposizione tra grossolanità e trasparenza. E la grossolanità non è del carattere ma della sua concezione ideale e realizzazione artistica. Tanto è vero che, così come il divagante ed effimero Astolfo, l'altro vero protagonista del poema ariostesco non è Orlando, bensì il distruttivo e individualista Rodomonte, di per sé eccessivo, «meraviglioso, come una macchina tremenda». «Rodomonte è il tipo di tutte le stravaganze del cavaliere errante»<sup>99</sup>. «L'epica si apre nell'Ariosto con Rodomonte. Rodomonte è lo spirito individuale spinto sino alla follia»<sup>100</sup>. Orlando invece è «il tipo serio del cavaliere errante»<sup>101</sup>.

Eppure ciò che interessa a De Sanctis non è tanto la macchina in sé, la sua meccanica. Mandricardo «non esiste: è una torre, una macchina; alza ed abbassa la spada, non altro: ciò che è animato nel duello è Durindana, non Mandricardo»<sup>102</sup>. A interessarlo è «la capacità di scomparire dell'artificio, di diventare la stessa trasparenza che fa vedere le invenzioni poetiche, di non inframmezzarsi con la sua grana ma di lasciare vedere il limpido movimento della narrazione». Sarebbe questa capacità a fare dell'Orlando furioso, per De Sanctis, una sorta di modello di intelligenza della modernità.

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 [...]. La forma più perfetta è quella che non vedete. Ora l'espressione è uno specchio coverto di macchie. Il pensiero passa attraverso noi, giugne al lettore falsificato, tradito, dimezzato. Nessun poeta ci dà una forma senza macchia. Omero ed Ariosto non hanno né pregiudizi, né preoccupazioni: sono perfettamente obiettivi<sup>103</sup>.

La macchina dei poemi, sembra dire De Sanctis, deve rendersi trasparente al movimento dell'immaginazione. È nella sua diafanità che la forma «apprende l'oggetto come se ci stesse dinanzi», reale. Compito della macchina non sarebbe quindi mostrare la meraviglia del proprio meccanismo, ma sparire; e la macchina dell'Ariosto, mettendo in scena il mondo cavalleresco nel suo aspetto errante e

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 162. «Corporalmente anche egli è ridicolo; ma internamente è l'uomo moderno che sa frenarsi, resistere all'istinto; ha moderazione, cortese, costumato, generoso, leale. Il vero tipo del cavaliere errante non è Orlando, ma Rodomonte», *ibid.*, p. 162.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 192.

fantastico, lo congederebbe<sup>104</sup>. A ben guardare però quella che vede De Sanctis forse non è la semplice sparizione dell'artificio a vantaggio della cosa in sé veduta. Tanto è vero che aggiunge una distinzione molto rilevante tra «chiarezza» e «limpidezza», dove la seconda sta appunto a indicare la centralità della scrittura: è lo stile che, lasciando vedere, si fa vedere, attraverso il suo effetto di “limpidez-za” sul mondo cavalleresco e le sue passioni. In qualche modo il vero tema della *Poesia cavalleresca* è forse una certa qualità di scrivere – più che di descrivere – la lontananza e presenza del mondo cavalleresco.

La forma artistica più perfetta, il segno caratteristico della fantasia, sta nell'apprendere l'oggetto come se ci stesse dinanzi; facoltà propria di tutti i grandi ingegni in tutti gli indirizzi. [...] L'Ariosto ha realizzata la forma poetica nella sua eccellenza, ha raggiunto quanto potrebbe chiamarsi Utopia: la compiuta medesimezza della forma con l'idea. La forma trasparente non è propria di Dante o Petrarca. Fra Dante e Petrarca e l'oggetto, ci è sempre la personalità loro, il tempo, le opinioni, le passioni, la scuola poetica dominante; non v'è comunicazione elettrica tra il vedente e il veduto. Questa trasparenza della forma consiste nel suo annullamento, quando diviene una semplice trasmissione e non attira l'occhio per sé. Come uno specchio in cui non vi fermate al vetro. Quali sono le qualità, la fisiognomia di questa forma? Qual'è il suo marchio, il suo suggello? La parola chiarezza non è bastevole 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<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> Va pure detto che alcuni dei passi più avvincenti delle lezioni desanctisiane sono quelli in cui entra in scena l'io del critico coinvolto nella narrazione che interpella il voi del pubblico. «Siete ben disposti per Zerbino: s'è arrestato, nell'atto di uccidere Medoro, innanzi alla bellezza del giovane. È ciò che di più sensibile ha creato l'Ariosto. È l'anello tra la Cavalleria oltrenaturale e la Cavalleria umana (Tasso). Zerbino è il modello di Tancredi. Dategli un po' di malinconia e di sentimentalità, ed avrete Tancredi. In che consiste questa “umanità” di Zerbino? Non è un cavaliere errante come gli altri; non fa saltare asini e frati a tre miglia di distanza: rimane nelle condizioni umane. Quando lo vedete alle prese con quegli esseri soprannaturali, palpitate per lui. È innamorato; è amico in vita e in morte di Orlando: l'amore e l'amicizia lo rendono interessante. Ma innamorati sono anche gli altri; amici sono anche gli altri: perché Zerbino debb'essere più interessante? Perché quelli rimangono in una sfera d'immaginazione, non ci sono vicini. In Zerbino sentiamo noi stessi; ecco perché fa in noi maggior effetto. [...] Vedendolo alle prese con que' cavalieri di forze straordinarie, fremiamo pensando al suo pericolo. [...] Così c'interessa come guerriero, innamorato ed amico. La vita di Zerbino è semplicissima; potreste farne una tragedia; rimane come un fiore staccato nel poema», in *Ibid.*, pp. 180-181.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 11. A proposito della capacità di Ariosto di uscire dal *Self*, cfr. BOLOGNA, *La macchina del Furioso*, cit. pp. 218-19: «uscire dalla prospettiva limitata di un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola».