

Quodlibet Studio

Stilistica e storia della lingua letteraria

7



# La forma del saggio nel Novecento italiano

Problemi, stili, figure

a cura di  
Margherita Parigini, Michele Spatafora  
e Daniele Stroppolo

Quodlibet

Prima edizione: febbraio 2026  
© 2026 Quodlibet srl  
Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 – 62100 Macerata  
www.quodlibet.it  
e-ISBN 978-88-229-1573-3  
ISBN 978-88-229-2491-9  
DOI 10.57644/9788822915733

Quodlibet Studio. Stilistica e storia della lingua letteraria  
Collana diretta da Davide Colussi, Carlo Enrico Roggia, Paolo Zublena



Publicato con il sostegno del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica

L'edizione digitale è pubblicata in Open Access su [www.quodlibet.it](http://www.quodlibet.it)

Questo libro è concesso in licenza secondo i termini della Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License) che permette di scaricare le opere, a patto che si accrediti l'Autore, non potendo modificarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente. Le immagini o altro materiale di terze parti non è incluso nella licenza Creative Commons del libro e l'uso non è permesso dalla normativa vigente, o eccede l'uso consentito. Per l'utilizzo si dovrà ottenere il permesso direttamente dal titolare del copyright.

## Indice

- 7    Introduzione  
Margherita Parigini, Michele Spatafora e Daniele Stroppolo
- 19   Saggismo e antisaggismo del Croce critico  
Davide Colussi
- 37   Un dispositivo dell'argomentazione nella saggistica gad-  
diana: l'elenco  
Marianosa Bricchi
- 55   Montale critico fra stile e tradizione: su *Auto da fé*  
Niccolò Scaffai
- 81   Corrispondenze: il saggismo di Silvio D'Arzo  
Enrico Testa
- 101  In prosa e in versi. Elsa Morante saggista  
Angela Borghesi
- 123  Forme e strutture del saggio in *Verifica dei poteri* di  
Franco Fortini: *Le mani di Radek* come caso esemplare  
Alessandra Perongini
- 143  «La composta bellezza del ragionamento strenuo e ser-  
rato». Sulle forme del saggio in Primo Levi  
Pietro Benzoni
- 175  Pasolini e Calvino: primi sondaggi sugli stili dei saggi  
degli anni Sessanta e Settanta sulla «nuova questione  
della lingua»  
Chiara De Caprio
- 191  Distanza e approssimazione. Il saggio per Italo Calvino  
Margherita Parigini

- 207 Note sullo stile di Leonardo Sciascia saggista  
Michele Spatafora
- 221 «Anche per me»: varietà e forme dell'italiano scritto nei  
saggi di Rossana Rossanda  
Margherita Quaglino
- 247 La lingua bicipite in *Parigi o cara* di Alberto Arbasino  
Daniele Stroppolo
- 271 Il saggismo ibrido di Vitaliano Trevisan  
Fabio Magro

## Saggismo e antisaggismo del Croce critico

Davide Colussi

Non pochi dei volumi color mattone con cui Croce ha eretto nel tempo il vasto edificio della sua opera nelle edizioni Laterza portano nel titolo la parola «saggio», dai *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* del 1911 in avanti, fra i quali i *Nuovi saggi di estetica* del 1920, molto rilevanti per lo sviluppo della dottrina estetica; e poi i *Primi saggi* (raccolti con questo titolo solo nel 1918) e gli *Ultimi saggi* del 1935, che con il loro riferimento temporale seriano come anelli di un albero sotto questa denominazione l'attività inesausta di una vita. Il *Saggio sullo Hegel* del 1913, con la sua meno comune variante al singolare, rivela forse un diretto debito verso il *Saggio critico sul Petrarca* di De Sanctis e in tal caso un'interessante trasposizione della formula "saggio su x" dal campo della letteratura a quello filosofico. Come che sia, si vede come il termine designi neutralmente in Croce qualsivoglia scritto critico dedicato a un oggetto relativamente circoscritto, non necessariamente di breve misura (oltre alla monografia hegeliana, sono «saggi» secondo la dicitura con cui vengono richiamate nel corso della trattazione o in altra sede anche le monografie su Ariosto, Shakespeare, Goethe, Dante ecc.). Nel suo impiego, insomma, nessun rapporto apprezzabile con l'accezione meno generica del termine, che ne rimarca il carattere "tentativo", di libera riflessione da parte di un soggetto meditante, in chiave fortemente personale e non metodica, intorno a oggetti di natura la più varia possibile, nel solco della tradizione avviata dagli *Essais* di Montaigne (autore che per la verità si fatica a trovare mai citato negli indici, pur magnanimi, dei volumi crociani).

Parlare di “saggismo” in Croce – e dunque di una sua propensione al genere saggistico o quantomeno di una componente saggistica inscritta nella sua opera critica – secondo questa più specifica accezione si rivela insomma non privo di insidie. In parte questo si dovrà mettere in conto – per Croce come per ogni altra figura di critico – allo statuto stesso del genere, così mobile da rendere malcerta qualsiasi indagine che aspiri a riconoscerne delle marche formali. Ma nel caso in questione le eventuali marche formali richiedono necessariamente di essere messe in rapporto con l’elaborazione concettuale: operazione che a ogni nuovo tentativo o riformulazione si dimostra sempre complessa per quanto istruttiva. Intendo dire che la disamina del piano linguistico, anche in forza degli esiti controversi cui conduce, permette di rilevare con particolare nettezza, come una sorta di reagente, alcune contraddizioni o anche aporie fondamentali, profondamente confitte nel sistema. Anche da una prospettiva ristretta come quella che consente la valutazione del saggismo postulato dal titolo se ne può – credo – ricavare conferma: mi sembra opportuno quindi considerare dapprima alcune posizioni teoriche e in seconda battuta tentare di individuare nella prosa critica crociana alcuni tratti formali interpretabili come “saggistici”.

