

La *Storia* del De Sanctis: un romanzo 'popolare'

Benedetta Quadrio
Università degli Studi di Torino

Abstract

Il confronto tra i criteri stilistici e compositivi con cui è organizzato il materiale narrativo della *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis e i dettami ricavabili dalla lezione napoletana del 1872 *Cesare Cantù e la letteratura popolare* rivela che la *Storia* è stata costruita secondo il modello di un grande romanzo popolare dell'Ottocento. Se applicati alla *Storia*, i principi che rendono «popolare» un'opera si rinvencono oltre che nell'aspetto riguardante la «superficie della forma», anche in quelli che attengono alle sue «parti essenziali» e alla «sostanza». Ripercorrendo l'evolversi dello spirito italiano attraverso la storia letteraria, la struttura stessa rende l'opera uno strumento efficace all'interno del progetto desanctisiano di diffusione di una coscienza nazionale unitaria.

Parole chiave

Letteratura e società, storicismo, romanzo popolare, storia della letteratura italiana, educazione nazionale.

Contatti

benedetta.quadrio@gmail.com

I grandi scrittori italiani ci restano scolpiti nell'anima, nei loro tratti essenziali, nel modo in cui ce li presentò il genialissimo storico.

B. Croce, *Una famiglia di patrioti*

«Educatore politico»: questa è la *callida iunctura* tramite cui, negli anni Venti, Luigi Russo ha portato alla luce un'immagine di Francesco De Sanctis che oggi può dirsi consolidata. Icastico ritratto di un intellettuale all'indomani della costituzione del Regno d'Italia.¹ Conquistata libertà e unità, gli uomini del Risorgimento erano interpellati da un nuovo problema. Una necessità delineava – nitidamente – i propri contorni: creare una coscienza collettiva che fosse reale fattore unitario per il Paese.

¹ Luigi Russo, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana (1860-1885)*, Laterza, Bari, (1928) 1943, p. 397. Cfr. anche: «È mancato fin oggi, un riconoscimento del De Sanctis, come politico militante: [...] gli è mancato da parte di noi moderni, assai più attenti alla sua opera di storico e di critico, che a quella dell'educatore e del politico pur con la prima strettamente connessa» (*ibidem*). Come afferma Marina Paladini Musitelli in *Introduzione a F. De Sanctis*, in *Il punto su: De Sanctis*, a cura di M. Paladini Musitelli, Laterza, Bari, 1988, p. 23: «Si deve soprattutto a Luigi Russo se in quegli anni [gli anni Venti] furono messi a fuoco, e per la prima volta, alcuni temi e alcuni aspetti dell'attività di De Sanctis fino allora considerati marginali (mi riferisco in particolare alla figura dell'educatore politico così brillantemente delineata nel volume del 1928 *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*); e se, da quegli studi, uscì l'immagine altamente suggestiva di un grande moralista che all'attività di storico e di critico aveva sempre accompagnato quella dell'educatore».

La decisione di contribuire a formare uno spirito nazionale è la cifra che domina l'intera esistenza di De Sanctis, al punto che la sua vita letteraria e politica ne saranno intessute. Le attività di insegnante e critico e quella di ministro alla Pubblica Istruzione scoprono così un punto sintetico nell'esigenza pedagogica. Questa volontà permea e penetra il capolavoro di De Sanctis, tanto più se ne consideriamo la destinazione scolastica; coglie nel segno Sergio Romagnoli quando afferma che intento della *Storia della letteratura italiana* era «quello di descrivere il significato generale della civiltà letteraria italiana e di illustrare la complessa vicenda del formarsi di un grande patrimonio nel quale il lettore riconoscesse l'espressione più prestigiosa della storia nazionale». ² C'è una piena consapevolezza, in De Sanctis, della pretesa che la sua opera deve perseguire. È la pretesa espressa programmaticamente nelle prime pagine della *Storia*: «proprio della coltura è suscitare nuove idee e bisogni meno materiali, formare una classe di cittadini più educata e civile, metterla in comunicazione con la coltura straniera, avvicinare e accomunare le lingue, sviluppando in esse non quello che è locale, ma quello che è comune». ³

Il critico comprende dunque che, se la sua *Storia* vuole divenire uno strumento efficace di educazione nazionale, capace di interessare qualsiasi lettore, non può limitarsi a impartire «nude teorie», con le quali è certo impossibile «formare l'educazione estetica di un popolo»; al contrario, essa ha l'investitura di una missione: «parlare al cuore», comunicare contenuti e nozioni che coinvolgano e imprimano la mente dei lettori incidendo sulla formazione delle loro coscienze. ⁴ La critica e la cultura in generale, per raggiungere tali obiettivi, devono rincorrere questo scopo con ogni mezzo, battere ogni via che conduca a realizzarlo; diversamente, il risultato sarà fallimentare. È il caso della *Storia della letteratura italiana* del Cantù, che De Sanctis giudica inefficace, fiacca, sterile, essendo «una compilazione disordinata fatta a casaccio e col solo intento di far quattrini»: ⁵ infatti, «compiuta la lettura, è difficile ti rimanga nell'animo qualcosa di netto e di chiaro, come ultima impressione ed ultimo risultato. Ti senti girar pel capo una confusa congerie di cose e di persone. [...] Allora sei costretto a raccoglierti, a meditarvi sopra, a rifare tu il lavoro, se vuoi afferrarne il concetto e darne adeguato giudizio». ⁶

È necessario allora che un'opera, letteraria o di critica che sia, posseda caratteristiche formali e strutturali adeguate che agiscano positivamente sui fruitori. Riguardando un vocabolo caro al De Sanctis, si può sinteticamente affermare che un libro è in grado di esercitare un influsso sullo spirito – e può quindi conquistare un risultato che informi, plasmi, forgi la coscienza e la personalità dell'individuo – quando è «popolare». Per avvertire nella sua piena portata il significato di cui si colora questo termine nella concezione desanctisiana, è utile fare riferimento a un passaggio della *Storia*:

² Sergio Romagnoli, *Il modello De Sanctis*, 1986; riedito in *Idem, Per una storia della critica letteraria: dal De Sanctis al Novecento*, Le Lettere, Firenze, 1993, p. 184.

³ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli, 1870-71; ed. cons. BUR, Milano, (1971) 2006, p. 66.

⁴ Cfr. *Idem, Cours familier de littérature par M. de Lamartine*, «Rivista contemporanea», 1857; ed. cons. in *Idem, Verso il realismo. Prolesioni e lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca, frammenti di estetica, saggi di metodo critico*, a cura di N. Borsellino, Einaudi, Torino, 1965, p. 252. Le finalità e gli scopi che la critica deve perseguire se vuole essere feconda erano stati discussi da De Sanctis in queste pagine dedicate all'ampissima produzione critica del francese Alphonse de Lamartine: «se volete formare il pubblico gusto, è al cuore che dovete parlare» (*ibidem*).

⁵ *Idem, Una «Storia della letteratura italiana»*, «Rendiconti della Regia Accademia di scienze morali e politiche», ed. cons. in *Idem, Verso il realismo*, cit., p. 279.

⁶ *Ivi*, p. 277.

La parola, come parola, può per qualche tempo avere un'esistenza artificiale nelle accademie, ma non potrà mai formare una letteratura popolare, perché la parola, se come espressione è potentissima, come semplice sensibile è inferiore a tutti gli altri strumenti dell'arte. La parola è potentissima, quando viene dall'anima, e mette in moto tutte le facoltà dell'anima ne' suoi lettori; ma quando il di dentro è vuoto, e la parola non esprime che se stessa, riesce insipida e noiosa. Allora la vista materiale, il colore, il suono, il gesto sono ben più efficaci alla rappresentazione che quella morta parola.⁷

Ma c'è un testo in cui De Sanctis analizza puntualmente le proprietà della letteratura popolare. È la lezione dedicata per l'appunto a Cesare Cantù e alla letteratura popolare, tenuta all'università di Napoli durante il corso sulla produzione artistica della cosiddetta scuola cattolico-liberale.⁸ Molti degli elementi discussi sono il frutto di riflessioni iniziate già negli anni Quaranta durante l'insegnamento nella scuola di Vico Bisi. L'argomento è introdotto in modo polemico: De Sanctis si scaglia contro alcuni romanzi di grande successo dello scrittore Cesare Cantù, giudicati indebitamente popolari.⁹ Lo spunto gli permette così di indagare le condizioni – formali e strutturali – che rendono popolare un romanzo. Prima di inoltrarsi nella trattazione, De Sanctis accenna all'esigenza, sorta nel secolo XIX, di un'istruzione e di un'educazione rivolte non soltanto alle classi borghesi, ma anche a quelle inferiori. In questo modo, il problema della natura popolare di un testo viene significativamente connesso alla necessità di un'educazione diffusa, tema caro al De Sanctis.¹⁰

Il confronto tra gli elementi esposti in questa lezione e la struttura compositiva della *Storia* ci rivela come quest'ultima sia stata ideata secondo quelle strutture e quegli stragemmi che rendono un'opera popolare e quindi feconda nella prospettiva del progetto politico-culturale desanctisiano. L'accostamento di due generi diversi quali i romanzi del Cantù e un'opera di critica letteraria può apparire una scelta indebita solo in un primo momento. Una lettura anche superficiale della *Storia della letteratura* di De Sanctis, infatti, rivela «evidentissima, la struttura retorica di una grande opera narrativa».¹¹ Come afferma Remo Ceserani:

Quello della *Storia* di De Sanctis è un prodotto maturo ed esemplare di una tradizione letteraria nobilissima del Sette e Ottocento: la ricostruzione narrativa della letteratura del passato di un'intera nazione. Come in un grande romanzo di formazione o di educazione dell'Ottocento, nel libro di De Sanctis c'è un protagonista che si sviluppa e matura, vincendo ostacoli, superando momenti di crisi e di perdizione. Non è un personaggio indivi-

⁷ *Idem, Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 752-753.

⁸ *Idem, Cesare Cantù e la letteratura popolare* (Università degli Studi di Napoli, a.a. 1872-1873), in *Idem, La scuola cattolico-liberale e il Romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Einaudi, Torino, (1953) 1972, pp. 231-245.

⁹ Il riferimento è a *Il buon fanciullo, racconti d'un maestro elementare* (Milano, 1837); *Il giovinetto drizzato alla bontà, al sapere, all'industria* (Milano, 1837); *Il galantuomo ovvero i diritti e i doveri, corso di morale popolare* (Milano, 1837) e al *Carlambrogio di Montevercchia*, che apparve per la prima volta nel 1836 nel secondo volume del «Nuovo Amico della Gioventù».

¹⁰ «La propaganda che il secolo precedente rivolgeva alle classi borghesi, fu applicata alle classi inferiori e sorse la letteratura popolare. [...] Il problema fu di trovare il metodo più breve per cancellare l'analfabetismo, ed un libro che istruisse e che educasse» (*Idem, Cesare Cantù*, cit., p. 233).

