

IL BAROCCO AL TRIBUNALE DELLA CRITICA: LA CONDANNA ETICA E CIVILE DELL'OTTOCENTO

1. Molti sono gli aspetti dell'età romantica che paiono riprendere motivi diffusi nel Seicento: basti pensare alla battaglia per la libertà dalle regole, al rifiuto dei generi (che corrisponde alla mistione tra essi sperimentata nel Seicento), all'esaltazione della fantasia, alla intuizione della rete di legami analogici che stringe l'universo, alla ricerca di soggetti poetabili moderni, al desiderio del nuovo, al rifiuto della proporzione e della simmetria nell'arte... Si tratta di affinità che, pur declinate diversamente, non si possono sottacere; e di una certa temperie comune tra Romanticismo e Barocco ebbero consapevolezza anche alcuni letterati dell'Ottocento, prevalentemente - non a caso - militanti nel campo opposto, quello dei classicisti.

Ascoltiamo i brevi cenni che ci vengono dalle voci di Leopardi e di Foscolo: il primo, nella foga polemica del *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica* paragona il successo di pubblico ottenuto dai romantici a quello di cui godettero i secentisti, e lo attribuisce ad un "gusto [...] magagnato" ed alla "cattiva e torta via tenuta dalla moltitudine"; il secondo pensa evidentemente ai romantici quando, scrivendo di Marino dal suo esilio londinese, invoca Apollo affinché "il presente secolo non abbia ad essere infettato da un simile gusto che già minaccia purtroppo di ripullulare nella nostra Italia"¹ (spunto che verrà ripreso da Emiliani Giudici).

Di provenienza non così illustre, ma altrettanto interessante, il seguente giudizio di un anonimo, che caratterizza la poesia "romantica" in modi che non si esiterebbe a definire altrettanto consoni a quella barocca:

Molti sono al presente, cui la poesia non piace se non è *romantica*. Il qual epiteto, benché nol definiscano tutti ad un modo, pare a me che significhi pensieri esagerati, ed espressi con *esagerate locuzioni* [...]. Bene pertanto disse Guglielmo Schlegel che il *romanticismo* è *l'unione d'idee disparate*. Esso è infatti una continua antitesi, come si vede nel suddetto esempio [di Ossian, tradotto dal Cesarotti: 'egli era ridente come l'arco piovoso'], in cui è paragonato al riso il pianto².

Ancora una volta (né la cosa può sorprendere, ove si pensi alla centralità della retorica nella poetica barocca) è questione di figure; e già Cesarotti aveva posto il germe del dubbio in quanti condannavano come astruse, sfacciate, di cattivo gusto le metafore secentesche, opponendo che se quelle dei poeti antichi ci sembrano "più misurate e d'una modesta semplicità", "questa non è che un'illusione nata dalla poca avvertenza e dall'abitudine". E proseguiva paragonando, con notevole audacia dati i tempi, i greci e i latini e Dante ai poeti del Seicento, che godevano di assai peggior reputazione:

Lascio stare le *mascelle del fuoco*, che si leggono presso Eschilo, e *l'innumerabile riso del mare* del poeta stesso [...]; e la nave *dalle-guancie-di-minio* del buon Omero, e lo strale di Pindaro *che-avea-le-gengive-di-bronzo*, e

¹ G. LEOPARDI, *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica. Con una antologia di testimonianze sul Romanticismo*, a cura di E. MAZZALI, Bologna, Cappelli 1970 (ristampa anastatica), p. 31-32. U. FOSCOLO, *Epoche della lingua italiana*, in *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo. XI. Saggi di letteratura italiana*, a cura di C. FOLIGNO, Firenze, Le Monnier 1958, I, p. 253.

² ANONIMO, *Sulle Poesie di Luigi Borriani*, "Antologia", maggio e giugno 1825, pp. 308 e 493 (cit. in LEOPARDI, *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, cit., pp. 474-75).

tante altre locuzioni di simil fatta che si ammirano nel cigno dirceo, e sarebbero fischiate nel Ciampoli: ma [...] il *tagliar le midolle d'un monte* presso Catullo, non è forse gemello di *sviscerar i monti di Paro*, come voleva l'Achillini? Né so dire se le *querce orecchiate* d'Orazio avrebbero trovato lo stesso favore nel Testi, né se le *mammelle del terreno*, ché tanto vale *uber glebae*, si passerebbero al Marino, come si rispettano nel misurato Virgilio. Molti esaltano Dante per la proprietà de' vocaboli: cosa vera specialmente in ciò che per lui non v'è nulla di improprio. Il suo frasario spira talora la felice arditezza d'un uomo di genio: ma molte delle sue locuzioni non dovrebbero renderlo degno d'esser alla testa dei secentisti?³

Parla qui il Cesarotti uscito da poco dal lungo lavoro di traduzione dell'*Ossian* (1772-1782) ed evidentemente consapevole dei legami che univano la tanto celebrata poesia "nordica" alla tanto disprezzata poesia del Seicento. Si tratta di una questione che viene affrontata anche dal critico che con le sue riflessioni segna il passaggio dalla temperie illuministica a quella romantica. Ci riferiamo a Francesco Torti (1763-1842), autore, all'inizio del secolo, di quel *Prospetto del Parnaso Italiano* (I vol. Milano, De Stefanis 1806; II e III Perugia, Costantini, Santucci e c. 1812) nel quale distingue accuratamente i grandi autori dagli imitatori. Il suo esame della poesia del Seicento parte appunto dalla frequenza (anzi, dall'"abuso", come era nozione diffusa) delle metafore:

Il vizio più marcato e più insopportabile che disonora lo stile del Seicento è senza dubbio l'abuso delle metafore e la loro iperbolica deduzione dagli oggetti i più disparati e più lontani. La frequenza di queste figure ardite, invece di rendere i loro versi più animati e pieni di quella energia che tanto ci trasporta nelle poesie orientali, essa non fa all'opposto che indebolirne l'espressione e raffreddarne il sentimento. Qual è mai la ragione d'un effetto sì contraddittorio, che sembra pure riconoscere la medesima origine? Se noi esaminiamo distaccatamente e a sangue freddo le metafore e le figure delle poesie nordiche e orientali, esse non ci compariranno meno urtanti e meno iperboliche di quelle del più risentito seicentista [seguono esempi dalla Bibbia]. I salmi e le profezie sono pieni di somiglianti metafore egualmente forti, egualmente bizzarre, e la loro intrattabile arditezza forma bene spesso il più grande imbarazzo degli espositori della Scrittura. Ma che diremo de' poemi di Ossian, di quel poeta che riunisce l'ultimo grado dell'energia al più dolce patetico dell'anima, e le cui espressioni non sono pertanto che un tessuto continuo d'iperboli e di traslati, i quali presi isolatamente e distaccati da tutto il resto moverebbero lo sdegno nel più freddo e tranquillo lettore? [seguono esempi] Ognuno vede che tali espressioni metaforiche, oltre la loro urtante eccessività, non hanno neppure il pregio della chiarezza, e per ciò solo le metafore di Marini e Achillini meriterebbero forse la preferenza (II, pp. 72-73).

Accettata, con Cesarotti, la somiglianza di stile tra secentisti da una parte e Bibbia e Ossian (assieme a Shakespeare, lo ricordiamo, i numi tutelari di Ortis-Foscolo) dall'altra, Torti si preoccupa non di mettere in crisi l'opinione ricevuta sul cattivo gusto del Seicento, ma di motivarla: "Perché le poesie dei seicentisti ributtano il gusto e il buon senso, mentre quelle de' poeti orientali ci seducono con tanta forza e vengono riguardate nel loro genere come capi d'opera dello stile?". La risposta del critico ci fa toccare con mano il mutamento avvenuto tra Sette e Ottocento, tra arcadia/illuminismo e romanticismo: ciò che si deve ricercare nelle poesie è pur sempre la verità, ma una verità che trova la sua garanzia nella diversa "origine" e che quindi va valutata non secondo le

³ M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785; II edizione aumentata 1803), in *Dal Muratori al Cesarotti. IV. Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, a cura di E. BIGI, Milano-Napoli, Ricciardi 1960, pp. 384-85.

categorie della logica e/o della ragione, ma secondo quelle del “sentimento” (dell’ispirazione, si dirà anche).

La ragione di questa differenza è semplice, e derivata senza sforzo dalla natura e dal carattere delle due specie di poesie. Le metafore de’ seicentisti non hanno mai per oggetto l’espressione del sentimento o l’energia dell’immaginazione: esse non cercano che di brillare all’ingegno e di sorprendere lo spirito. Se *Ciro di Pers* dice nel principio d’un sonetto, che gli occhi della sua donna sono “due stelle luminose e ardenti”, non è già questa un’espressione che gli venga strappata dall’impeto della passione, ma è la base di una fredda allegoria che il poeta vi fabbrica sopra con aggiungere che quelle due stelle “gli empir gli occhi di lume, e il sen d’ardore”. Se lo stesso poeta dice della sua donna vestita a bruno, che “tra *nubi oscure il mio bel sole è avvolto*”, egli non crederà di avere detto abbastanza, se non raffina ancora il concetto, e non aggiunge, sottilizzando, che il suo *bel sole*, avvolto tra le *nubi oscure*, “minaccia agli occhi altrui *pioggia di pianti*”. Ora volendo qui il poeta far pompa unicamente d’ingegno e d’acutezza di spirito, egli c’invita a combatterlo colle sue stesse armi, ed una logica migliore ci porrà in grado di vedere che il suo concetto è falso, ed i suoi colori male assortiti.

Ma non è già così delle metafore e de’ colori della poesia orientale. Esse hanno un altro carattere e riconoscono un’origine ben diversa. Esse provengono quasi sempre da un cuore bollente e da una fantasia esaltata dalla forza della passione e dall’entusiasmo. Se nell’impeto, nel calore e nella rapidità di uno stile energico ed animato noi incontriamo talvolta delle figure gigantesche e de’ colori smodati, non perciò noi risentiamo né sorpresa né raffreddamento; seguendo il trasporto che ci trascina, noi pensiamo, noi sentiamo col poeta, che ci ha penetrati del suo fuoco e del suo rapimento; tutto allora ci sembra verisimile, e per dir meglio naturale; e trattandosi di sentimento e di energia d’anima, chi oserà fissarne i limiti e misurarne l’estensione?⁴ Tutto al più noi potremmo esitare per qualche momento sulla scelta più o meno felice dell’espressione, ma non potremmo giammai dimostrare a noi stessi l’esagerazione o la falsità (II, pp. 75-78).