1. Come si ricorderà, nei contributi classici di Lukács e Adorno sul tema la forma del saggio si viene determinando *via negationis*, per diretta contrapposizione ad altri generi o pratiche di scrittura. Se proviamo ora, per una prima approssimazione, ad applicare al caso di Croce una simile procedura contrastiva, vediamo come il saggio, con i suoi tratti di intrinseca autonomia formale – prefigurazione in Adorno della libertà dello spirito –, si presti in linea di principio a trovare piena accoglienza nel cosmo crociano. E ciò anzitutto in virtù della forte impostazione antiaccademica, ben coglibile ad esempio nell’atto di fondare nel 1903 la «Critica», che – così è enunciato programmaticamente nell’*Introduzione* al primo fascico-

lo – mira a colmare un vuoto proponendosi come una rivista trasversale a diversi rami di studi ma nel contempo aliena dallo specialismo che sempre più aduggia ciascuna disciplina. E si può annotare di passata, risalendo ancora più indietro, come Croce abbia una volta, nel *Contributo alla critica di me stesso*, confessato l'influsso dello stile, qualificato come «disinvolto», dei giornali letterari e in particolare del «Fanfulla della domenica» di Ferdinando Martini sulle sue primissime prove critiche, stile – si legge in quella pagina – «più adatto alla mia indole di quello poetico o enfatico, che non ho mai né allora né poi pur tentato» (Croce 1989, 21).

Ma evidentemente non si tratta soltanto di antiaccademismo: nell'impianto crociano è costitutiva l'opposizione tra arte e scienza, secondo una linea tracciata sin dagli esordi filosofici con la memoria del 1893 dedicata alla *Storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*. Per quanto provvisoria e destinata a revisioni anche ingenti, la soluzione fornita in quel primo abbozzo teorico, in cui Croce si attentava a rendere ragione – per primo a lui medesimo – della natura di quanto veniva facendo («una rivelazione di me a me stesso», scriverà in proposito ancora nel *Contributo*: ivi, 31), nel marcare una distanza non più colmabile con gli studi giovanili di stampo positivistico, già anticipava per certi versi le conclusioni radicali cui sarebbe pervenuta, dieci anni dopo, l'*Estetica*. In queste prime prove di taglio teorico, un anno più tardi, volgendo la sua attenzione specificamente alla critica letteraria, Croce si spinge ad abbozzarne una ripartizione interna – poi non più ripresa o sviluppata – in tre necessarie componenti: «esposizione», «valutazione o giudizio estetico» e «storia» (da intendersi come resoconto intorno alla genesi e alla vicenda compositiva dell'opera in esame). È nella prima delle tre operazioni – secondo questo primissimo Croce – che risiede il valore propriamente artistico della scrittura critica: «Infatti, l'esposizione di un'opera d'arte è, per sé stessa, un'opera d'arte, che ha per materia un'altra opera d'arte. Un'opera d'arte coglie e riproduce i tratti essenziali di un oggetto e di un fatto, ch'è l'opera d'arte. Una espo-

sizione, che fosse ragguaglio materiale, sarebbe niente altro che descrizione inesatta, languida ed errata» (Croce 1951, 88).

Croce ha qui in mente come esempio massimo di una tale arte espositiva De Sanctis, di cui d'altra parte sta seguendo le tracce in queste stesse proposizioni teoriche («la critica prende allora una forma che molto si avvicina all'arte; la scienza vista come un sottinteso», aveva scritto De Sanctis riguardo a Lamartine: De Sanctis 1979, vol. II, 87), e non meraviglia che in suo onore nell'*Estetica* rispolveri, recuperandolo da Flaubert, l'ideale del «critico artista» (Croce 2014, vol. I, 439-440). Tutto aggetta insomma verso l'*Estetica*, come si vede; e non c'è dubbio che dalla sua tesi di fondo, che identifica estetica e linguistica, dall'apertura per dir così illimitata al riconoscimento dell'istanza individuale che si postula alla base di qualsiasi espressione in quanto sintesi a priori di intuizione ed espressione, sia deducibile già per l'essenziale il salvacondotto fornito una volta per tutte dalla filosofia di Croce alla forma del saggio.