¹¹ Remo Ceserani, *Di cosa fa storia la storia della letteratura*, «Filologia antica e moderna», n. 10, 1996; riedito in *Idem, Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Bari, 1999, p. 355.

duale, ma un protagonista collettivo: la «coscienza» della nazione italiana, che di volta in volta si incarna in singoli personaggi individuali.¹²

1. La «superficie della forma»

Commentando il successo delle opere del Cantù, De Sanctis afferma che esse possono considerarsi riuscite soltanto per quanto riguarda quelle qualità esteriori che egli definisce la «superficie della forma».¹³ Dopo la prosa pesante del Trecento e del Cinquecento, apprendo un romanzo dello scrittore comasco, a stupire è innanzitutto l'uso di «un italiano corrente che, mentre nel secolo passato si accostava al francese, ora si accosta al toscano; aggiungete abolizione intera delle superfluità che costituivano la forma accademica, facilità e fluidità dell'espressione; e vi spiegate perché il problema di presentare al popolo un libro intelligibile parve risoluto».¹⁴

Se analizziamo la *Storia* riconosciamo che questi tratti sono tutti presenti. In primo luogo notiamo l'uso di una lingua scorrevole e di una «prosa antiletteraria»,¹⁵ in cui l'impiego di francesismi e napoletanismi – comunque ridotto – è presente per lo più per rispondere a un'esigenza espressiva oppure quando la situazione lo richieda.¹⁶ Le puntuali analisi di Herczeg sullo schema del periodare e sull'uso dell'apposizione, sottolineano «l'esistenza nello stile del De Sanctis della semplicità e della linearità, fondate su un determinato tipo di periodare piano, poco sviluppato, sulla presenza di frequenti interrogazioni, chiamate ad ostacolare le formazioni di frasi secondarie, sul cumulo di sostantivi nelle proposizioni, seguiti dal predicato verbale e soprattutto sull'uso delle apposizioni giustapposte, mediante le quali è possibile eliminare o numericamente ridurre le congiunzioni e in determinati casi anche le proposizioni».¹⁷ Anche per quanto riguarda l'aspetto ipotattico, l'uso ridotto delle congiunzioni e la sostituzione di subordinate con sintagmi abbreviati danno vita a una prosa rapida e fluida. La scrittura appare così chiara, semplice e incisiva, nel tentativo di ricreare una «naturalità» e una «spontaneità» che siano espressione di «un sistema linguistico italiano per il parlato e per uno scritto non remoto dal parlato».¹⁸ Possiamo riassumere quanto detto con le efficaci parole di Luigi Russo: «il De Sanctis intese, con tutta l'opera sua, a srettoricare l'Italia, inaugurando una prosa vivamente rappresentativa, ma asciutta e di tono bonario e parlato, che, nel campo scientifico e speculativo, facesse riscontro a quella che, nel campo artistico, era la prosa di Manzoni. E scrisse la storia della nostra letteratura».¹⁹

¹² Remo Ceserani, *Di cosa fa storia la storia della letteratura*, cit., p. 356. Sulla struttura narrativa della *Storia*, paragonata a quella di un grande romanzo di formazione, cfr. anche pp. 345-347.

¹³ Francesco De Sanctis, *Cesare Cantù*, cit., p. 234.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Benedetto Croce, *Umanità, vita morale, sentimento e stile nella personalità e nell'opera di De Sanctis*, in *Letteratura italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, collana diretta da G. Grana, Marzorati, Milano, 1969, vol. I, p. 193.

¹⁶ Cfr. Carlo Alberto Mastrelli, *La lingua e il linguaggio critico di De Sanctis*, in *De Sanctis e il realismo*, introduzione di G. Cuomo, Giannini, Napoli, 1978, vol. I, pp. 513-539, pp. 519-528.

¹⁷ Gyula Herczeg, *Strutture sintattiche nella prosa critica del De Sanctis*, in *De Sanctis e il realismo*, cit., vol. I, pp. 471-511, p. 491. Per le analisi dettagliate svolte da Herczeg cfr. dello stesso saggio le pp. 474-491, 491-511. A tale proposito cfr. anche la tabella n. 46 in Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1963, pp. 245-246, dove risulta che De Sanctis usa frasi con in media meno di tre proposizioni.

¹⁸ Giovanni Nencioni, *Francesco De Sanctis e la questione della lingua*, Bibliopolis, Napoli, 1984, p. 17.

¹⁹ Luigi Russo, *Francesco De Sanctis*, cit., p. 439.

Ma affinché un'opera sia popolare non è sufficiente che i suoi aspetti formali e stilistici rispondano a un certo ideale di chiarezza e semplicità. Questo è il limite strutturale insito nei romanzi del Cantù, i quali possono dirsi popolari unicamente riguardo alla «parte sensibile dello scibile».²⁰

2. Le «parti essenziali della forma»

La popolarità di un testo è consegnata dunque alle «parti essenziali della forma»,²¹ ossia alla logica stessa dello scrivere, all'organizzazione dei materiali narrati. Il termine popolare non ha dunque niente a che fare con un ingenuo spontaneismo; al contrario, esso è il risultato di ricercate tecniche compositive e di un uso sapiente ed efficace di sistemi di strutturazione del pensiero che presiedono alla stesura di ogni opera, tanto più se si tratta di «un libro per fanciulli e per il popolo». La preoccupazione che sottende queste osservazioni del De Sanctis non è nuova: è l'esigenza educativa che sempre accompagna in controcanto ogni sua attività e che si esprime nella necessità di comunicare contenuti secondo modalità in grado di catturare l'attenzione dei fruitori e di imprimersi nella loro memoria.

2.1 «Idee madri»

La prima condizione perché un uomo – fanciullo o adulto che sia – possa trattenere quello che legge, «è che ci sia una idea ben chiara come idea dominante, e questa abbia il suo sviluppo logico, cioè tutte le parti, in cui essa si distribuisce, sieno bene analizzate».²² Il paradigma di questa architettura intellettuale è la tavola sinottica, strumento più volte impiegato dal De Sanctis per la preparazione delle sue lezioni. Solamente a queste condizioni un'idea «entra nell'intelletto e si ritiene nella memoria».²³ È necessario dunque che la narrazione verta intorno a un'«idea madre»,²⁴ alla quale tutti i particolari secondari siano collegati tramite nessi logici, in modo da non apparire separati l'uno dall'altro. Quando gli elementi non sono analizzati e concepiti secondo questo sviluppo, «noi stessi difficilmente possiamo tener dietro a tutta quella filza di cose: e come un fanciullo può ritenerle? Le imparerà a memoria, e dopo? Dopo, non gli rimarranno che idee scucite, immagini vaghe e fluttuanti».²⁵ L'esigenza di individuare idee madri intorno alle quali costruire la narrazione può trovare dei lontani antecedenti in quella volontà – già presente nei primi anni di insegnamento – di ricercare «il concetto e l'essenza» della poesia, di individuare un nucleo sintetico, un «contenuto» di natura spirituale, che funga da chiave interpretativa per gli autori di volta in volta considerati. Tale metodo, trasposto a un livello di organizzazione del pensiero, sembra riecheggiare nella lezione sul Cantù.²⁶

²⁰ Francesco De Sanctis, *Cesare Cantù*, cit., p. 235.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*. Cfr. anche: «Quando l'analisi non è ben fatta e non si vede la ragione della distribuzione e della successione delle parti, avete tante idee staccate, cacciate a forza nella mente, da cui fuggono il giorno dopo; perché, se volete lasciare impronta fissa nella memoria, è necessario l'impronta sia prima nell'intelletto» (*ibidem*).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 238.

²⁶ Per una più dettagliata analisi di queste tematiche cfr. Walter Binni, *Amore per il concreto e situazione nella prima critica desanctisiana*, 1942; riedito in *Idem, Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, (1951) 1969, pp. 81-98. Di particolare interesse la frase pronunciata da De Sanctis du-

Nei romanzi del Cantù, al contrario, non troviamo concatenazione di alcuna sorta. Lo scrittore, infatti, soffermandosi su particolari secondari, distrae la concentrazione del lettore il quale, sperso in una giustapposizione di immagini e concetti privi di connessioni logiche, smarrisce la progressione del discorso e insieme dimentica l'idea madre: «invece di analizzare e distribuire convenientemente ciascun accessorio, accumula, aggruppa, ingombra e, se posso dir così, mentre patisce di distrazione intorno all'idea principale, patisce di dissipazione intorno agli accessori».²⁷ A questo proposito, De Sanctis cita un passo tratto dal *Carlambrogio* e all'opposto, come esempio positivo, lo sviluppo coerente che Franklin opera del concetto di 'pagare troppo lo zufolino' nel racconto intitolato per l'appunto *Lo Zufolo*.²⁸

Se ora guardiamo alla *Storia*, possiamo riconoscere che tutta la narrazione si svolge intorno a idee madri, rappresentanti per lo più concetti sintetici che illustrano lo spirito di un secolo o la peculiarità di uno scrittore. Questa tecnica è impiegata sia a livello macroscopico che microscopico. Per esemplificare questo procedimento, descriviamo sinteticamente il percorso che De Sanctis traccia nei primi sette capitoli della *Storia*, soffermandoci sulla produzione dantesca. Essa occupa uno spazio rilevante nell'economia del discorso e svolge una funzione catalizzatrice. L'analisi non vuole entrare nel merito dei giudizi espressi dal De Sanctis sugli autori della letteratura, cui pure inevitabilmente faremo riferimento. È nostro interesse, invece, osservare la strutturazione e l'organizzazione della narrazione.

La figura di Dante occupa, direttamente e indirettamente, un ampio spazio nella *Storia*. In modo più o meno esplicito, i primi sei capitoli sono una preparazione al settimo, dedicato alla *Commedia*. In essi emerge quello spirito che arriverà dritto fino a Dante: il Medioevo è descritto come un mondo dominato dall'ascetismo e dall'allegoria, dove la virtù è negazione della vita terrena e contemplazione dell'aldilà.²⁹ Questa concezione è spiegata ed esemplificata soprattutto ne *La lirica di Dante* e ne *I misteri e le visioni*, per poi

rante la prima scuola napoletana e riportata da Binni: «Noi non istaremo contenti, come altri critici, a lodare la soavità, la grazia, l'armonia, insomma l'esteriorità del Petrarca, e cercheremo di investigare il concetto e l'essenza della sua poesia» (ivi, p. 84), nella quale emerge con chiarezza la volontà di anteporre all'analisi degli elementi formali, stilistici e retorici, l'individuazione di un centro concettuale. È quella che Angela Borghesi definisce una «*reductio ad unum* che certo favorisce la possibilità di dominio su una materia così vasta e renitente a qualsiasi imbrigliamento, ma che mostra come l'interesse desantisciano sia assai lontano dall'analisi particolare» (Angela Borghesi, *L'officina del metodo. Le lezioni del giovane De Sanctis*, La Nuova Italia, Firenze, 1999, p. 22). Inizialmente è una reazione al purismo formale a spingere De Sanctis a instaurare tale rapporto. Tuttavia, probabilmente, questo procedimento, reso abituale nell'argomentazione saggistica e durante le lezioni, doveva essersi rivelato particolarmente opportuno ed efficace. Sul «prepotente bisogno di condurre il molteplice ad unità», che domina il lavoro della prima scuola napoletana, cfr. ivi, pp. 2-3.