La conclusione è importante, poiché la critica del secolo precedente, fondandosi appunto sulla “logica migliore” evocata da Torti, si era accanita a dimostrare “l’esagerazione” e “la falsità” delle metafore del Seicento. Tuttavia, l’insistenza, da parte del critico, sulla necessità del ricorso ad una diversa logica per giudicare le poesie nordiche e orientali - una logica basata non sul raziocinio, ma sul sentimento, sulla fantasia, sulla passione, sull’entusiasmo - è ben lungi dall’approdare ad una valutazione positiva della letteratura barocca: essa resta, anche agli occhi di Torti, viziata dalla falsità, con la differenza che si tratta di una falsità non logica, ma di “sentimento”, di ispirazione. Il giudizio resta dunque di una negatività che è resa ancora più evidente dal confronto con Ossian e con i libri della Bibbia:

Quindi malgrado ciò che può esservi di smodato, di bizzarro e di oscuro nello stile orientale, noi continueremo sempre a commuoverci, a sublimarci con Ossian, con Giob, con Isaia, come all’incontro, malgrado il lustro, il belletto e la pretensione de’ seicentisti, la loro lettura non potrà necessariamente che inaridire il cuore e impiccolire lo spirito (II, p. 78).

Negativo, di conseguenza, in ordine alla medesima richiesta di naturalezza e di verità del sentimento, il giudizio su Marino (“L’anima di Marini sempre arida e sempre

⁴ Si tratta di una esaltazione della libertà inventiva del poeta romantico che consuona singolarmente con le parole del Tesoro a proposito dell’inutilità del fissare limiti all’“ingegnoso”: “chi può rattenere un ingegno che a bel capriccio si scuote la testiera o rompe il barbozzale?” (E. TESAURO, *Cannocchiale Aristotelico*, Torino, Zavatta 1670, p. 243).

tormentata dal desiderio di brillare non ha mai conosciuto la dolce ingenuità della natura”: II, pp. 54-55) e sull'*Adone*, del quale viene proposta una paradossale interpretazione 'obliqua':

come mai un uomo di spirito, qual era sicuramente Marini *ha* potuto perdersi in questi eccessi di stravaganze, di cui se non vi fossero delle prove più che certe, si crederebbe di calunniarlo con attribuirle a lui? In quanto a me siamo permesso azzardare una congettura, ed è; che questo poema potrebbe forse aver fatto con riflessione, e di proposito ciò che gli viene attribuito come un traviamiento di spirito. Egli forse vedeva al pari di ogni altro i pericoli della passione d'amore per gli uomini in generale, e per quell'età specialmente, ch'è la più esposta ai suoi tremendi eccessi. Ad oggetto di prevenirne i funesti disordini egli senza dubbio ha pensato da buon moralista di fare di questa passione una pittura così ributtante, e ridicola, che gli uomini ne concepissero dell'avversione, invece di sentirne le pericolose attrattive. Sotto questo punto di vista, Marini è giustificato; e mentre alcuni incauti censori hanno tanto declamato contro la lettura dell'*Adone*, converrebbe anzi raccomandarla come l'antidoto dell'amore, e il preservativo più sicuro de' costumi (II, pp. 55-56).

L'opera di Torti è anche la prima in cui viene sostenuta una decisa limitazione del valore poetico dei cosiddetti antimarinisti del Seicento, cioè dei vari Chiabrera, Testi, Guidi, Filicaia, Menzini, anch'essi notevolmente ridimensionati proprio dal confronto con la lirica ben più robustamente eroica e religiosa dei *Salmi* e di Ossian. L'estensione del giudizio negativo a tutta la letteratura secentesca, con eccezioni che si faranno sempre più sporadiche, è motivo che differenzia la critica dell'Ottocento da quella precedente e che troverà definitiva sistemazione nella *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis.

Dunque, nonostante i punti di contatto tra Romanticismo e Barocco, nemmeno i critici romantici (e ciò vale anche per i vari Visconti, Berchet, Di Breme, Pellico, Borsieri, etc.) pervengono ad una valutazione non si dice positiva, ma almeno interessata e partecipe, della letteratura del Seicento. Ciò si deve a molteplici motivi, alcuni dei quali certamente relativi alla strategia del movimento romantico, per così dire: il solo sospetto di una loro parentela con il vituperato Seicento avrebbe definitivamente squalificato i romantici, che già si trovavano a sostenere una difficile lotta contro i classicisti. Non bisogna poi dimenticare, al di là delle somiglianze, la notevole distanza che i romantici dovevano sentire tra i propri ideali di patriottismo e di impegno civile e sociale della letteratura ed un periodo visto come immorale e perduto tra i trastulli dei sensi e dell'immaginazione; inoltre, la ricerca del "vero" che anima il romanticismo è quanto di più lontano si possa immaginare da una poesia, come quella barocca, costruita su altra poesia, interna al proprio sistema e non dipendente da altri, nemmeno dalla storia. Gli stessi ideali di una letteratura espressione della società, fondata sul vero e animata da un forte impegno morale provocano un ulteriore forte punto di frizione con una caratteristica costitutiva della poesia del Seicento, cioè il ricorso alla mitologia.