Nuovi problemi di inquadramento solleva però, negli anni a seguire, la messa a punto del sistema complessivo che va sotto il nome di «Filosofia dello spirito», quando *Logica e Filosofia della pratica* vengono ad affiancarsi all'*Estetica* in un rapporto di integrazione ma anche di emendamento e revisione. Quella stessa tendenza alla netta distinzione categoriale ricercata inesorabilmente, senza mediazioni, in ogni concreta opera di espressione, che in un primo momento aveva assicurato l'annessione del saggio alla cerchia degli oggetti artistici, e con ciò la sua piena considerazione anche sotto il profilo della forma espositiva, suscita ora conseguenze ben diverse. Con la netta separazione di momento estetico e momento logico, la prosa concettuale nel suo complesso si ritrova dapprima lasciata a margine in quanto problema critico (mentre la dottrina estetica viene dotandosi via via delle categorie sempre più universalizzanti di liricità, totalità, cosmicità) e infine viene distaccata dall'ambito della valutazione estetica nella sistemazione fornita dal volume *La poesia* del 1936: «Solo a una considerazione superficiale può sembrare che la prosa, splendente

d'immagini, di un filosofo, sia poesia [...]. Ma la dizione dei filosofi, per sublime ed immaginosa che sia, certamente non è poesia, quale a volte può essere, invece, il parlare, modesto o umile in apparenza, di una commedia o di un dramma cosiddetto borghese» (Croce 2017, 218). Non meno di una dichiarazione di resa per chi aveva coniato trent'anni prima la formula «poesia della filosofia» – una dichiarazione di resa che a maggior ragione vale per il saggio, la cui natura ibrida o bivalente non può accordarsi con la dialettica dei distinti chiamata a governare il sistema crociano.

Ma prescindendo pure dalle difficoltà di ordine teorico che la filosofia crociana comporta a una considerazione in quanto tale della prosa ragionativa, rimane da considerare un tratto intrinsecamente antisaggistico che Croce rivendica a più riprese alla sua propria attività critica. Non è casuale – anzi, risponde a un preciso piano di lavori – il fatto che la pubblicazione della «Critica» prenda avvio nel 1903, cioè un anno dopo l'uscita dell'*Estetica*. Il nesso di interdipendenza fra attività critica e teorizzazione è enunciata nell'*Introduzione* premessa al primo fascicolo della rivista e ancor più chiaramente, nei termini di una posteriorità della prima alla seconda, in una lettera del 1905 a Karl Vossler: «Io credo che ciò che importi è: 1) dilucidare sempre meglio la nuova filosofia del linguaggio (estetica), per cacciar di segno la psicologia del linguaggio ecc.; 2) diffondere una nuova critica (storia), che studii le opere letterarie (e quindi lo stile, la lingua, ecc.), in modo conforme all'enunciata filosofia» (Croce-Vossler 1991, 78). Retrospectivamente, nel *Contributo alla critica di me stesso*, i saggi sulla *Letteratura della nuova Italia* sono chiamati «ottimo “testo di prediche”, ossia di dilucidazioni teoriche»: «quei saggi – scrive Croce – ritengono ancora oggi per me il precipuo valore di esemplificazioni di una dottrina estetica piuttosto che di un libro pensato col fine principale di penetrare nell'interno spirito della più recente letteratura» (Croce 1989, 40-41). Se il saggio ha fra i suoi tratti caratterizzanti il suo costituirsi in contrapposizione alla teoria, sia che lo si voglia intendere, con Adorno (1974, tr.

it. 1979, 20), nei termini di un rifiuto di quanto è sistematico in nome del rapsodico, dell'intero in nome del frammentario, sia che lo si voglia intendere nei termini di un precorrimiento come per Lukács (1910, tr. it. 1991, 35: «Il saggista è uno Schopenhauer che scrive i suoi *Parerga* attendendo l'avvento del suo (o di un altro) “mondo come volontà e rappresentazione”»), allora nel carattere applicativo assegnato al proprio esercizio critico sarà da riconoscere il più forte ostacolo a un'interpretazione saggistica in senso stretto della prosa critica crociana. Ma sentiamo per finire una campana diversa, prima di passare dalle questioni teoriche a una disamina pratica. Renato Serra (seguito poi in ciò da Russo e Fubini) nel volume delle *Lettere* del 1914 ha osservato: «molti e molti saggi si direbbero scritti da uno che certo non ha letto l'*Estetica*» (Serra 1974, 457). Forse le parole del *Contributo* citate poco sopra, risalenti all'anno successivo, dovranno intendersi anche come una replica difensiva a questa puntuta osservazione, che insinua un seme di dubbio sulla pretesa indole puramente derivativa o applicativa della critica crociana.

2. Prendiamo ora a campione d'analisi il celebre saggio su Ariosto, uscito sulla «Critica» nel primo fascicolo del 1918 e poi raccolto in volume nel 1920 insieme ai successivi saggi su Shakespeare e Corneille (Croce 1950; da questa edizione verrà citando senz'altra indicazione che il numero di pagina, discostandomi in un caso sulla base del nuovo testo critico di prossima pubblicazione: Croce c.d.s.). Siamo dunque a valle della stagione della *Letteratura della nuova Italia* e nell'immediato futuro di ricerche che si prospettavano nel 1915 all'autore del *Contributo alla critica di me stesso* quando, all'atto di congedarsi dal suo scritto, lanciava uno «sguardo intorno e innanzi» a sé (è il titolo dell'ultimo capitoletto della memoria). Come si capisce, la scelta di questo che è fra i capolavori critici crociani – a lungo influente sull'interpretazione novecentesca del *Furioso* – non sarà propriamente casuale: non solo il saggio su Ariosto