²⁷ Francesco De Sanctis, *Cesare Cantù*, cit., p. 235. Per indicare il difetto di «sostanza della forma» presente nei romanzi del Cantù, De Sanctis usa termini che indicano una mancanza di logicità del discorso, sottraendo ancora una volta il termine *popolare* a una riduzione semplicistica a sinonimi quali *naturale* o *istintivo*. Cfr. «qui è il difetto capitale di questa forma del Cantù, e nasce dal poco rigore logico» (ivi, p. 235); «manca lo sviluppo logico di quell'idea» (*ibidem*); «difetto che annunzia poca coesione di cervello» (ivi, p. 236).

²⁸ Cfr. ivi, pp. 236-237. Questo racconto di Franklin è citato anche da Cesare Cantù nel capitolo *La letteratura popolare*, in *Il Carlambrogio*, Perelli, Milano, (1836) 1846, pp. 114-146.

²⁹ «Tutti animava lo stesso concetto espresso così variamente in tante prose e poesie: la maledizione del mondo e della carne, la vanità de' beni e delle cure terrestri e la vita cercata al di là della vita» (Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 176).

essere significativamente ribadita all'inizio del capitolo dedicato al Trecento, secolo che compie e porta a pieno sviluppo l'eredità del Duecento.³⁰

Prima di giungere alla *Commedia* di Dante – che altro non è che la realizzazione artistica di un mondo anti-artistico quale quello medievale – De Sanctis si sofferma ad analizzare alcune produzioni di «ingegni minori». Egli introduce questa trattazione, dedicata alla letteratura claustrale, alle cronache e infine ad alcune opere dantesche, con un'affermazione particolarmente significativa: «per apprezzare più degnamente quella vasta sintesi che ne uscì, è bene preceda l'analisi, studiando la fisionomia del secolo negli'ingegni più modesti che non conobbero, di tutto quel mondo, se non questa o quella parte».³¹ Il procedimento usuale è invertito: all'analisi di fattori secondari segue la sintesi, rappresentata dal capolavoro dantesco. Questa scelta non è però in contraddizione con il metodo con cui il De Sanctis sviluppa i suoi concetti: il requisito richiesto, infatti, è che gli elementi analizzati non siano disposti confusamente intorno all'idea principale. Gli esempi riportati in questo capitolo vogliono essere un inquadramento della situazione letteraria antecedente alla *Commedia*, riconducibile a «due letterature quasi parallele [...]: una schiettamente religiosa, [...] e che ha per risultato inni e cantici e laude, rappresentazioni, leggende, visioni, e l'altra che vi tira entro tutto lo scibile e lo riduce a sistema filosofico, e abbraccia i vari aspetti della vita, e dà per risultato somme, enciclopedie, trattati, cronache e storie, sonetti e canzoni».³²

Ripercorrendo la produzione claustrale, i testi citati sono funzionali al discorso per un duplice aspetto: da una parte, ribadiscono ancora una volta la natura della letteratura medievale il cui cardine è «la realtà della vita nell'altro mondo e la guerra a tutti gl'istinti e affetti terreni»;³³ dall'altra, anticipano embrionalmente quella che è la peculiarità del capolavoro dantesco, ossia il fatto che questo stesso mondo incomincia a uscire dalle astrattezze teologiche e a prendere carne. Nelle pagine dedicate alle cronache, invece – rappresentative di quel filone che «abbraccia i vari aspetti della vita» – osserviamo che la discussione si sposta sull'uso del volgare e del latino. Qui la successione logica delle idee sembra venir meno. Dopo avere descritto la distribuzione geografica di queste opere, De Sanctis si dilunga nel racconto delle guerre tra Bianchi e Neri, narrate dall'opera di Dino Compagni. Il lettore si distrae così in questo cumulo di informazioni fino a trovarsi improvvisamente catapultato nella terza sezione del capitolo, dedicata alla prima produzione dantesca. Il poeta è introdotto con un *escamotage*: parlando delle guerre a Firenze, ecco comparire Dante, nominato tra i proscritti. La fine della sua vita politica viene celebrata come il principio della sua gloria poetica.³⁴ Il pretesto per cambiare argomento è trovato, e da questo punto in poi la trattazione si sposta sull'attività letteraria di Dante. Questa esposizione, che spesso si sofferma sulla lingua con cui le sue opere incompiute furono scritte, è funzionale a mostrare che la «vocazione di Dante non fu la filosofia e non fu la

³⁰ L'idea madre contiene una duplice informazione: da una parte, il Trecento «ebbe dal secolo antecedente la sua materia, i suoi strumenti e il suo concetto», dall'altra, «quel concetto, rimasto nella sua astrazione intellettuale e allegorica, con così scarsi inizi di rappresentazione ne' misteri e nelle visioni, ancora senza nome altro che di Beatrice, breve apparizione, svaporata subito nelle astrattezze della scienza, ebbe nel Trecento la sua vita, e venne a perfetta individuazione e formazione: questo fu il carattere e la gloria di quel secolo» (Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 177).

³¹ Ivi, pp. 177-178.

³² Ivi, p. 211.

³³ Ivi, p. 179.

³⁴ «Toltosi alle faccende pubbliche, ripiegatosi in sé, sviluppò tutte le sue forze intellettive e poetiche» (ivi, p. 201).

prosas».³⁵ Il capitolo si conclude significativamente con un giudizio che diviene poi la chiave interpretativa con la quale De Sanctis spiega il 'segreto' della *Commedia*:

Avea troppa immaginazione, perchè potesse rimaner nell'astratto, e studia più a figurarlo e colorirlo che a discuterlo e interrogarlo. La fantasia creatrice, il vivo sentimento della realtà, le passioni ardenti del patriota disingannato e offeso, le ansietà della vita pubblica e privata, non poteano avere appagamento in quella regione astratta della scienza, che pur gli era tanto cara. Sentiva il bisogno meno di esporre che di realizzare. E volle realizzare questo regno della scienza o regno di Dio che tutti cercavano, farne un mondo vivente.³⁶

Il capitolo *La Commedia* inizia con un'affermazione che vuole essere la deduzione logica degli elementi analizzati nel percorso precedente. De Sanctis afferma che chi ha seguito lo sviluppo logico del discorso deve riconoscere che la «"divina commedia" non è un concetto nuovo, né originale, né straordinario, sorto nel cervello di Dante e lanciato in mezzo a un mondo meravigliato. Anzi il suo pregio è di essere il concetto di tutti, il pensiero che giaceva in fondo a tutte le forme letterarie, rappresentazioni, leggende, visioni, trattati, tesori, giardini, sonetti e canzoni. L'*Allegoria dell'anima* e la *Commedia dell'anima* sono gli schemi, le categorie, i lineamenti generali di questo concetto».³⁷ In posizione incipitaria troviamo dunque esposto il giudizio con cui De Sanctis si accosta al capolavoro dantesco e al quale il lettore è stato guidato dalle considerazioni fatte nei capitoli precedenti. Ma tale affermazione, pur nella sua verità, non basterebbe a spiegare la grandezza della *Commedia*. L'eccezionalità di quest'opera, infatti, consiste proprio nella novità assoluta che essa costituisce rispetto alla tradizione precedente: pur prendendo le mosse dalla letteratura del Duecento ed ereditandone i contenuti, essa è qualcosa di assolutamente irriducibile alle categorie medievali. Il poema dantesco altro non è che una commedia dell'anima, una «divina commedia» per l'appunto; eppure mai, prima della sua comparsa, si era vista un'opera di tal genere. Secondo De Sanctis, il 'segreto' della *Commedia* consiste dunque nella realizzazione artistica di un mondo di per sé anti-artistico quale quello medievale;³⁸ la grandezza del suo autore è tale proprio perché supera «il dramma di una situazione genetica potenzialmente inestetica»³⁹ e la realizza.

L'intero capitolo – il più lungo di tutta la *Storia* – altro non è che uno sviluppo di questo concetto chiave, incentrato intorno alla discordanza tra le premesse intenzionali di Dante, ereditate dal mondo e dalla tradizione a lui contemporanee, e la effettiva realizzazione di un'opera che non risponde in alcun modo agli intenti dichiarati. Questa è l'unica spiegazione per il capolavoro dantesco. Concludendo la trattazione generale della *Commedia*, prima di iniziare l'analisi delle tre cantiche, il critico irpino ribadisce ancora una volta l'idea madre che permea la sua interpretazione dell'opera. Per aiutare il lettore a cogliere

³⁵ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 208.

³⁶ Ivi, p. 212.

³⁷ Ivi, p. 215.

³⁸ Dante, se «come filosofo e letterato, involto nelle forme e ne' concetti dell'età, voleva costruire un mondo etico o scientifico in forma allegorica, come entra in quel mondo, non vi trova più la figura». Ma egli non è filosofo, bensì poeta e «si ribella all'allegoria. [...] Nel caldo dell'ispirazione non gli è possibile starsi col secondo senso innanzi e formar figure mozze, che vi rispondano appunto, particolare con particolare, accessorio con accessorio, come riesce a' mediocri. La realtà straripa, oltrepassa l'allegoria, diviene sé stessa» (ivi, pp. 233-234).

³⁹ Paolo Orvieto, *Francesco De Sanctis*, in *La critica letteraria dal Due al Novecento*, a cura di P. Orvieto, Salerno, Roma, 2003, vol. XI, pp. 679-709, p. 696.

questo concetto quale ipotesi sintetica del poema, lo presenta come risposta a un'interrogativa diretta posta dal De Sanctis stesso: «Che cosa è dunque la *Commedia*? È il medio evo realizzato, come arte, malgrado l'autore e malgrado i contemporanei. E guardate che gran cosa è questa!».⁴⁰

Possiamo ora riconoscere come De Sanctis segua il criterio esposto nel saggio sul Cantù: egli svolge il suo discorso fissando alcune idee dominanti, intorno alle quali sviluppa le analisi degli elementi secondari, al fine di arricchire e confermare l'ipotesi madre. Lo studio su Dante ha mostrato come questo procedimento non sia circostanziato ai singoli capitoli, ma travalichi anche le cesure che questi inevitabilmente segnano, generando così una linea di sviluppo che unisce le diverse parti della *Storia*. È vero che alle volte il De Sanctis sembra perdere di vista l'obiettivo e disperde l'attenzione del lettore con nozioni inutili all'economia del discorso, come accade nel già citato passo sulle cronache trecentesche. Nonostante queste *défaillances*, ciò che orienta la tensione ideale del critico – il più delle volte realizzata con successo – è il tentativo di offrire idee chiare e sviluppate logicamente.