Naturalmente, il quadro di incomprensione che abbiamo delineato non impedisce che le opere dei vari critici contengano comunque spunti interessanti, destinati a fruttificare diversamente in terreni meglio predisposti. Ad esempio, Giovanni Battista Corniani (1742-1813), nei *Secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento* (9 voll., Brescia, Bettoni 1804-13; ampliamento della precedente *I primi quattro secoli della letteratura italiana*, Bassano, Remondini 1796) riassume sì la posizione della storiografia del Settecento sul

Marino, ma anche si preoccupa di definire - pur rifiutandone la pratica mariniana - quella poetica della meraviglia che sarà ripresa in esame da altri critici, non solo nell'Ottocento:

Il Marini fu il caposcuola del depravato gusto che segnatamente caratterizzò questo secolo e che per antonomasia porta il nome di marinesco. Il Marini e la schiera de' suoi seguaci secentisti erano divorati dalla mania di colpir sempre il lettore di meraviglia. "E' del poeta il fin la meraviglia / (parlo dell'eccellente, e non del goffo): / chi non sa far stupir, vada alla striglia". Così diceva il Marini medesimo. Vero è che anche gli scrittori d'ottimo gusto concordano nella opinione che abbia d'uopo il poeta di destare la meraviglia a fine di creare il diletto. Ma mezzi diversi producono una diversa specie di meraviglia. La perizia dell'arte consiste nell'attemperare quella discordanza concorde dalla quale risulti una combinazione di dissimili immagini, un rilievo di occulte armonie in cose apparentemente dissomiglianti, donde ne sorga la meraviglia.

Gli esperti cultori delle muse seppero dirigersi a questo scopo cogliendo nelle cose rapporti nuovi e peregrini, ma però giusti, adeguati e naturali, senza essere soverchiamente ovvi e comuni. I secentisti all'incontro mirarono unicamente ad impastare pensieri nuovi, senza curarsi ch'essi fossero naturali e simpatici, e aggiogarono insieme le idee più eterogenee, cementate dalla violenza e non dall'analogia e dalla verosimiglianza; così che null'altra meraviglia eccitarono fuori che quella che infallibilmente nasce dalla stranezza delle combinazioni. Il nostro Marini si sforzò nel modo più energico di sorprendere sempre, e il più delle volte con metafore sgangherate e gigantesche (cito dall'edizione di Milano, Ferrario 1832, II, p. 42).

Tuttavia, gli stimoli più significativi ad un rinnovamento della storiografia letteraria (e non solo) dell'Ottocento vennero d'oltralpe, come d'oltralpe era venuto lo stesso romanticismo. Uno dei suoi più autorevoli fautori fu lo svizzero Sismonde de Sismondi (1773-1842), amico di Mme de Staël e protagonista del gruppo di Coppet. La sua *Histoire des Républiques au Moyen Âge* (16 voll., 1807-18), che accusava la Chiesa di Roma di essere la principale responsabile della decadenza italiana, suscitò la confutazione di Alessandro Manzoni affidata alle *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819); negli stessi anni egli stese *De la Littérature dans le Midi de l'Europe* (1813-1829), che si ispirava ai medesimi principi liberal-repubblicani e che considerava la letteratura come l'espressione più autentica della società. La parte dell'opera relativa all'Italia fu tradotta nel 1820 da Giovanni Gherardini col titolo *Della letteratura italiana dal secolo XIV fino al principio del secolo XIX* (Milano, Silvestri 1820, 2 voll., da cui cito).

Il capitolo VIII dell'opera reca un titolo fortemente indicativo del taglio con cui viene considerato il nostro secolo: *Decadenza della letteratura italiana nel secolo XVII. Secentisti*. A quest'ultimo termine è apposta una nota che spiega: "E' noto che gl'Italiani chiamano il *millesecento*, o addirittura *il secento*, il secolo XVII; e *secentisti*, gli scrittori di quel secolo". Le connotazioni dispregiative annesse al termine sono date per scontate, come chiarisce la lettura del capitolo. Accettata senza discussione la tesi di una decadenza, Sismondi si preoccupa di ricercarne le cause, che individua nella mancanza di libertà politica e religiosa: non si tratta di un motivo completamente nuovo, ma nuove sono la radicalità e la frequenza con cui è espresso, e parzialmente nuova (parzialmente perché già accennata da Parini), è l'insistenza sul rapporto causale tra dispotismo e decadenza letteraria, in omaggio all'idea di una letteratura che sia espressione della società:

Un'oppressione universale, sistematica e regolare succedette alle violenze della guerra; e l'Italia esausta ed avvilita non produsse più, per ben centocinquanta anni, che freddi ed infelici copisti, i quali si strascinarono senza ispirazione sulle pedate de' loro precessori, o degli spiriti falsi e affettati che

presero il gonfio pel sublime, le antitesi per l'eloquenza, e i giuochi di parole e gli scambietti per lo splendore e la vaghezza del dire. Si fu quello il regno del cattivo gusto che s'industriava di nascondere la sterilità; e durò dall'imprigionamento del Tasso (1580) fino al tempo che il Metastasio pervenne alla maturità del suo ingegno (1730). (II, pp. 4-5).