viene giudicato in più occasioni esemplare dall'autore stesso sotto l'aspetto del metodo («esempio pratico del modo in cui si debbano risolvere le questioni di storia letteraria», scrive al suo traduttore inglese nel 1918: Galasso 1991, 115), ma – ciò che è interessante dal nostro punto di vista – in una lettera dello stesso anno a Giovanni Castellano, curatore di molti scritti crociani, gli viene assegnata la qualifica di saggio sperimentale (ergo non derivativo): «Questo lavoro sull'Ariosto può valere come esperimento, ed insieme come un piccolo modello del modo in cui intendo la storia della poesia» (ivi, 116). Un primo fatto nuovo da considerare – e mettere per sua parte nel conto – consiste nelle dimensioni dello scritto: una sessantina di pagine della «Critica» suddivise in sei capitoletti, estensione di rado raggiunta dai precedenti contributi critico-letterari di Croce, assai più stringati e privi di partizioni interne (fa eccezione, se non vedo male, solo il pezzo su D'Annunzio del 1904). Si inaugura così la stagione delle monografie letterarie su alcuni poeti massimi delle letterature di ogni tempo (Shakespeare, Corneille, Dante), con effetti immediati anche sul parallelo progetto di lavoro portato avanti sulla «Critica», le *Note di letteratura moderna italiana e straniera* che si tradurranno anni più tardi, nel 1923, nel volume *Poesia e non poesia*, dal momento che la terza di queste note, dedicata a Goethe, sul modello del recentissimo saggio ariostesco si amplia – come uno *spin-off* – protraendosi negli altri fascicoli dell'annata 1918 della rivista e fornendo così materia sufficiente a una successiva pubblicazione in volume a sé stante.

Come individuare tratti formali di saggismo nella prosa concettuale di un critico e in particolare di un critico doppiato da un filosofo, la cui riflessione è così strettamente correlata a un impianto teorico sistematico? «Descrivo me stesso»: così Auerbach (1956, tr. it. 1992, vol. II, 30) distilla in formula l'istanza fondante degli *Essais* di Montaigne. Postuliamo dunque in termini generali come tratti saggistici caratterizzanti quelli che esulano da un prototipo espositivo focalizzato sull'oggetto di trattazione, riconoscendo nell'apertura alla presenza del soggetto

la marca essenziale del saggio in senso stretto. Nell'abbozzo di analisi che seguirà, prenderò in considerazione questa apertura alla presenza del soggetto sotto tre piani: un primo livello d'analisi sarà evidentemente costituito dalla diretta rappresentazione dell'io, graduabile fra un minimo e un massimo di esplicitezza. Ma nel caso di Croce – dell'antisaggista Croce, nel senso che ho cercato di precisare sin qui – sarà utile approntare strumenti di rilevazione più sensibili: un secondo livello d'analisi consisterà perciò nel ricorso alle figure di analogia, in cui il discostamento dal senso proprio in favore del figurato nella trattazione dell'oggetto per via di sostituzione o di comparazione lascia intravedere un soggetto con le sue esigenze espressive; un terzo livello riguarderà i mutamenti di registro linguistico, altro indice di distanziamento da una medietà espositiva in cui può manifestarsi obliquamente il soggetto giudicante. E trasversalmente a questa divisione in comparti potrà essere tenuto in conto a questo punto – quarto possibile indice di una propensione saggistica – anche l'eventuale scarto registrabile fra il singolo scritto preso in considerazione e la fisionomia linguistico-stilistica complessiva dell'autore, interpretabile come riflesso di un metodo non ipostatizzato ma ricettivo, aperto alle sollecitazioni e alle questioni poste al soggetto dall'oggetto studiato.

2.1. Nel saggio ariostesco l'"io" del critico non compare mai nella forma della prima persona singolare: soluzione minoritaria ma non del tutto estranea agli usi crociani nelle pagine di critica (altro discorso, va da sé, richiederebbero quelle memorialistiche del *Contributo*, oppure quelle dei trattati filosofici, dove l'io è un puro soggetto impersonale astratto con funzione esemplificativa: «Quando io...», «Se io...»). Mi pare degno di nota il fatto che il primo impiego alla prima persona singolare di una qualche estensione in cui mi imbatto ricorra nel saggio susseguente quello ariostesco, il *Goethe*, nel cui capitolo conclusivo Croce controargomenta alle obiezioni che la sua interpretazione potrebbe suscitare confessando un disegno iniziale del saggio poi stralciato poiché non rispondente al vero:

Nondimeno, sembrerà a più d'uno che la indagine qui condotta sia in non piccola parte manchevole [...]. Sembrerà: ma al lume di un pregiudizio critico, perché *io non so* davvero quale altro posto tocchi al Goethe [...]. Ecco qui: *io indovino*, a un dipresso, che cosa si chiede; e lo *indovino* perché ognuno che venga eseguendo un'indagine mentale abbozza certe trame d'idee, che scarta poi come inadeguate o estranee [...]. E tra gli abbozzi mentalmente formati e subito mentalmente *da me scartati*, c'era un bel quadro del Goethe, iniziatore di tutte le forme della letteratura del secolo decimonono [...]. E perché *io ho rinunciato* a codesto effetto, piacevole pel lettore, di sicura lode *per me?* (Croce 1946, 126-127);

e così via argomentando sino alla fine del capitolo che coincide con quella dell'intero lavoro: «*Ho rinunciato*, dunque, a un facile ma non legittimo arricchimento di queste noterelle, e le *ho lasciate* nella loro povertà, in quella povertà che spesso, com'è noto, è sorella dell'onestà» (ivi, 128). L'io dell'autore ci fa segno dal limitare dell'intero saggio.