2.2 Ordine storico e ordine logico

Un altro requisito fa da contrappunto a quello precedentemente esposto; esso riguarda la differenza tra ordine logico e ordine storico:

C'è nel modo di concepire e di analizzare un ordine storico e c'è un ordine logico: due ordini che non si corrispondono, anzi uno è contrario all'altro. L'ordine logico è il modo come le idee si collegano, e capite che prima viene il genere, poi la specie, poi l'individuo; si comincia dall'astratto e si finisce nel sensibile. L'ordine storico corrisponde alla realtà, alla maniera come apprendiamo realmente, ed è perfettamente l'opposto del primo.⁴¹

L'alternativa esposta in questo passaggio non è tra un ordine logico e uno non logico, ma concerne piuttosto il metodo con cui i concetti vengono offerti al lettore. De Sanctis distingue tra procedimento induttivo, che dall'analisi di elementi sensibili giunge alla formulazione di concetti generali, e procedimento deduttivo, che opera per dichiarazioni astratte, introdotte in modo aprioristico. Il metodo sposato dal De Sanctis è il primo, l'unico che si confà alle modalità di apprendimento del fanciullo, il quale «non vede l'astratto od il generale; ma il sensibile» e, solo successivamente, «a poco a poco, acquista la forza di vedere le idee nella loro generalità». ⁴² La differenza tra ordine storico e logico – avente le sue radici in Vico – era già stata ampiamente trattata dal De Sanctis durante le lezioni della prima scuola napoletana.⁴³ All'inizio del corso, discutendo alcune premesse metodologiche, egli spiega che la partizione dei generi letterari muoverà attraverso una duplice strada: «La via che terremo noi sarà doppia, storica o cronologica, e logica. Col

⁴⁰ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 239.

⁴¹ *Idem*, *Cesare Cantù*, cit., p. 238.

⁴² *Ibidem*. L'ampiezza semantica con cui De Sanctis usa i termini non deve stupire. Egli non giunge mai alla formulazione di una terminologia critica stabile: «Il lessico del linguaggio critico non costituisce un sistema rigidamente cristallizzato [...]. La precisazione del giudizio critico non avviene tutto d'un tratto, ma per aggiunzioni successive, plasticamente, più badando alla proprietà delle parole via via usate, che non alla ricerca e alla proposta di un tecnicismo» (Carlo Alberto Mastrelli, *La lingua*, cit., vol. I, p. 528).

⁴³ Per quanto riguarda le radici vichiane alla base della distinzione tra ordine storico e ordine logico e l'impiego di questo «doppio metodo» nelle prime lezioni napoletane cfr. il capitolo *Il bisogno di un metodo*. *Le radici vichiane*, in Angela Borghesi, *L'officina del metodo*, cit., pp. 1-26.

metodo storico cominceremo dal concreto e giungeremo all'astratto; col metodo logico faremo il cammino contrario».44 La motivazione è riportata poco oltre: il metodo storico è «il più naturale e il più ragionevole» poiché «l'uomo dagli affetti sale alla causa»;45 al contrario, con il «metodo logico, noi dobbiamo porci in uno stato ipotetico, poiché il puro astratto non è dato all'uomo».46 Nonostante tali dichiarazioni, comprendiamo perché nella realtà dei fatti «l'unico metodo seguito concretamente da De Sanctis nelle lezioni napoletane sia quello storico».47 Una simile tecnica espositiva, infatti, per il suo vantaggio pedagogico, rivela l'opportunità a essere utilizzata all'interno di un contesto scolastico.

Nel saggio dedicato alla letteratura popolare, De Sanctis esemplifica la conduzione di un ragionamento attraverso l'ordine storico, mostrando gli argomenti con cui Rousseau – nell'*Émile* – spiega al suo allievo l'esistenza di Dio: il filosofo, dapprima, gli pone innanzi alcuni oggetti naturali; in seguito gli presenta l'uomo e la società; infine è *Émile* stesso che, meditando sopra questi dati, giunge ad ammettere l'esistenza di un essere superiore.

L'avvertenza a seguire l'ordine storico non è dunque in contraddizione con quanto detto precedentemente. Lo svilupparsi del discorso intorno a concetti cardinali, ai quali gli elementi satellite sono uniti da nessi logici, non intacca in alcun modo quanto ora si discute. È invece in questione la modalità con cui le idee principali – ma anche quelle secondarie – vengono offerte al lettore, il loro darsi secondo «quell'ordine che veramente si produce nel cervello del giovane o del fanciullo»:48 non come idealità astratte, ma attraverso descrizioni sensibili. Se la prima indicazione riguarda l'aspetto sincronico con cui i concetti sono organizzati (e la tavola sinottica ne è l'emblema), la seconda ne indaga lo sviluppo diacronico all'interno della narrazione.

De Sanctis compone la *Storia* seguendo l'ordine storico, ordine che possiamo rintracciare se guardiamo alla struttura del dodicesimo capitolo, *Il Cinquecento*, rappresentazione dello spirito rinascimentale e del suo «materialismo dissimulato come dottrina, e ammesso nel fatto e presente in tutte le sue applicazioni alla vita».49 Per dispiegare la degenerazione radicata nel secolo – lungi dal proferire una dissertazione intorno al materialismo e agli altri vizi morali del tempo – De Sanctis pone sotto gli occhi del lettore le conseguenze tragiche che una società vuota, frivola, dissoluta, inevitabilmente subisce: mentre «il Pontano bamboleggiava in versi latini e il Sannazzaro sonava la sampogna [...], Carlo VIII correva e conquistava Italia col gesso. Trovava un popolo che chiamava lui un barbaro, nel pieno vigore delle sue forze intellettive e nel fiore della coltura, ma vuota l'anima e fiacca la tempra. Francesi, spagnuoli, svizzeri, lanzichenecchi insanguinarono l'Italia, insino a che, caduta con fine eroica Firenze, cesse tutta in mano dello straniero».50 De Sanctis offre poi al lettore un affresco di quella società nelle sue pratiche: è attraverso una descrizione che egli restituisce «il ritratto dello spirito italiano» di quel tempo, dominato dalla «contemplazione di una forma perfetta nella indifferenza o negazione del con-

44 Francesco De Sanctis, [*Estetica*] (a.a. 1843-1844), in *Idem, Purismo illuminismo storicismo. Lezioni*, a cura di A. Marinari, Einaudi, Torino, 1975, p. 756.

45 *Idem, Della storia [Storici antichi]* (a.a. 1842-1843), in *Idem, Purismo illuminismo storicismo*, cit., p. 698.

46 *Idem, [Estetica]*, in *Idem, Purismo illuminismo storicismo*, cit., p. 756.

47 Angela Borghesi, *L'officina del metodo*, cit., p. 17.

48 Francesco De Sanctis, *Cesare Cantù*, cit., p. 239.

49 *Idem, Storia della letteratura italiana*, cit., p. 515. In questo capitolo troviamo il prosieguo della descrizione della società rinascimentale, che De Sanctis fa cominciare col Quattrocento e finire con la morte dell'Ariosto (cfr. p. 537).

50 *Ivi*, p. 480.

tenuto».⁵¹ Se da una parte regna una «profonda indifferenza religiosa, politica, morale», al contempo essa è «accompagnata con la diffusione della coltura, il progresso delle forze intellettive e lo sviluppo del senso artistico».⁵² In tale contesto i letterati si trasformano in adulatori: interessati unicamente all'artificio retorico, scrivono per compiacere i loro signori e far denaro.⁵³ Così, con abile capacità descrittiva – non priva di una *verve* caricaturale – il critico incarna il materialismo che attraversa l'attività letteraria del secolo in uno dei suoi esponenti, quel Berni che è l'«eroe di questa generazione».⁵⁴ Introducendo questo personaggio, «buontempone, amico del suo comodo e del dolce far niente»,⁵⁵ esperto di latino e greco e compositore di versi petrarcheschi, De Sanctis lo proclama scrittore tra i più affermati del tempo, nonostante la sua anima fosse vuota non solo «di ambizioni, e di cupidigie, e di passioni» ma – cosa insolita per un letterato – «anche d'idee».⁵⁶ Attraverso il rilievo conferito alla personalità di un singolo, il lettore è in grado di cogliere in un istante lo stato di corruzione dilagante, senza alcun bisogno di ulteriori spiegazioni. Al termine del capitolo, gettato lo sguardo sulla società rinascimentale, facilmente si può accogliere il giudizio del De Sanctis sulle opere di questo secolo, il cui difetto comune è «la superficialità, quel lambire appena la esteriorità dell'esistenza e non cercare più addentro, come se il mondo fosse una serie di apparenze fortuite e non ci fosse uomo e non ci fosse natura».⁵⁷

2.3 Necessità di un disegno

De Sanctis pone un ultimo requisito indispensabile affinché un romanzo possa dirsi popolare nelle parti essenziali della sua forma. Esso deve consegnare un disegno storico delineato e rintracciabile dal lettore. Quest'ultima condizione non è in alternativa a quelle precedentemente discusse, necessita anzi della loro presenza per essere realizzata. Quando i fatti narrati sono semplicemente giustapposti, come nei romanzi del Taverna, del Parravicini e del Cantù, il lettore trova «tante notizie storiche, geografiche, astronomiche, fatti ed aneddoti, ma non [...] un disegno». In questo modo, poiché apprende «notizie curiose e non notizie interessanti, aneddoti storici, non la fisionomia della storia»,⁵⁸ si riempie il capo di nozioni, le quali, vaganti e fluttuanti, senza alcun nesso che le leghi, non possono essere trattenute dalla memoria.

⁵¹ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 514.

⁵² Ivi, p. 486.

⁵³ Vedi anche: «I letterati acquistarono coscienza della loro importanza: pitocchi e adulatori, divennero insolenti, e si posero in vendita, e la loro storia si può riassumere in quel motto di Benvenuto Cellini: "Io servo a chi mi paga". Come si facevano statue, quadri, tempî per commissioni, così si facevano storie, epigrammi, satire, sonetti a richiesta, e spesso l'ingiuria era via a vendere a più caro prezzo la lode. In quest'aria viziata gli uomini anche meno corrotti divenivano servili e ciarlatani per far valere la merce» (ivi, p. 485).

⁵⁴ Ivi, p. 494.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 495. Per sottolineare come questo spirito fosse penetrato a tal punto nella società da essere consapevolmente o inconsapevolmente accettato da tutti, De Sanctis, proseguendo nella descrizione, afferma: «Il Berni è poltrone e sensuale e cortigiano, e non lo dissimula, ciò che farebbe ridere a sue spese, anzi lo mette in evidenza, cogliendone l'aspetto comico, come fa un uomo di spirito, che non crede per questo ne scapiti la sua riputazione» (ivi, p. 498).