Il brano riportato ci segnala anche una novità che abbiamo già individuato in Torti: il periodo nero della letteratura italiana non finisce con l'Arcadia, come ritenevano, ovviamente, i critici del Settecento, ma si prolunga ben oltre il secolo, arrivando fino al 1730. Esso coincide in particolare con i regni degli spagnoli Filippo II (re dal 1556 al 1598), Filippo III (1598-1621), Filippo IV (1621-65), caratterizzati da un governo "sospettoso e indolente" (II, p. 5), appoggiato dall'Inquisizione:

Non è dunque meraviglia, se, sotto a un governo simile, colla corruzione che s'era già introdotta ne' costumi e ne' principj, coll'inerzia e col gusto de' piaceri naturali a' popoli del Mezzodì, il secolo XVII fu un periodo di degenerazione universale, e se il nome di 'secentisti' è ancora oggidì pronunciato con scherno dagl'Italiani. (II, p. 11).

Disegnato un quadro dai colori tanto foschi, allo storico imparziale resta comunque il compito di "far conoscere sommariamente così coloro che, resistendo alla seduzione, rimasero fedeli a' buoni e vecchi principj, come pur quelli che, abusandosi di rari talenti, strascinarono col loro esempio una caterva d'imitatori per un falso sentiero, e diedero al secolo XVII quel carattere di gonfiezza e di pessimo gusto che lo distingue da tutti gli altri" (*ibid.*).

L'individuazione di personaggi positivi in un secolo tanto nefando non è facile: Guarini e Chiabrera sono vittime anch'essi del cattivo gusto; perfino i poemi eroicomici e 'contestatori' di Tassoni e Bracciolini, pur osservati con occhio di riguardo, risentono "della mancanza di libertà" (II, p. 38). L'unico autore del Seicento a salvarsi, in nome degli ideali di patriottismo e di libertà che ispirano Sismondi, è Vincenzo da Filicaia, per il quale il critico ha parole di grande elogio: "Solo un poeta, in tutto il secolo XVII, si fece singolare da ogni altro per un sentimento d'amor patrio. Io non so qual vecchia scintilla di libertà fosse rimasta nel cuore del senator Filicaia", le cui canzoni sulla vittoria di Vienna contro i Turchi (1683), "spirano un ardor guerriero, una gioia per quella grande liberazione, una riconoscenza pel divino soccorso, che indarno si cercherebbe in tutte l'altre opere de' secentisti. Per la prima volta, in quel secolo, un Italiano esprimeva co' suoi versi ciò che pensava e che sentiva" (II, pp. 32-33).

Se questo giudizio su Filicaia pare troppo generoso, e verrà corretto poco alla volta dai critici successivi, la conclusione del capitolo inaugura invece un motivo, quella della musica come vertice dell'arte del Seicento, che sarà approfondito e sviluppato da De Sanctis. Secondo Sismondi, "il trovato dell'Opera in musica è forse il solo avvenimento letterario in Italia, che possa ridondare in gloria del secolo XVII" (II, p. 45); e il motivo di questa specializzazione della creatività degli italiani va sempre ricercato nel dispotismo politico e religioso: "egli pare che l'ardimento dello spirito si rifuggisse in questo asilo dove non poteva esser colto, e che coloro i quali sentivano in sé una forza creatrice, non abbiano conosciuto se non l'armonia come un campo opportuno a lasciar correre in libertà la loro anima, senza tema d'incontrar le barriere di tutte le inquisizioni" (II, p. 46).

Il giudizio su Marino è in linea con le premesse illustrate, ed inizia con una confessione che fa capire quanto mutati siano i tempi da quando Martello suggeriva di rendere obbligatoria, sia pure con alcune precauzioni e limitazioni, la lettura delle opere del Napoletano:

Io per me conosco soltanto il suo *Adone*, e né pure il lessi tutto intero [...]. Il Marini esaurisce le situazioni nelle dipinture dell'amore e de' suoi piaceri; confonde le menti colla meravigliosa varietà d'immagini, d'affetti, di raffinamento, di tenerezza e di voluttà, intorno a cui si ferma con gran diletto; è sovente ammirabile per quell'armonia di stile e quell'ebbrietà d'amore che nel canto VIII è portata al colmo: ma le idee di moralità e di convenevolezza non lo tengono maggiormente a freno ne' suoi quadri, che quelle del gusto e della sana Critica nella distribuzione del suo lavoro [...]. Scegliendo un soggetto simile, il cavalier Marini [...] rinunciava quasi del tutto al muover gli affetti; poiché gli Dei, massime quelli del paganesimo, non possono eccitarne veruno nell'animo de' poveri mortali: egli rinunciava ad ogni credenza, ad ogni verisimiglianza, e il più delle volte ad ogni naturalezza nelle situazioni e ne' quadri. Ma il Marini non pretendeva altro, che d'essere il poeta della voluttà e dello spirito; egli concatenò de' quadri seducenti, curandosi ben poco di sapere se il legame che li doveva unire, era forte abbastanza da sostenerli; e quanto allo spirito, vi profondeva a piene mani quello ch'egli cercava, quello ch'era ammirato da' suoi compatriotti: che è a dire le antitesi, i contrasti di parole, le immagini brillanti, tutto ciò che ferma, che stordisce, e che spesso si ammira avanti pure di comprenderlo, e che si trova esser falso dopo averlo compreso (II, pp. 26-27).