In quello su Ariosto Croce adotta spesso formule impersonali («converrà [...] ripresentare in diverso modo alcuna delle già date [ragioni]», 6; «si potrebbe allora con facile ragionevolezza obiettare [...]», 7; «Che queste cose siano nel *Furioso* [...] si concede», 10) o formule generalizzanti («Ricantare le ottave dell'Ariosto e riviverle [...] è presto fatto e *da tutti*», 4; «quel che *tutti* sentono e vedono nella trattazione ariostesca della cavalleria è [...] una sorta di distacco o superiorità», 10). Ma con frequenza del tutto nuova viene impiegata la soluzione “intermedia” della quarta persona, plurale di modestia che coinvolge o tende a coinvolgere in un “noi” il consesso dei lettori, come ad esempio in queste sicure dichiarazioni di intenti in forma di *correctio*: «qui non *raccogliamo* minuzie curiose di critica ariostesca, ma *riprendiamo* le linee essenziali di questa critica nell'intento di venirle poi incidendo più profonde e sicure» (10); «Questo Ariosto concreto e vivo *non ci proponiamo* di esaurire o sostituire: anzi esso, presente nella fantasia dei lettori come *nella nostra*, è il perpetuo punto di riferimento delle *nostre* dilucidazioni critiche, che, senza tal presupposto, tornerebbero inintelligibili» (28: qui più precisamente si allineano «noi» e «lettori» senza che i secondi siano conglobati nel

primo). Come già si può vedere dai casi citati, la frequenza di questa soluzione è strettamente connessa a un procedere argomentativo che in modi prima sconosciuti in Croce esibisce metaragionativamente o preannuncia – di qui il ricorso al futuro – le sue mosse: «*Se prendiamo* ora a considerare i sentimenti che entrano nel *Furioso*, disciogliendoli dal nesso che tra loro pone l'armonizzante sentimento dell'Armonia, e perciò nella loro particolarità, disgregazione e materialità, *avremo* dinanzi la materia del *Furioso*» (30). E non è questione solamente di frequenza, ma di rilievo conferito a questi luoghi del saggio per via di un rinforzo retorico altrettanto insolito. Si chiede ad esempio Croce, sul finire del secondo capitolo:

Qual era, dunque, l'affetto che egli così attuava nell'espressione, quale la Dea a cui non potendo ergere un tempio e una statua marmorea nella casetta che a lungo desiderò e che si costruì in via Mirasole, ergeva le architetture, le figure e i fregi poetici del *Furioso*? Egli non ne disse mai il nome, perché nessun altro, tra i grandi poeti italiani, fu, come lui, pochissimo anzi nullo teorico e critico, e sull'arte sua e sull'arte in genere non discettò mai (20).

Qualche altra riga e il capitolo viene a chiudersi sospensivamente, senza dare risposta all'interrogativo, come capita – viene da pensare – anche in alcuni finali di canto del poema, quando all'orizzonte si profila la figura di un personaggio la cui identità non ci verrà svelata se non alla ripresa della narrazione. Ebbene, così comincia, dopo la dilazione forzata dell'andare al capo della pagina seguente (ed eventualmente del girare il foglio), il capitolo successivo: «*E noi la nomineremo, e la chiameremo* l'Armonia, e *mostreremo* che a questa appunto miravano, vedendola come attraverso un velo di nubi, coloro che assegnavano all'Ariosto, unico fine, l'Arte o la pura Forma» (21). Effetto di acme tonale corroborato dal polisindeto e dall'omoteleuto («*E noi la nomineremo, e la chiameremo [...] e mostreremo [...]*») che porta a rilevare, al pari del motivo dominante della poesia ariostesca, finalmente disvelato, l'atto e in ultima analisi l'autore del disvelamento.

S'intende che il saggio non si esime dal ricorrere, secondo modalità tipicamente crociane, a proposizioni generali fatte discendere dal sistema e applicate al caso di studio, come ad esempio, in apertura, lo sciorinamento della bipartizione strutturale fra cerchia dell'estetica e cerchia della logica, laddove si sostiene che il *Furioso* rappresenta «uno dei casi nei quali la differenza dei due momenti spirituali, l'intuitivo o estetico, che è l'apprensione o gusto dell'opera d'arte, e l'intellettivo, che è il giudizio critico e storico, [...] spicca così netta che quasi sembra si divida spazialmente e si possa toccar con mano» (4). Oppure la messa in guardia, altrettanto tipica, contro l'ingannevole parvenza di utilità propria degli pseudoconcetti: «Le distinzioni empiriche, quando non siano maneggiate con cautela e con la coscienza del loro limite, non solo tolgono rigore e vigore ai principî della scienza, sì anche tirano seco la cattiva conseguenza di lasciar credere distinguibile in concreto ciò che è stato solo diviso per comodità di analisi» (27).