⁵⁷ Ivi, p. 511.

⁵⁸ *Idem*, *Cesare Cantù*, cit., p. 239.

Nelle pagine della *Storia*, invece, possiamo facilmente individuare la presenza di un disegno definito e coerente. Il suo sviluppo è talmente evidente che Croce può riassumerne gli snodi principali in poche righe:

Cosicché la *Storia della letteratura italiana* del De Sanctis, la più libera di tutte le storie letterarie, è insieme un libro che rappresenta tutto il dramma della vita italiana: il culminare della fede religiosa e dell'energia politica agli albori della nostra letteratura con Dante; la loro rapida decomposizione nel Petrarca; il formarsi di un ideale idillico-voluttuoso-satirico col Boccaccio, che per circa quattro secoli domina la poesia italiana, e produce capolavori come le *Stanze* del Poliziano, l'*Orlando furioso*, la *Gerusalemme liberata*, la poesia barocca del secentismo e quella rococò dell'Arcadia; e, intrecciata con questa poesia senza fede, una scienza realistica e spregiudicata, il cui padre è, in politica, il Machiavelli, e, nelle discipline naturali, il Galilei, laddove nei solitari filosofi, nel Bruno e nel Vico, si ha come un parallelo di ciò che, nel mondo germanico, fu la Riforma religiosa. L'Italia dantesca risorge contro quella boccaccesca, allora arcadica e metastasiana, con l'Alfieri, col Parini, col Foscolo, col Leopardi; tenta un nuovo cattolicesimo, affratellato alle idee liberali, col Manzoni e la sua scuola e coi filosofi cattolici quali il Rosmini e il Gioberti, e si volge con tutte le forze a risolvere il problema politico e nazionale, e vi riesce: ma nel raggiungere il suo fine, nel 1860, si disfa e apre un nuovo periodo di ricerca, di osservazione, di fermentazione: la terza Italia.⁵⁹

La narrazione è costantemente segnata dalla preoccupazione di richiamare alla mente del lettore la struttura evolutiva del proprio raccontarsi. Il critico ne ripercorre i passaggi in numerosi luoghi, che colloca per lo più in posizioni strategiche: all'inizio e al termine di un capitolo oppure in occasione di un passaggio importante. Lo scopo è chiaro: «rendere dinamica la storia letteraria, sottolineando i passaggi, più che le divisioni». ⁶⁰ *I misteri e le visioni*, ad esempio, termina con un breve riassunto degli sviluppi della tradizione artistica duecentesca, che ci introduce e prepara al capitolo successivo, *Il Trecento*: «Il secolo decimoterzo si chiudeva, lasciando una lingua già formata, molta varietà di forme metriche, una poetica, una retorica, una filosofia, ed un concetto della vita ancora didattico e allegorico, con rozzi tentativi di formazione e individuazione. Il suo primo individuo poetico è Beatrice, il presentimento e l'accento lirico di un mondo ancora involto nel grembo della scienza, ancora fuori della vita». ⁶¹ Con uno stratagemma simile, nelle prime righe de *Il Cinquecento* De Sanctis sintetizza la tradizione antecedente, di cui la realtà rinascimentale altro non è che una conseguenza. La traiettoria qui delineata non attinge direttamente alla letteratura siciliana, bensì al Boccaccio, il quale, con la sua poesia, già «adombra i linea-

⁵⁹ Benedetto Croce, *Il De Sanctis e il pensiero tedesco*, in Idem, *Una famiglia di patrioti ed altri saggi storici e critici*, Laterza, Bari, (1919) 1927, p. 285. All'interno di questa evoluzione possiamo facilmente rilevare due accenti, uno più propriamente letterario, segnato soprattutto dalla poesia e dalla narrazione; l'altro, dominato da uno spirito 'scientifico' e rappresentato dalla prosa. Come ha fatto notare Wellek, «questi due libri si sovrappongono non solo da un punto di vista della cronologia, ma sono in realtà saldamente uniti dalla concezione di uno spirito, o "coscienza", nazionale, che si afferma, per poi disintegrarsi e quindi rinascere» (René Wellek, *Introduzione a Francesco de Sanctis, Storia della letteratura italiana*, cit., p. XIII-XIV).

⁶⁰ Giovanni Getto, *Storia delle storie letterarie*, Sansoni, Firenze, (1942) 1981, p. 255.

⁶¹ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 174. *Il Trecento* si apre con un'affermazione che prosegue gli sviluppi di quanto detto a proposito del Duecento: «Quello che il secolo precedente concepì e preparò, fu realizzato in questo secolo detto aureo» (ivi, p. 175).

menti»⁶² del nuovo ideale cinquecentesco, sicché il critico individua delle linee di sviluppo differenti e intersecanti all'interno dell'itinerario, connettendo tra di loro alcuni autori e non altri. Quando invece, nel mezzo della narrazione de *L'Orlando furioso*, De Sanctis vuole proclamare Ariosto «sintesi» e compimento della civiltà rinascimentale – in opposizione a quella medievale e dantesca – traccia una sintetica parabola che, dal Petrarca, giunge sino alla corte estense.⁶³

Per aiutare il lettore a seguire il disegno generale, i capitoli della *Storia* non sono giustapposti l'uno all'altro, ma si intersecano tra loro secondo un sistema di rimandi simile a quello ottenuto in poesia attraverso le *coblas capfinidas*. In questo caso non si tratta solamente della ripresa di alcune parole, bensì di nessi concettuali o tematici – talvolta anche pretestuosi – che instaurano un immediato legame tra le ultime pagine di un capitolo e le prime di quello successivo. L'incalzare della narrazione, che si estende al di là dei limiti prestabiliti, mostra dunque come il presunto monografismo della *Storia* – mera successione di monadi concluse e indipendenti, come alcuni vorrebbero – si dilati in realtà in uno storicismo.⁶⁴

Un'asimmetria intrama l'intera struttura dell'opera. Ripercorrendo brevemente le giunture che collegano alcuni capitoli della *Storia*, possiamo scorgere questo intreccio. Se il primo capitolo termina con la caduta degli Svevi, la morte della tradizione siciliana e la nascita di un centro letterario in Toscana, quello successivo, intitolato per l'appunto *I Toscani*, riprende e prosegue quanto detto precedentemente: «Mentre la coltura siciliana si spiegava con tanto splendore e lusso d'immaginazione, e attirava a sé i più chiari ingegni d'Italia, ne' comuni dell'Italia centrale oscuramente, ma con assiduo lavoro, si formava e puliva il volgare».⁶⁵ Il capitolo si chiude con alcune considerazioni sulla letteratura del tempo, cui l'avverbio di luogo nell'*incipit* del capitolo successivo si riferisce: «Fin qui giunge la coscienza di Dante».⁶⁶ Avverbio alquanto incomprensibile se non si ammette una continuità nella *Storia*. Un procedimento simile è impiegato tra l'XI e il XII capitolo. *Le Stanze* è dedicato alla trattazione del Quattrocento, epoca di avvio di quella tradizione rinascimentale che prosegue senza sospensioni nel Cinquecento. È il capitolo stesso a sottolineare questo legame nelle sue righe finali: «L'un secolo s'intreccia talmente nell'altro, che non si può dire dove finisca l'uno, dove l'altro cominci. Sono una continuazione, un

⁶² Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 478. Per il riassunto citato cfr. le pp. 478-480. Per quanto riguarda i riassunti in posizione incipitaria cfr. anche le pp. 352-359 del capitolo *Il Decamerone*. In queste pagine De Sanctis, per introdurre il lettore all'interpretazione del *Decamerone* come opera antitetica alla *Commedia*, ci restituisce una descrizione della società medievale, soffermandosi sul processo di dissoluzione iniziato col Petrarca. A questo proposito cfr. anche p. 477. Cfr. inoltre le pp. 668-670, nelle quali De Sanctis, prima di descrivere il contesto entro il quale il Tasso si trova a operare, offre un quadro de «l'Ariosto, il Machiavelli, l'Aretino [...], le tre forme dello spirito italiano a quel tempo: un'immaginazione serena e artistica, che si sente pura immaginazione e beffa sé stessa; un intelletto adulto, che dà bando alle illusioni dell'immaginazione e del sentimento, e t'introduce nel santuario della scienza, nel mondo dell'uomo e della natura; una dissoluzione morale, senza rimorso, perché senza coscienza, perciò sfacciata e cinica» (ivi, p. 668).

⁶³ Ivi, p. 537. Per il riassunto citato cfr. pp. 537-538. Numerosi altri sono i riassunti disposti all'interno dei capitoli. A questo proposito cfr. le pp. 493-495, nelle quali De Sanctis ricostruisce gli ideali danteschi, ai quali Machiavelli si connette, seppur in una situazione e con intenti completamente mutati.

⁶⁴ Cfr. Paolo Orvieto, *Francesco De Sanctis*, cit., p. 685: «il monadismo è superato da una concezione conglomerante (e ottimistica), sovrastorica e teleologica».

⁶⁵ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 80.

⁶⁶ Ivi, p. 121 (corsivo mio).

correre non interrotto intorno allo stesso ideale». ⁶⁷ L'assenza di soluzione di continuità è tale che *Il Cinquecento* esordisce descrivendo le conseguenze di una premessa dichiarata ma non spiegata, riferita a un «ideale» che era stato descritto nel capitolo precedente. ⁶⁸ Accade talvolta che gli elementi che collegano i capitoli appaiano fittizi. Così *Il Canzoniere* si apre con la morte di Dante, mentre *Il Decamerone* con una esclamazione pronunciata con le parole del Petrarca: «Se ora apri il *Decamerone*, letta appena la prima novella, gli è come un cascar dalle nuvole e un domandarti col Petrarca: "Qui come venn'io o quando?"». ⁶⁹

A questi esempi se ne potrebbero aggiungere altri. ⁷⁰ Ciò che ci interessa sottolineare è che tale *inconcinnitas* favorisce l'emergere del percorso tracciato dal De Sanctis nella *Storia*. Sebbene composito e non sempre lineare, un simile dinamismo è non solo facilmente rintracciabile, percorribile, frequentabile, ma anche ribadito in continuazione nel corso dell'esposizione, che, estendendosi al di là delle convenzionali suddivisioni instaurate dai capitoli, favorisce l'emergere di un disegno chiaro e distinto.

3. La sostanza

Dopo aver constatato il limite di Cantù nell'organizzazione e nella composizione della struttura dei suoi romanzi, De Sanctis passa a considerarne la «sostanza», ossia l'aspetto

⁶⁷ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 477.