Accanto a luoghi comuni tramandati dalla critica precedente (le accuse di immoralità, la maestria stilistica del poeta, ecc.), importa qui notare l'accento posto da Sismondi su due motivi che, particolarmente il primo, troveranno notevole sviluppo nella critica successiva, da De Sanctis fino al Croce di *Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento*: Marino come poeta della "voluttà" e dello "spirito" (cioè dell'ingegno: il francese *esprit*). In omaggio al romantico rifiuto dell'imitazione, poi, Marino è considerato migliore dei suoi seguaci, cioè Achillini e Preti; mentre il legame tra letteratura e società porta Sismondi a correggere la sua iniziale e poco originale posizione (Marino come "il gran corruttore del gusto degl'Italiani": II, p. 19) e a considerare il poeta come "un uomo, il quale, se più libero fosse stato il suo secolo, avrebbe probabilmente regolata la sua fantasia per mezzo d'un gusto più puro, e meriterebbe d'essere annoverato fra' sommi poeti dell'Europa" (II, pp. 27-28): si prepara la sintesi di De Sanctis, che rifiuterà l'antitesi tra corrotto e corruttore.

Ad un altro illustre romantico, Friedrich von Schlegel (1772-1829) dobbiamo una *Storia della letteratura antica e moderna* (ed. orig. 1815; tradotta in italiano da Francesco Ambrosoli, Milano, Società tipografica dei Classici italiani, 1828, 2 voll.) che vuole "abbozzare un quadro generale dello sviluppo e dello spirito della letteratura presso le più illustri nazioni antiche e moderne, rappresentando innanzitutto la letteratura nei suoi effetti sopra la vita reale, sopra il destino delle nazioni e sul procedimento dei tempi" (cito dall'edizione di Napoli, Tipografia Simoniana 1858, p. 11). Se il criterio di giudizio è la presenza di un legame tra la letteratura (nella sua forma più alta, che è la poesia) e la vita, in particolare la vita della nazione (altro concetto tipicamente romantico), è ovvio che la letteratura barocca, che più di ogni altra celebra la propria autoriflessività, e che per di più si manifesta in un periodo di dominazione straniera, non potrà certo essere valutata positivamente: "Si pigli la poesia e la letteratura italiana, la quale considerata soltanto come opera dell'arte, nella coltura e nello stile può senza dubbio arrogarsi la

preferenza sopra molte altre: quanto non debb'essa cedere alla spagnuola sotto l'aspetto della nazionalità?" (p. 377).

Anche il ritratto di Marino insiste sulla mancanza di serietà artistica del poeta, sul suo aver privilegiato l'arte (anzi, l'"artificio") rispetto alla natura (che, per un romantico, è il polo positivo dell'opposizione), sulla prassi imitativa (degno di nota, anche se non nuovo, il rimando ad Ovidio):

Sono nel Guarini alcuni passi che non disconverrebbero al nobile e severo stile di un grande poeta dell'antichità: ma egli sta già sui confini di quello stile nobile e di quel gusto pomposo, di cui si trova poi nel Marini una traboccante pienezza, il quale raccolse e confuse in uno quanto di effeminato e di pomposo presenta Ovidio e tutti i poeti eroici antichi con gli scherzi che qua e là si trovano nel Petrarca, nel Tasso e nel Guarini; e tutte queste cose radunò e mise in contatto fra loro quasi in ampio mare di poetiche sdolcinatezze, le quali sono tanto più contrarie al sano gusto, in quanto che quegli scherzi non sono attinti da natura, ma per la più parte artifiziosamente imitati (p. 389).

Tra il 1811 e il 1813 era uscita a Parigi l'*Histoire littéraire d'Italie* (6 voll.) di Pierre-Louis Ginguené (1748-1816); l'opera, che ebbe un grande successo anche in Italia, si arrestava alla fine del Quattrocento. Ne curò altri tre volumi (1819), utilizzando materiali lasciati dall'autore, e ne scrisse la continuazione in cinque volumi, quattro dei quali dedicati al Seicento, Francesco Saverio Salfi (1759-1832): il lavoro, scritto in francese, uscì a Parigi fra il 1823 e il 1835 e fu condensato nel *Résumé de l'histoire de la littérature italienne* (Paris, Janet 1826; poi Lugano 1831, col titolo *Ristretto di storia della letteratura italiana*). Sulle orme della storiografia precedente, anche Salfi si cimenta nella ricerca delle cause della decadenza, ma respinge l'idea che quelle "fisiche e puramente locali" (avanzate nel secolo precedente da Dubos e già contestate da Tiraboschi), come pure quelle "moralì e politiche, che si trovano nella natura del governo, della religione dominante e nel carattere del popolo" (era la tesi di Sismondi) siano sufficienti a spiegare il fenomeno. La causa "se non unica, principale", è una causa letteraria, e consiste nell'amore per il nuovo (ipotesi già di Crescimbeni), purtroppo presto degenerato. In polemica con Tiraboschi, Salfi intende tuttavia, pur condannando il marinismo, esaminare tutti gli scrittori del Seicento: e la sua opera, infatti, si segnala sia per la ricerca e la valorizzazione, in ognuno di essi (e quindi non solo negli scienziati, ma anche nei letterati), dei germi, più o meno sviluppati, di libertà e di spirito critico; sia per la vastità dell'analisi, basata su ampie letture e sulla conoscenza diretta dei testi, nella linea di scavo e di studio documentario operante anche in Manzoni.