Ma per un altro verso – e in diretta contrapposizione a ciò – il lavoro su Ariosto concede largo spazio alla rappresentazione di una ricerca intorno a un problema (*Un problema critico* è il titolo del primo capitolo) di cui non è fornita preventivamente la chiave, che prevede il vaglio di ipotesi scartate una alla volta (il motivo dell'arte per l'arte, in assenza di un fine, di origine desanctisiana; quello hegeliano della dissoluzione del mondo cavalleresco), la constatazione di un'*impasse* che si prospetta sulle prime insormontabile (proporre una soluzione «affatto nuova – mette le mani avanti Croce – sembra, in verità, impossibile», 6), poi la ripresa dell'inchiesta alla ricerca di una «via di uscita», come dal castello di Atlante («è chiaro che altra *via di uscita* non v'ha che ricercare un altro contenuto», 11), e solo a questo punto, con l'effetto di *suspense* che si è descritto, il ritrovamento del bandolo. La presenza esplicita dell'autore, nei termini che si sono delineati, permette insomma di inscenare una *quête* a suo modo non meno ardua di quelle che impegnano i protagonisti del poema.

2.2. Secondo punto dei tre in programma: le figure analogiche, il cui impiego risulta molto pronunciato per tutto l'arco del saggio. Scarseggiano però quelle di matrice colta, tipicamente crociane, che eleggono a comparante un referente di provenienza letteraria o di altro campo artistico, in conformità a una dottrina estetica che parifica e rende raffrontabile ogni espressione d'arte: si può citare, subito in apertura, la similitudine complessa, in due tempi, che dapprima compara la «fortuna dell'*Orlando furioso* [...] a quella di una donna leggiadra e sorridente, che tutti guardano con letizia» e poi, a distanza di qualche riga, riprende il paragone specificando il comparante come l'oggetto di un quadro, anzi di un preciso ritratto di Jacques-Louis David: «Grandi uomini e comuni lettori si sono trovati intorno ad esso [*scil.* al poema] in pieno accordo, come appunto intorno alla bellezza, poniamo, di una signora Récamier» (3). Ma questo caso particolare trova pur sempre fondamento – occorre considerare – da un lato nella prassi stessa del poeta, uso a paragonare le bellezze dei personaggi femminili a opere d'arte figurativa, e dall'altro nella tradizionale comparazione della maestria ariostesca a quella di un pittore, che rimonta almeno al *Dialogo della pittura* di Dolce e via Lessing e Schlegel perviene a De Sanctis (Bigi 2013, 251-52; Rivoletti 2014, 288; Cabani 2018, 63). E si possono rilevare, più rapidamente, metafore puntuali come l'uso in senso lato del verbo *poetare* (Canova come esempio di classicismo vivo a fianco di Monti «sebbene *non abbia poetato* in versi», 22) o per converso *pennellate* in riferimento alla figurazione dei personaggi («tratti energici, fisionomie vive ottenute con due *pennellate*», 51: non è il caso di Ariosto).

Predominano invece le analogie che sfruttano elementi di origine naturale: di per sé un tratto condiviso con Ariosto stesso, come sa bene Croce che in un passo accenna alle «moltissime similitudini dei personaggi, e delle situazioni in cui si ritrovano, con spettacoli offerti dalla vita delle bestie o da fenomeni della natura» (47). Oggetto principale dell'invenzione analogica è il poema, di cui si coglie la vastità o elevazione al confron-

to con le altre opere ariostesche («sembr[a] correre lo stesso rapporto che *tra le valli e il monte*», 18) oppure la sua qualità organica, di un tutto vivo in ogni sua parte («E nondimeno ciò che vi ha di palpabile, di rettoricamente isolabile e analizzabile, è solo piccola parte del tutto, dell'impalpabile, che scorre *come sottile fluido*, e non si lascia afferrare con ordigni scolastici, ma, anima qual'è, si sente con l'anima», 43; i personaggi «sembrano bensì vivere di vita propria e particolare, e vivono invece tutte della stessa vita, variamente distribuita, *scintille dello stesso fuoco centrale*», 49). È ben possibile che agisca in casi simili il ricordo del Didimo foscoliano, cui veniva fatto di paragonare la realtà ritmata senza sosta del *Furioso* («Così vien poetando l'Ariosto!») alle onde dell'Atlantico rompenti sulla spiaggia di Dunkerque. Su questi fondamenti anche le unità minime di cui si compone, le ottave, vengono colte nel loro concatenarsi in sequenze come fiumi o canali che consentono una simile circolazione interna (la morale politica «non era tale, dunque, da generare, come l'amore e l'umana pietà, figure e scene del poema, e le bastava *incanalarsi qua e là nei letti* delle ottave riflessive, esclamative ed ortatorie», 36), oppure con fortissima ipotiposi sono trasfigurate in vigorosi corpi giovanili:

Sopra l'eguale caduta di tutti, s'innalza la meraviglia dell'ottava ariostesca, che è cosa che vive per sé: un'ottava che non sarebbe sufficientemente qualificata col dirla sorridente, salvo che il sorriso non s'intenda nel senso ideale, appunto come manifestazione di vita libera ed armonica, energica ed equilibrata, battente nelle vene ricche di buon sangue e pacata in questo battito incessante. Quelle ottave hanno la corporeità ora di floride giovinette ora di efebi ben formati, sciolte le membra nell'esercizio dei muscoli, e che non si affannano a dar prova della loro destrezza, perché essa si rivela in ogni loro atteggiamento e gesto (43-44);

dove si finisce però per ricadere in una caratterizzazione di ascendenza letteraria o artistica (le «floride giovinette», gli «efebi», il preziosismo sintattico «sciolte le membra»), un po' come nel caso di Madame Récamier visto prima.