⁶⁸ «Di questo ideale, di cui adombra i lineamenti Giovanni Boccaccio, non hai finora che segni, indizi, frammenti. Il suo lato positivo è una sensualità nobilitata dalla coltura e trasformata nel culto della forma come forma, il regno solitario dell'arte nell'anima tranquilla e idillica: di che trovi l'espressione filosofica nell'Accademia platonica, massime nel Ficino e nel Pico, e l'espressione letteraria nell'Alberti e nel Poliziano, a cui con pari tendenza, ma con minore abilità tecnica e artistica, si avvicina il Boiardo. [...] Il lato negativo di questo ideale era il comico, una sensualità licenziosa e allegra e beffarda, che in nome della terra metteva in caricatura il cielo, e rappresentava col piglio ironico di una coltura superiore le superstizioni, le malizie, le dabbaggini, i costumi e il linguaggio delle classi meno colte. Da questa coltura sensuale, cinica e spiritosa uscì quell'epiteto, i "piagnoni", che fu a Savonarola più mortale della scomunica papale. I canti carnascialeschi sono il tipo del genere: il suo poeta è il Boccaccio, il suo storico è il Sacchetti, il suo istrione è il Pulci, il suo centro è Firenze. A questo lato negativo si congiunge il Pomponazzo, che spezza ogni legame tra cielo e terra, negando l'immortalità dell'anima» (ivi, pp. 478- 480, corsivo mio). Il capitolo XII termina poi immortalando tre differenti espressioni dello spirito rinascimentale, incarnate da Ariosto, Folengo e Machiavelli, rispettivamente protagonisti, insieme alle loro opere, dei capitoli che seguono (cap. XIII, *L'Orlando furioso*; cap. XIV, *La Maccaronea*; cap. XV, *Machiavelli*).

⁶⁹ Ivi, p. 352.

⁷⁰ Il sedicesimo capitolo, ad esempio, prima del racconto della vita dell'Aretino, rievoca l'immagine del Guicciardini, cui era stata dedicata la sezione finale del *Machiavelli*. Anche *Torquato Tasso* comincia con una ripresa di quanto detto precedentemente a proposito di Ariosto, Machiavelli e Aretino. L'analisi delle opere del Tasso si dilunga nel diciottesimo capitolo, che espone alcune considerazioni sull'*Aminta*. Con il melodramma del Marino, del Tasso e del Guarini la poesia si trasforma in musica. De Sanctis chiude il capitolo diciottesimo descrivendo la morte della poesia italiana: «la letteratura moriva, e nasceva la musica. [...] La parola, non essendo altro più che musica, aveva perduta la sua ragion d'essere, e cesse il campo alla musica e al canto» (ivi, p. 745). Ma le condizioni della rinascita sono annunciate subito dopo, ne *La nuova scienza*: «La letteratura non poteva risorgere che con la risurrezione della coscienza nazionale» (ivi, p. 758). Come De Sanctis ribadisce nelle ultime pagine, solo con la rinascita dell'uomo interiore può rinascere la nuova letteratura. Questo peraltro è il tema che costituisce l'oggetto e il titolo dell'ultimo capitolo, il quale prende le mosse da quanto lasciato in sospeso nel *Marino*, e porta a compimento quella morte della poesia sancita definitivamente dal Metastasio. Solo successivamente è descritta la rinascita della letteratura, resa possibile dall'avvento della «nuova scienza».

che attiene alle «idee», ai «sentimenti», alla «specie di educazione» che si vuol dare al popolo. Le premesse radicate nella concezione dello scrittore comasco sono messe alla berlina:

Qual è il fondo di questa educazione? Pigliare la società così come si trova oggi, con quella base religiosa, con quella base politica, economica, sociale, e presentarla ai giovani come l'ottima delle società, ciò che è perfetto e non si può modificare, e inculcar loro di rispettarla ed amarla. Evidentemente, messa questa base, i libri del Cantù non sono che la glorificazione e la giustificazione della società attuale, con le sue virtù e i difetti, e le colpe. Attenuare i difetti, metter nell'ombra le colpe ed in prospettiva le buone qualità, ecco ciò che fa egli per procurare buoni cittadini allo Stato.⁷¹

Proporre l'immagine di una società perfetta e immutabile, frenando l'insorgere di una volontà manipolatrice del reale: in questo consiste l'errore del Cantù. Il Cantù si illude di poter formare dei buoni cittadini impartendo virtù astratte, acquietando il desiderio di riscatto che inevitabilmente emerge nell'uomo di fronte a un sopruso sociale. E così, coloro che non si trovano a proprio agio nella posizione che occupano, dovrebbero rassegnarsi: «se c'è male in basso, ce ne sono peggiori in alto, e perciò v'ha compenso, e ognuno deve stare dove Dio l'ha messo, altrimenti c'è pericolo di avere le ossa rotte».⁷² C'è un'accusa mossa ai libri del Cantù, e non bada anzitutto alla propugnazione di ideali cristiani quali la mansuetudine, l'umiltà, il perdono, la rassegnazione; è un'accusa che si scaglia bensì contro la volontà di sostenere in modo ineludibile la positività di questi valori, prescindendo dal *miliean* in cui tali idee devono o non devono essere esercitate. Il difetto di queste virtù riposa in quello che viene definito il loro carattere 'eroico', cioè nel loro essere «virtù [...] in grado eminente».⁷³ Se un tempo i giovani erano educati alla politica attraverso l'imitazione di uomini illustri quali Regolo e Catone, il Cantù, da par suo, propone quali modelli per la vita santi del calibro di Luigi Gonzaga, Alessio o Carlo Borromeo. Ma i valori che questi esempi impersonano, per il loro carattere 'eccessivo', finiscono «col diventare semplice ideale di scuola senza applicazione nella vita».⁷⁴ È il caso di sant'Alessio, ripreso anche nel capitolo della *Storia* dedicato al Trecento. Il santo considera «naturale e facile esercizio di virtù quello che a noi uomini pare cosa meravigliosa e quasi incredibile».⁷⁵ La sua eccezionalità gli fa ritenere naturale ciò che invece per gli uomini comuni è innaturale. Emblematico è il giudizio che ne deriva: la perfezione del santo è considerata «perfezione ascetica, ma non artistica».⁷⁶ Come a sancire l'inderogabile, necessaria consequenzialità tra una dimensione eroica – e quindi inimitabile – e la sua inesteticità.⁷⁷

⁷¹ Francesco De Sanctis, *Cesare Cantù*, cit., p. 240.

⁷² *Ibidem*. «Ma per quanto egli faccia, non gli è possibile andar contro a quel tale buon senso di cui parla così spesso, e non far sentire ai giovani quello che sentono. C'è il grande e c'è il piccolo, c'è il povero ed il ricco, chi comanda e chi ubbidisce, chi fa giustizia e chi violenza. Quale rimedio date a quelli che non si trovano ad agio nella loro posizione sociale? Un rimedio astratto: "Consolatevi, innanzi a Dio tutti siamo eguali e liberi"; ed il Cantù dimostra a lungo questa eguaglianza e libertà di tutto il genere umano» (*ibidem*).

⁷³ *Ivi*, p. 241.

⁷⁴ *Ivi*, p. 242.

⁷⁵ *Idem*, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 180.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Un giudizio simile emerge anche nel commento ai *Promessi Sposi* nel corso su Manzoni dell'a.a. 1871-1872 (cfr. *Idem*, *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Einaudi, Torino, 1955, pp. 73-105).

L'impossibilità che questi principi incidano nella vita non solo li rende inutili e inefficaci dal punto di vista educativo, ma addirittura dannosi. Che queste virtù eroiche siano reputate alla stregua di un rimedio ad ogni imprevisto e ad ogni difficoltà, è opinione che ingenera conseguenze disastrose: quando i giovani «entreranno nella vita reale (meno quelli predestinati alla santità ed all'eroismo, che sono piccolissimo numero), si avvezzeranno al peggiore de' mali che possa soffrire un popolo, a distinguere la scuola dalla vita, quello che hanno imparato in astratto da quel che si fa realmente: si faranno ipocriti».⁷⁸ Ed è così che la dissonanza tra gli ideali impartiti e la realtà della vita crea due specie di uomini: «quelli che fanno del bigottismo un mestiere e quelli che, trovando la vita diversa da quella che han conosciuto ne' libri, diventano torbidi elementi ed anarchici».⁷⁹ L'alternativa non è tra vizi e virtù, bensì tra ideali astratti e ideali calati nel reale. Nessuna virtù può essere tale in senso assoluto, e la sua valutazione non può prescindere da un'analisi delle condizioni di insorgenza e applicazione: «il vero è nel limite, nel far sì che una virtù non escluda l'altra». Nel richiamarsi esplicitamente a quanto detto nella prolusione del 1872 – introduttiva al corso di cui ci stiamo occupando – De Sanctis asserisce: affinché un libro sia popolare, «il "limite" deve calare nella società reale, qual'ella è coi suoi difetti e i suoi vizi. Si deve avere il coraggio di esaminarla da vicino, di porre il dito su tutte le corde del cuore umano e indicare il punto ove le varie virtù possono penetrarsi».⁸⁰

Nell'analisi dei personaggi, egli valorizza massimamente la figura di don Abbondio, il quale, per la sua mediocrità, risulta agli occhi del De Sanctis un personaggio realistico e quindi riuscito dal punto di vista artistico. Al contrario, figure quali quella di Lucia e del cardinal Borromeo sono considerate poco artistiche a causa della loro idealità. A questo proposito Muscetta commenta: «Il cardinal Borromeo, che al critico del "dritto divino" Tommaseo sembrava il personaggio più poetico "perché la storia lo dà bello e fatto", per De Sanctis è solo un "ente di ragione", e quando viene a trovarsi di fronte a un personaggio come don Abbondio, questi manifesta tutto il suo "vantaggio" estetico di personaggio vivo e compiuto, meglio rifinito di tutti gli altri personaggi attinti nella sfera del mondo positivo e del comico: quegli indimenticabili personaggi minori del "gruppo intermedio" tra "il gruppo ideale del bene" e "il gruppo ideale del male" che già al critico più severamente acuto di Manzoni, il classicista Zaiotti, erano apparsi tra i meglio riusciti» (Carlo Muscetta, *Francesco De Sanctis*, Laterza, Bari, 1975, p. 81).