2. Anche i grandi scrittori dell'Ottocento - Foscolo, Leopardi, Manzoni - presero posizione, direttamente e/o attraverso la loro opera, nei confronti del secolo vituperato. Possiamo cominciare da Foscolo, i cui saggi non furono senza influsso sulla critica successiva. Un breve e sintetico quadro delle vicende della poesia italiana è rintracciabile nei *Vestigi della storia del sonetto*⁵, in cui, in coda al commento ad un sonetto di Tasso,

⁵ U. FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC* [1816], edizione in facsimile a cura di M. A. TERZOLI, Cittadella, Bertinoro - Roma, Salerno, 1993, p. 43 (che migliora il testo dell'*E. N. VIII. Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di L. FASSO', Firenze, Le Monnier 1933, pp. 119-48).

Foscolo così riassume un secolo della nostra letteratura certamente non povero di sonetti:

Ora nelle vicende della italiana poesia, e nella mia memoria trovo una grande lacuna. Per quasi cent'anni dopo la morte del Tasso, l'arte s'imbarbarì; sì perché le armi, i costumi e la letteratura spagnuola innondarono tutta Italia; sì per l'ingegno prepotente del Marino, il quale, cercandosi novella via, traviò; e tirò seco gli altri a smarrirsi. Tuttavia lasciò alcuni sonetti purgati; fra' quali uno *Su la miseria dell'uomo*; e comincia: "Aprè l'uomo infelice allor che nasce", e termina "Dalla culla alla tomba è un breve passo", ma non l'ho tutto a mente. Due felici ingegni di quell'età scansarono la universale barbarie: l'uno è il Chiabrera, che ritrasse le odi al genio antico de' greci, e ne scrisse alcune insuperabili; ma ne' sonetti fu maestro mezzano; l'altro è il Tassoni. (p. 43)

Foscolo ricorda qui un sonetto di Marino che altrove (*E.N.* XI, cit., I, p. 254) trascrive per intero e che gode di una singolare fortuna: già criticato da Gracián (*Criticón*, 1650) per il suo verso finale, troppo sintetico, la poesia è tra quelle antologizzate da Muratori nel *Della perfetta poesia* e si trova al centro di una disputa tra Carlo Maria Maggi e Scipione Maffei (*Rime e Prose*, Venezia, Coletti 1719, p. 159). Nell'Ottocento esso sembra essere stato presente al Leopardi della terza strofa del *Canto notturno* e al Belli di *Nove mesi a la puzza*. Chiusa la breve parentesi, non inutile perché testimonia la sotterranea persistenza della lettura, se non di tutto, almeno di un certo Marino, quello "morale", torniamo al passo appena citato. L'omaggio a Chiabrera si spiega anche nel quadro della concezione di poesia lirica che ebbe Foscolo (quella, cioè, che canta "con entusiasmo le lodi de' numi e degli eroi") e verrà ridimensionato dalla critica successiva; le lodi al Tassoni sono ripetute nel saggio dedicato ai *Poemi narrativi* (1819; in *E. N.*, XI, cit., II, pp. 1-199) in termini di cui si ricorderà Emiliani Giudici e che paiono ora eccessivi:

Tandis que le mauvais goût des *concetti* et des Espagnoles inondoit l'Italie, Tassoni fut presque le seul qui s'en soit préservé [...]. Il étoit critique subtil, et grammairien exact sans pédanterie; penseur hardi au milieu de l'Inquisition; bel esprit jusqu'à la bizarrerie et analiste patient; courtisan sans servilité, et patriote dépouillé de toute prévention pour son pays; grand poète qui a réussi à se frayer un route nouvelle, et la laisser impraticable à tant d'autres Italiens qui l'ont suivi en foule [...]. Son langage est pur, noble, élégant, sans ombre d'affectation: et il a eu soin d'animer son style plus de la chaleur d'un historien que de la flamme d'un poète fantastique. Ses images sont moins ornées avec des brillant coloris, que sculptés avec force et exactitude de dessein; et si par fois il indulge aux ornemens, il rivalise les poètes les plus léchés. (*E. N.*, XI, cit., II, p. 54-58)

Non seguiremo ora Foscolo nel giudizio negativo e prevedibile che egli dà di Marino, se non per ricordare un suo accenno alla caratterizzazione dello stile in termini di iperboli e di antitesi; segnaliamo invece che egli aggiunge, alla causa della dominazione spagnola che era quasi un luogo comune, un altro elemento, che fruttificherà in particolare nel Settembrini e che diventerà a sua volta un luogo comune, cioè la nefasta influenza dei Gesuiti, al sistema educativo dei quali dedica una pagina che contiene giudizi severissimi: "Né vogliamo negare, anzi siamo disposti ad ammettere, i beneficj che i Gesuiti possono aver conferito ad altri paesi, particolarmente alla Francia [...], ma possiamo affermare senza tema di contraddizione per quanto riguarda l'Italia [...] che il bello, il sublime e la letteratura nazionale disparvero dall'Italia esattamente nell'epoca successiva all'istituzione delle scuole dei Gesuiti". Questo perché "si direbbe che i

Gesuiti avessero scoperta l'arte di esaltare meschine abilità e di umiliare quelle di maggior grado, così da ricondurre tutti al livello della mediocrità e da sostituire la vanità del plauso accademico all'amore della gloria" (*E. N.*, XI, cit., II, p. 376).

La generale corruttela del secolo (che si estende all'Arcadia), dalla quale Foscolo salva anche Paolo Sarpi, Galileo Galilei e Tommaso Campanella (per la loro libertà di pensiero), non impedì al poeta di curare con amorosa sollecitudine l'edizione delle *Opere* (2 voll., 1807-1808) di Raimondo Montecuccoli (1609-80), cui evidentemente lo legava la passione militare.