Le immagini qui radunate in fretta fanno con ogni evidenza sistema: da un lato valgono a rilevare un tratto di vitalità

organica circolante nel poema, in ogni suo luogo irradiato dal sentimento dominante dell'armonia; ma ciò comporta d'altra parte un processo di «abbassamento» (46) del particolare al sentimento dominante, secondo la concezione hegeliana di una filosofia della Natura contenuta nella filosofia dello Spirito e subordinata a quella. «E, per certi rispetti – ci fornisce la chiosa Croce stesso –, “natura” diventa tutto il mondo per l'Ariosto, superficie disegnata e colorata, splendente ma senza sostanza» (46-47). Francamente hegeliane appaiono in effetti similitudini come le seguenti, che illustrano processi di *Aufhebung*: «Nel corso di tutto questo lavoro critico, e per effetto dei nuovi concetti sull'arte che vi operavano, vennero lasciati cadere, *come morte spoglie*, molti dei problemi [...] sui quali si era discettato» (4); «Il primo cambiamento ch'essi [*scil.* i sentimenti particolari] soffersero non appena vennero toccati dall'Armonia [...] si manifestò nella perdita della loro autonomia, nella sottomissione a un unico signore, nella discesa da tutto a parte, da motivi ad occasioni, da fini a strumenti, *nel morire di essi tutti a beneficio di una nuova vita*» (42; sulle ascendenze hegeliane del saggio ancora Rivoletti 2014, 336).

2.3. Quanto alle escursioni da un tono medio espositivo, catturano per un momento lo sguardo, ai due estremi, per un verso quelle che Croce, osservandole in *De Sanctis*, chiamava «sprezzature», forme di registro meno sostenuto come «amminicoli» (15), «becerume» (61), «birichinerie» (35), «trastullo» (8), o una formula deprecativa come «guai all'artista, che abbia l'occhio ad altri fini» (7); per l'altro verso letterarismi come «divisare» (24), «vestigia» (25), «ascosa» (25), «carca» (27), «indarno» (44, qui per riflesso condizionato dell'ottava citata subito sotto). Tanto nell'uno che nell'altro caso si tratta di forme e costrutti del tutto abituali in Croce, voci di un personale idioletto costruito con il tempo e non un deposito inerziale.

Peculiare invece di questo scritto, per l'insistenza con cui vi si ricorre e per l'estensione del tutto inusuale che raggiunge

nelle sue singole realizzazioni, è una figura retorico-sintattica destinata a ricomparire – ma mai con questa intensità – nelle pagine del Croce critico: mi riferisco all'enumerazione, adibita a ospitare nelle cellette della sua struttura allineativa descrizioni di figure, episodi, luoghi del poema. Ecco ad esempio:

Qui [*scil.* nei romanzi cavallereschi] ritrovava *vaste e terribili battaglie, duelli a gran colpi o a colpi magistrali, lotte con giganti e mostri, situazioni tragiche, opere magnanime, prove di fedeltà, gare di lealtà e cortesia, persecuzioni e favori ed aiuti da parte di esseri prodigiosi, di fate e maghi, viaggi in paesi lontani, attraverso i mari o compiuti a volo, giardini e palagi incantati, e cavalieri fortissimi, cristiani e saraceni, e donne guerriere, e donne regalmente donne*: tutto ciò che gli dava il desiderato e comodo piacere di chi contempra un variopinto fuoco d'artificio, e che, per questo piacere, accolse in larga copia nel *Furioso* (38).

Il ricorso a tale figura pertiene evidentemente a quelle parti del saggio che il giovane Croce – come si è visto – chiamava deputate all'«esposizione», luogo in cui si conclama la bravura del «critico artista». Se ne possono dare anche forme più complesse, sviluppate sintatticamente all'interno di ciascun membro per esigenze di maggiore scavo descrittivo:

Donde mai se non da questo l'ammirazione che suscitano i suoi vasti quadri, le sue vive narrazioni: – Angelica, che innamora tutti col solo comparire alla festa di Carlo e che lo stesso imperatore non sa astenersi dal mirare, ma di sottocchi, per non compromettere la propria gravità, e i maggiori campioni di Cristianità e di Paganità inseguono, ritrosa a tutti e innamorata di quell'uno, che unico l'aborre; – il solenne consiglio di guerra, tenuto da Agramante prima di passare in Francia, con le orazioni ora animose ora prudenti dei re che lo attorniano, sui quali tutti si leva, con impeto feroce, il giovane Rodomonte; – l'allegria baldanza di Astolfo, non mai scernuto per capitomboli che gli accada di fare, al quale soccorre la Fortuna, fornendolo, senza ch'egli sappia, di un'asta che gli fa compiere prodigi, tra le meraviglie di tutti, lui solo non maravigliato; – Brunello, alle cui gesta piacerebbe adattare la parola vichiana dei «ladronecci eroici», Brunello che corre attraverso la terra rubando, con ardita destrezza e con comica fantasia, gli oggetti meglio guardati, baccheggiando in questa sua lieta virtuosità, invano, attraverso tutta la terra, perseguitato a morte da Marfisa dall'occhio viperino, furente e

schizzante veleno, alla quale egli, nella sua fuga veloce, si rivolta di tratto in tratto per riderle sulla faccia e farle atti di beffa; – e poi ancora i colloqui di Orlando ed Agricane, nei riposi dell'aspro duello, che dovrà mettere a morte uno dei due; la caustica risposta di Rinaldo a Orlando, che lo ha rimproverato perché vuol portar seco la sedia d'oro dal giardino della fata; l'altra, non meno caustica, del valente masnadiero a Brandimarte; e tanti e tanti altri luoghi bellissimi? (65-66).