⁷⁸ Francesco De Sanctis, *Cesare Cantù*, cit., p. 242. In De Sanctis è chiara la consapevolezza che la scuola, se vuole avere una qualche funzione educativa, deve contribuire a creare la coscienza e la personalità degli studenti, esercitando un'influenza non solo sulle loro facoltà intellettive, ma anche sulla loro volontà. Egli vuole creare «una scuola dove non sia solo rinnovata l'intelligenza, ma tutta l'anima» (*Idem*, *La scuola*, «Nuova Antologia», agosto 1872; ed. cons. in *Idem*, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M. T. Lanza, Einaudi, Torino, 1972, p. 315). Questa convinzione sarà ribadita anche negli ultimi anni di vita. Cfr., per esempio, il *Discorso di Trani* del 29 gennaio 1883, in cui De Sanctis dichiara: «da scuola dev'essere la vita» (*Idem*, *Discorso di Trani*, in *Idem*, *I partiti e l'educazione della nuova Italia*, a cura di N. Cortese, Einaudi, Torino, 1970, p. 516). Particolarmente interessante a questo proposito sono l'articolo *Lavori da scuola*, apparso nel gennaio 1856 sul «Piemonte», e il successivo *La scuola*, pubblicato sulla «Nuova Antologia» nell'agosto 1872. Sulla concezione desanctisiana di «scuola», cfr. Luigi Russo, *Francesco De Sanctis*, cit., pp. 177-188; Michele Famiglietti, *La didattica di Francesco De Sanctis*, in *Francesco De Sanctis tra etica e cultura. Studi per il primo centenario della morte*, a cura di G. Giordano, «Riscontri», n. VI: 1-2, gennaio-giugno 1984, Sabatia, Avellino, pp. 256-262.

⁷⁹ Francesco De Sanctis, *Cesare Cantù*, cit., p. 242.

⁸⁰ Ivi, pp. 243-244. Il riferimento alla prolusione *La scienza e la vita* è esplicito: «E nel mio discorso inaugurale dissi appunto che problema principalissimo è oggi creare il sentimento del limite, abbandonando l'astrazione, l'assoluto, il generale, guardare la verità nel rapporto tra i contrari» (*ibidem*). Con «limite» possiamo intendere in senso ampio lo scopo che orienta, indirizza, finalizza l'azione di ciascun uomo. Per il concetto di limite cfr. *Idem*, *La scienza e la vita*, in *Idem*, *L'arte, la scienza e la vita*, cit., pp.

È esattamente ciò che vediamo accadere nella *Storia*. De Sanctis non vi propone dei modelli da imitare, non analizza la nostra tradizione letteraria per ricavarne degli archetipi, quasi stampi da conio – di natura estetica o morale – per una fucina in cui fondere un buon prodotto artistico. Certamente egli opera una scelta all'interno della tradizione che ha a disposizione, ma l'opzione è dettata per lo più dalla esemplarità degli scrittori, ed è perciò strettamente vincolata alla capacità che essi hanno di intuire e rappresentare attraverso le loro opere lo spirito di un'epoca. Non c'è allora di che stupirsi se troviamo autori inseriti nel canone per la loro abilità nel cogliere le istanze e la mentalità proprie di un determinato contesto sociale, e non per questo auspicabili di emulazione. È il caso del Metastasio, il quale, sebbene in vita ricevette l'appellativo di «divino» e fu considerato poeta alla moda, è al contempo molto lontano dall'ideale poetico del De Sanctis. Ma se il principio estetico che guida i giudizi del De Sanctis è stato individuato nel cosiddetto «realismo»,⁸¹ ciò che ora ci interessa comprendere è il criterio di esemplarità – positiva o negativa che sia – con il quale il critico estrae dalla variegata e composita miniera della tradizione i protagonisti della sua *Storia*. Come afferma Sapegno:

L'importanza, la moralità, l'attualità del contenuto sono, in un certo senso, veramente «estranece alla letteratura», e quindi indifferenti alla critica [...]. Ma poiché d'altro canto, senza quello stimolo offerto dalla realtà non esisterebbero neppure gli affetti e le fantasie del poeta, non l'opera artistica [...]; così il giudizio di valore [...] acquista significato di critica vera e propria solo in quanto si risolve in un'analisi genetica, e s'appunta sul momento di trapasso dal contenuto informe all'organismo formato e coglie in atto e concretamente il processo di elaborazione poetica.⁸²

Necessario diviene, dunque, prendere in esame la situazione politica e sociale in cui una espressione artistica germina. Se il rapporto tra questi due fattori non è di tipo deterministico – come ha fatto notare Wellek⁸³ – è al contempo vero che De Sanctis ritiene essenziale, al fine della comprensione e della valutazione adeguata di un'opera, l'analisi del contesto storico: «la critica è veramente critica solo se diventa storia».⁸⁴ Non è un caso, infatti, che la trattazione dei capolavori della nostra letteratura sia preceduta dalla ri-

320-321. Tale problema è ripreso successivamente in alcuni articoli pubblicati sulla rivista «Il Diritto», ora raccolti in *Idem, I partiti e l'educazione della nuova Italia*, cit. Tra questi: *L'ideale* (3 dicembre 1877, pp. 150-153); *La misura dell'ideale* (31 dicembre 1877, pp. 163-165); *L'educazione dell'ideale* (4 gennaio 1878, pp. 166-169); *Il limite* (10 gennaio 1878, pp. 170-173).

⁸¹ A questo proposito cfr. Francesco Bruno, *De Sanctis e il realismo*, a cura di E. Bruno, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 2000. Anche Contini, nel suo saggio *Introduzione a De Sanctis*, sintetizza bene questo concetto quando afferma: «L'attualità del De Sanctis è, precisamente, un'attualità leggermente aprioristica. Insomma, anche dopo codesto superamento, il punto d'arrivo rimane costante: è l'ideale che rinuncia alla sua purezza astratta e si riconosce o, come suona il termine tecnico, si limita nella storia; misura o limite dell'ideale, secondo la formula che definisce i *Promessi Sposi* (e limite torna a significare laicità). Si adotti a ritroso quest'unità metrica per tutt'i secoli della letteratura italiana, e la chiave aprirà tutte le porte» (Gianfranco Contini, *Introduzione a Francesco De Sanctis, Scelta di scritti critici e ricordi*, a cura di G. Contini, Utet, Torino, 1969; riedito con il titolo *Introduzione a De Sanctis*, in Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, p. 521).

⁸² Natalino Sapegno, *Introduzione alla «Storia» del De Sanctis*, in Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1958; ed. cons. in *Idem, Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Laterza, Roma-Bari, (1961) 1981, pp. 192-193.

⁸³ Cfr. René Wellek, *Introduzione a Francesco de Sanctis, Storia della letteratura italiana*, cit., p. V.

⁸⁴ Natalino Sapegno, *Introduzione alla «Storia» del De Sanctis*, cit., p. 193.

costruzione dello sfondo sociale, politico e morale nel quale essi sono insorti e di cui incarnano la concezione diffusa e il più delle volte inconsapevolmente agita. S'intenda: la grandezza di tali produzioni artistiche non consiste nell'essere lo specchio di una società. Piuttosto, esse hanno il pregio di rendere visibile l'invisibile, svelando, attraverso una rappresentazione, ciò che pure vive in ogni pratica.⁸⁵ Un simile procedimento può accadere inconsapevolmente negli autori stessi, la genesi delle cui opere è spesso abitata da una discordanza tra intenti dichiarati e risultato finale. Così Dante inizia la *Commedia* con in mente l'idea di fare una *Commedia dell'anima* – come ce n'erano tante a suo tempo – e realizza invece un'opera lontanissima dal sistema allegorico medievale. Allo stesso modo, il *Decamerone* pare «rispondere a qualche cosa che volea da lungo tempo uscir fuori dalle anime»,⁸⁶ ma di cui anche Boccaccio sembra essere inconsapevole. E nel Seicento, secolo di corruzione, Marino è considerato «l'ingegno del secolo» perché è «il secolo stesso nella sua maggior forza e chiarezza della sua espressione».⁸⁷

Ma la *Storia* «non può considerarsi soltanto come una storia di personalità».⁸⁸ E nemmeno un'antologia di capolavori. Sia che si descriva un'opera, sia che si delinei il pensiero di un letterato, De Sanctis non propone mai stereotipi da imitare: autori e opere sono scelti per la loro esemplarità, e non in quanto archetipi universali. Il critico, infatti, non vuole offrire un repertorio di regole e procedimenti statici e definiti cui attingere e ispirarsi. In un sistema storicistico quale quello della *Storia* non possono darsi dei modelli, poiché essi sono sempre per loro stessa natura anacronistici. Ecco allora che ogni opera deve e non può che essere interpretata all'interno del contesto in cui sorge, considerandone gli antecedenti; altrimenti, variato il contesto, inevitabilmente essa non è più imitabile. Sebbene la *Storia* abbia un fine pedagogico esplicitamente dichiarato, De Sanctis non intende educare i giovani proponendo o propinando modelli di virtù etica. Così come non si ricava da essa un abbecedario di regole stilistiche e formali cui attenersi per il raggiungimento di un buon prodotto letterario, allo stesso modo il critico non fornisce ai lettori una norma morale o comportamentale valida universalmente. Al contrario, egli indaga puntualmente le condizioni effettive nelle quali può sorgere una letteratura nazionale.

In tempi assai anteriori, nel corso di una lezione su Dante del 1855, egli aveva affermato che «poi che i fati ci negano per ora le grandi cose, noi ci prepariamo a quello che dovremo essere un giorno, studiando quello che fummo nei nostri gloriosi maggiori, e massime in un poeta che amò tanto la patria, che la fece sì grande».⁸⁹ Ora che «queste

⁸⁵ È il dibattito tra opera d'arte intesa come «documento» e opera d'arte intesa come «monumento», riassunto da Ceserani in *Di cosa fa storia la storia della letteratura*, cit., p. 340. De Sanctis considera unitariamente tali opzioni.

⁸⁶ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 353.

⁸⁷ Ivi, p. 741.

⁸⁸ Giovanni Getto, *Storia delle storie letterarie*, cit., p. 264.