Non insisto sulla congenialità di questa struttura alla tesi di fondo del saggio, vero equivalente in termini di imbrigliamento sintattico del tema del sentimento dominante che pervade il poema; ma se l'ironia di Ariosto – come si legge nel saggio – è «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» (46), non è da meno il gesto critico di Croce, che spazia panoramicamente sull'opera nella sua totalità con un solo giro di sguardo.

3. L'Armonia era per Ariosto la dea al culto della quale aveva dedicato l'intera vita, l'affetto dominante nell'intimo: il «cuore del suo cuore» (12; cfr. 18), scrive Croce, ricorrendo a un poliptoto di marca shakespeariana (*Hamlet*, III 2: «in my heart of heart») già imitato da Schiller (*Wallenstein*, III 18: «im Herzen meines Herzens»); *Die Braut von Messina*, II 5: «ins Herz des Herzens») e Goethe (*An Mignon*: «Herz im Herzen»). Dove il lettore di Croce si è già imbattuto in questa espressione? Nel di poco precedente *Contributo alla critica di me stesso*, primo scritto di marca autobiografica: «In tutta la mia fanciullezza ebbi sempre come un cuore nel cuore; e quel cuore, quella mia intima e accarezzata tendenza, era la letteratura o piuttosto la storia» (Croce 1989, 16). Un'ultima possibile convergenza o sovrapposizione fra Croce e Ariosto, su cui volge a chiudersi questa breve analisi. Ammesso dunque che per Croce abbia senso parlare di saggismo anche in un'accezione più delimitata e pre-

cisa, in questa chiave mi sembrano potersi interpretare, almeno in parte, i fenomeni passati in rassegna, non predeterminati dall'impianto teorico dell'autore ma condizionati dall'oggetto di studio, che pone questioni di cui non è nota in partenza la risposta, in cui la verità non è «bell'e pronta» (Adorno 1974, tr. it. 1979, 24), la cui risoluzione comporta una più marcata presenza del soggetto. E quando anche si facciano più stretti i nessi con il sistema di pensiero, come nel caso della dialettica hegeliana fra spirito e natura, essi pervengono nondimeno a conciliarsi con l'oggetto per via di applicazioni analogiche, dove la forma espositiva trova modo – per dir così – di risarcire la perdita che si deve all'astrazione. Si dirà che tutto sommato è poco, ma sia concessa un'ultima citazione. Osserva Croce verso il finire del saggio, in merito agli elementi di realismo che contrassegnano personaggi e situazioni: «Questo apparente naturalizzamento, questo oggettivismo del quale abbiamo insieme mostrato la profonda soggettività, ha indotto alla fallace affermazione, che già ci è nota, circa l'indifferenza e la freddezza osservatrice, tutta versata nelle cose, che sarebbe la forma dell'Ariosto» (48). La formula di un apparente «oggettivismo» che disvela una «profonda soggettività» sembra cogliere con esattezza anche la natura del Croce critico ariostesco.

### Bibliografia

- Adorno, Theodor Wiesengrund  
 1974 *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; tr. it. *Note per la letteratura 1943-1961*, tr. di A. Ferioli, G. Manzoni, E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979.
- Auerbach, Erich  
 1956 *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern; tr. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, tr. di A. Romagnoli, H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1992.
- Bigi, Emilio  
 2013 *Introduzione e commento a L. Ariosto, Orlando furioso* (1982), a cura di C. Zampese, Rizzoli, Milano.
- Cabani, Maria Cristina  
 2018 *Corsi e ricorsi della critica ariostesca: l'ottava*, «Stilistica e metrica italiana», 18, pp. 61-103.

- Croce, Benedetto
- 1946 *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotta. Parte prima* (1919), Laterza, Bari.
  - 1950 *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (1920), Laterza, Bari.
  - 1951 *Primi saggi* (1919), Laterza, Bari.
  - 1989 *Contributo alla critica di me stesso* (1915), a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano.
  - 2014 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1902), 3 voll., a cura di F. Audisio, Bibliopolis, Napoli.
  - 2017 *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), a cura di C. Castellani con una nota di G. Sasso, Bibliopolis, Napoli.
  - c.d.s. *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, a cura di D. Colussi, Bibliopolis, Napoli.
- Croce, Benedetto - Vossler, Karl
- 1991 *Carteggio Croce-Vossler 1899-1949*, a cura di E. Cutinelli Rèndina, Bibliopolis, Napoli.
- De Sanctis, Francesco
- 1979 *Saggi critici*, 3 voll., a cura di L. Russo, Laterza, Bari.
- Galasso, Giuseppe
- 1991 *Nota del curatore* in B. Croce, *Ariosto*, Adelphi, Milano, pp. 109-123.
- Lukács, György
- 1910 *Die Seele und die Formen. Essays*, Egon Fleischel & Co, Berlin; tr. it. *L'anima e le forme*, tr. e nota di S. Bologna, con uno scritto di F. Fortini, SE, Milano 1991.
- Rivoletti, Christian
- 2014 *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando furioso» in Francia, Germania e Italia*, Marsilio, Venezia.
- Serra, Renato
- 1974 *Scritti letterari morali e politici*, a cura di M. Isnenghi, Einaudi, Torino.