⁸⁹ Francesco De Sanctis, *Pier delle Vigne*, Torino, 1855; ed. cons. in *Idem, Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Einaudi, Torino, 1972, p. 353. Non è un caso che il riferimento al passato conduca allo studio di Dante. A partire dalla fine del Settecento, infatti, grazie alla *Bassvilliana* del Monti, la figura di Dante assume sempre più una carica nazionale, raggiungendo un ruolo di spicco rispetto al Petrarca, al Tasso e all'Ariosto. A questo proposito cfr. Carlo Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, 1966; riedito in *Idem, Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, (1967) 1999, pp. 255-303. Per comprendere la portata che le celebrazioni dantesche ebbero nell'Italia postunitaria, in occasione del centenario del 1865, cfr. anche Amedeo Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Rizzoli, Milano, 2004, pp. 236-238.

grandi cose» sono state raggiunte, De Sanctis auspica la nascita di una letteratura nazionale che certifichi l'avvenuta formazione di una coscienza nazionale. La sua possibilità di esistenza, infatti, «suppone una vita nazionale, pubblica e privata, lungamente sviluppata». ⁹⁰ Accanto a questa preconditione indispensabile, De Sanctis pone un altro requisito: «una seria preparazione di studii originali e diretti in tutt'i rami dello scibile, guidati da una critica libera da preconcetti e paziente esploratrice». ⁹¹ Lo studio della tradizione è dunque necessario affinché la letteratura possa splendere come un frutto maturo, sorgendo da un fecondo terreno culturale che offra condizioni reali, tali da consentire alla stessa letteratura di svilupparsi. Si comprende allora perché la *Storia* non si concluda con un elenco di norme pratiche da seguire, ma additando la critica quale strumento per il rinnovamento, quale presupposto per la creazione di una coscienza nazionale e, quindi, di una letteratura nazionale. ⁹² Sebbene «non ancor libera di elementi fantastici e drammatici attinti nel suo seno», ⁹³ la critica sta assumendo ormai uno spirito d'investigazione, sta acquistando una visibile tendenza a prediligere la ricerca alla dimostrazione. È necessario dunque abbandonare «le idee, i motti, le formole, che un giorno destavano tante lotte e tante passioni», ma che sono ormai «un repertorio di convenzione, non rispondenti più allo stato reale dello spirito», ⁹⁴ e proporre una critica che indaghi la situazione reale e i suoi antecedenti. La *Storia* è questo tentativo. E Leopardi indica la strada: ora l'Italia «si dee guardare in seno, dee cercare sé stessa». Solo se la nazione rivolge lo sguardo al proprio petto, riscoprendo l'insorgere di uno spirito nazionale e i suoi sviluppi nella storia, la letteratura può riacquistare un contenuto nuovo e farsi anch'essa nazionale. Negli ultimi due capitoli della *Storia*, *La nuova scienza* e *La nuova letteratura*, De Sanctis sottolinea lo stretto nesso che deve intercorrere tra scienza e letteratura. Ma a quale «nuova scienza» si sta riferendo De Sanctis?

Il serio movimento scientifico usciva di là, dove s'era arrestato, dal seno stesso dell'erudizione. Lo studio del passato era come una ginnastica intellettuale, dove lo spirito ripigliava le sue forze. Alle raccolte succedevano le illustrazioni. E vi si sviluppò uno spirito d'investigazione, di osservazione, di comparazione, dal quale usciva naturalmente il dubbio e la discussione. Lo spirito nuovo inseguiva gli eruditi tra quegli antichi monumenti. Già non erano più semplici eruditi, erano critici. In Europa la critica usciva dal libero esame e dalla ribellione: era roba eretica. In Italia era parte di Arcadia, un esercizio intellettuale sul passato, e li lasciavano fare. ⁹⁵

Passare dall'erudizione alla critica – la «nuova scienza» per l'appunto – è la premessa per la rinascita della letteratura, per la riabilitazione di un contenuto che, dopo il melo-

⁹⁰ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 981. Nella prolusione *La scienza e la vita*, De Sanctis individua in quelle che egli chiama forze morali i prerequisiti che rendano possibile l'azione della scienza: «un popolo vive, quando ha intatte tutte le sue forze morali» (*Idem, La scienza e la vita*, cit., p. 321).

⁹¹ *Idem, Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 980-981.

⁹² Ivi, pp. 979-980. Cfr. anche p. 978: «L'istrumento di questa rinnovazione è la critica». Come afferma Scrivano: «raggiunta la propria affermazione, libertà e borghesia invertono il proprio corso che non è più di crescita prima di tutto, anche indiscriminata e a qualsiasi costo, ma diviene di coscienza critica, di determinazione dei limiti» (Riccardo Scrivano, *De Sanctis tra idealismo e positivismo* in *De Sanctis e il realismo*, cit., 1978, vol. I, pp. 161-162).

⁹³ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 979-980.

⁹⁴ Ivi, p. 980.

⁹⁵ Ivi, pp. 829-830.

dramma musicale di Metastasio, sembrava essersi smarrito. Il diciannovesimo capitolo, infatti, non si connette direttamente a quello precedente sul Marino, ma prende le mosse dal Machiavelli, e ne rappresenta lo sviluppo. In una parabola che inizia con Machiavelli, prosegue con Bruno, Campanella e Vico e giunge sino a Galileo, l'erudizione lascia il posto alla critica: al mero accertamento dei fatti, si sostituisce il tentativo di tracciare lo sviluppo storico della tradizione letteraria. In questo momento di trasformazione Vico gioca un ruolo fondamentale: egli comprende che «non sono i filosofi che fanno la storia, e il mondo non si rifà con le astrazioni. Per rifare la società non basta condannarla: bisogna studiarla e comprenderla. E questo fa la “scienza nuova”». ⁹⁶ Allora, grazie a quest'ultima, la letteratura può seguire l'indicazione del Leopardi ed «esplorare il proprio petto». La missione del critico non è semplicemente accertare i fatti, ma spiegarne il senso e l'evoluzione.

Nella prolusione del 1872, De Sanctis aveva sostenuto l'impossibilità della scienza a creare la vita; nel contempo, riteneva possibile plasmare una coscienza nazionale che sia il risultato di un lavoro operato sulle forze morali. ⁹⁷ Allo stesso modo il critico non può creare la letteratura. Essa è il dato preesistente – come preesistenti sono le forze morali – che può e deve essere ordinato in una storia della letteratura. Scopo della *Storia*, infatti, è indagare il passato al fine di esplicitarne lo sviluppo, «è rifare con la riflessione quello che la mente ha fatto nella sua spontaneità. È la mente “spiegata e schiarita”, che si riflette sulla sua opera e vi trova sé stessa nella sua identità e nella sua continuità; è la coscienza dell'umanità». ⁹⁸ La critica intesa come storicismo è dunque lo strumento della rinnovazione: l'indagine attenta del passato, infatti, introduce alla creazione di un contenuto nuovo che sorga dalle condizioni reali della società in cui è generato. La narrazione, infatti, è «condotta all'interno di una prospettiva diacronica che gravita verso il presente». ⁹⁹ Ripercorrendo gli autori della nostra tradizione e ponendoli all'interno di uno sviluppo teleologicamente orientato, la *Storia* interpreta l'unità italiana come l'inveramento di tutti i fattori antecedenti. Essa, dunque, è la necessaria presa di coscienza di ciò che è accaduto e che ora – *a posteriori* – deve essere riletto e ordinato. De Sanctis, mentre «è tutto concentrato negli studi, ad esplorare la tradizione letteraria e culturale del nostro paese», nel

⁹⁶ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 840.

⁹⁷ «Ben può ella analizzarle [le forze morali], cercarne l'origine, seguirne la formazione, determinarne gli effetti; ben può anche moderarle, correggerle, volgerle a questo o a quel fine; una sola cosa non può: non può produrle, e dove son fiacche e logore, non può lei surrogarle. No, ella non può, dove il sentimento religioso languisce, dire: “La religione son io” e non può, dove l'arte è isterilita, dire: “Arte son io”; può darti una filosofia della storia, del linguaggio, dell'uomo, dello Stato; ma non ti dà la storia, il linguaggio, l'uomo, lo Stato. Ti dà la coscienza della vita, non ti dà la vita, ti dà la forma, non ti dà la materia, ti dà il gusto, non ti dà l'ispirazione, ti dà l'intelligenza, non ti dà il genio» (*Idem, La scienza e la vita*, cit., p. 330).

⁹⁸ *Idem, Storia della letteratura italiana*, cit., p. 849. Leone de Castris delinea gli scopi che guidarono la generazione risorgimentale: «l'unità politica della nazione, condizione a sua volta di ogni altro processo di unificazione reale, non poteva che raggiungersi sul fondamento di una unità ideale, di una piattaforma culturale, di un sistema di valori in grado di garantire la necessità e la universalità dell'operazione. Fu questo lo sforzo comune dell'intellettualità italiana nel Risorgimento» (A. Leone de Castris, *Il progetto culturale di Francesco De Sanctis. Per una rilettura della «Storia della letteratura italiana»*, in M. Dell'Aquila, A. Leone de Castris, V. Masiello, F. Tateo, M. Tondo, *La cultura italiana dell'Ottocento*, De Donato, Bari, 1976, pp. 325-396, p. 388).

⁹⁹ Carlo Muscetta, *Francesco De Sanctis*, cit., p. 10.

contempo è conscio che questo è «un vasto esame storico della coscienza italiana, da servire come premessa ideale per la costruzione dello Stato unitario».¹⁰⁰

Le analisi svolte sulla *Storia* hanno mostrato che i criteri stilistici e compositivi con cui è costruita l'opera seguono i dettami descritti nel saggio *Cesare Cantù e la letteratura popolare*. Pur con alcune eccezioni, essi sono rintracciabili oltre che nell'aspetto riguardante la «superficie della forma», anche in quelli che attengono alle «parti essenziali della forma» e alla «sostanza».

Il progetto di educazione nazionale si incarna nell'opera di De Sanctis: «racconto di fondazione dell'identità nazionale»,¹⁰¹ ripercorre le forme dello spirito italiano così come esso si era manifestato prima dell'unità nazionale attraverso la letteratura. Senza questo lavoro, l'esortazione a produrre una letteratura che nasca dalle viscere stesse della nazione, sarebbe una vana utopia. Ma anche questo non è sufficiente: un lavoro di tal sorta, se non fosse popolare, rimarrebbe vuota retorica, incapace di agire e plasmare le coscienze degli uditori cui si rivolge.¹⁰² È l'impeto a contribuire all'educazione nazionale che spinge De Sanctis a costruire la sua *Storia* quasi fosse un romanzo popolare, seguendo i criteri indicati nel saggio sul Cantù. Egli organizza la sua materia avendo come mira la composizione di un prodotto popolare. Il romanzo, infatti – per le caratteristiche delineate nei paragrafi precedenti – rappresenta per De Sanctis lo strumento con le maggiori potenzialità utili ad agire in modo costruttivo su un pubblico ampio. E per questo motivo De Sanctis se ne serve per costruire la *Storia*.

È così che la sua critica riesce dove Lamartine ha fallito; quest'ultimo, infatti, contrariamente ai suoi intenti, non si era dimostrato in grado di «esercitare alcuno influsso sugli spiriti, né a produrre una di quelle potenti impressioni che non si dimenticano».¹⁰³ De Sanctis, invece, comprende chiaramente che il suo lavoro sarebbe inconsistente se non riuscisse in qualche modo a esercitare un'azione educativa, innanzitutto imprimendosi nella memoria dei lettori. E così scrive il suo 'romanzo popolare' che «per la forza e per la chiarezza del suo racconto, tanto semplice e coinvolgente nella discorsività dell'intreccio epico e drammatico, quanto iperstrutturato nelle fondamenta teoriche» risulta essere «il più affascinante tra i tanti».¹⁰⁴

¹⁰⁰ Carlo Muscetta, *Francesco De Sanctis*, cit., p. 58.

¹⁰¹ Amedeo Quondam, *Petrarca*, cit., pp. 242-243.

¹⁰² A questo proposito cfr. il concetto gramsciano di «letteratura nazional-popolare» in Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, 1950.

¹⁰³ Francesco De Sanctis, *Cours familier de littérature*, cit., p. 253.

¹⁰⁴ Amedeo Quondam, *Petrarca*, cit., p. 241.