I giudizi che frequentemente Leopardi elargisce, nello *Zibaldone* e, meno spesso, in altre opere, non si discostano dalla media del secolo: il suo contributo ad una migliore conoscenza del Seicento va quindi cercato in altri campi, più vicini a quelli dell'attività poetica. Bisognerà cominciare a notare, allora, che nelle due *Crestomazie* (*Crestomazia italiana. La prosa* [1827], a cura di G. BOLLATI, Torino, Einaudi 1968; *Crestomazia italiana. La poesia* [1828], a cura di G. SAVOCA, Torino, Einaudi 1968), la presenza di autori del secolo vituperato è notevolmente alta: in quella dedicata alla prosa, su un totale di circa ottanta autori e di circa trecento brani, il Seicento è rappresentato da diciannove autori e da sessantuno brani. Colpisce la fortissima preferenza accordata al Galilei, presente con ben diciassette brani, seguito a notevole distanza (undici brani) da Segneri, altro autore che la critica sette-ottocentesca cerca di salvare dal naufragio nel cattivo gusto. Colpisce invece, stante quel che se ne dice nello *Zibaldone* - "il Dante della prosa italiana": *Zibaldone*, a cura di G. PACELLA, Milano, Garzanti 1991, II, p. 1301 (2396); e v. anche II, p. 1360 (2522); un giudizio più analitico a I, pp. 799-800 (1313) -, la ridotta udienza concessa a Bartoli, presente con un solo brano (Bartoli è autore che trova nell'Ottocento sostenitori di grande valore, quali Giordani, Leopardi, Carducci, che gli danno lodi notevoli, sia pur limitate al versante linguistico). Se è vero, come suggerisce Bollati, che Leopardi, "pur accogliendo con onore alcuni rappresentanti [del barocco], ne rifiuta l'essenza specifica", tentando di riportarli ad una temperie classica (*Crestomazia italiana. La prosa*, cit., pp. LXXIX-LXX), è altrettanto vero che la proposta antologica mette in circolazione autori sui quali gravava ormai un pre-giudizio negativo.

La *Crestomazia* dedicata alla poesia è ancora più legata alla personale poetica di Leopardi. Vi trovano infatti spazio quegli autori che il poeta sentiva più utili alla propria ricerca di una nuova forma canzone: Testi è presente con otto poesie, Chiabrera con sette, Menzini con cinque, Guidi con tre. Due soli i testi mariniani, entrambi tratti dall'*Adone*, opera che, per altro, non risulta presente nella biblioteca di casa Leopardi: così che non pare infondata l'ipotesi di Savoca che Leopardi non abbia letto per intero il poema (del resto, abbiamo già visto che anche un critico di professione come Sismondi non si era peritato di confessare apertamente questa lacuna). La fortuna di Marino sembra toccare il minimo storico, se non gli è più nemmeno riconosciuto il ruolo di caposcuola, sia pure di una scuola corrotta, e se la sua opera principale non viene più letta per intero neanche da chi si deve occupare professionalmente di essa.

Duplici, in un certo senso, è l'atteggiamento di Manzoni, i cui pareri sul Seicento sono affidati ai *Promessi Sposi*, nelle sue varie redazioni: si tratta di un secolo "sudicio e sfarzoso", di

tempi di somma, universale ignoranza, e di falsa e volgare scienza ad un tratto, fra una brutalità selvaggia ed una pedanteria scolastica, in tempi nei quali l'ingegno che per darsi alle lettere, a qualunque studio di scienza morale, cominciava (ed è questa la sola via) ad informarsi di ciò che era creduto, insegnato, disputato, a porsi a livello della scienza corrente, si trovava ingolfato, confuso in un mare tempestoso di assiomi assurdi, di teorie sofistiche, di questioni alle quali mancava per prima cosa il punto logico, di dubbj frivoli e sciocchi come erano le certezze. Non v'è ingegno esente dal giogo delle opinioni universali, e già una parte di queste miserie diventava il fondamento della scienza degli uomini i più pensatori. Che se anche i più acuti profondi fra essi, avessero veduta e detestata tutta la falsità e la cognizione di quel sapere, avessero potuto sostituirgli il vero, giungere al punto dove si trovano le idee e le formole potenti, solenni, perpetue; a chi avrebbero egli parlato? E chi parla lungamente senza ascoltatori? (A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. NIGRO. Collaborazione di E. PACCAGNINI per la *Appendice Storica su la colonna Infame*, Milano, Arnoldo Mondadori 2002, p. 377 [II, XI]).

A questo brano, che pone in termini teorici la questione del rapporto tra il poeta e il suo ambiente culturale, tra la letteratura e la società, segue l'esemplificazione, basata sul confronto tra Segneri e Bossuet: entrambi sommi ingegni, ma che arrivarono a risultati ben diversi (a vantaggio, ovviamente, del francese): “nella differenza dei due popoli ascoltanti è certamente in gran parte la spiegazione della somma distanza fra le opere di due ingegni ognuno dei quali era grande” (*ibid.*, p. 378; II, xi).

Stante la profonda unità della mente manzoniana, non sorprende né che egli consideri la degenerazione letteraria come il minore dei mali del secolo, né che investa nella sua condanna anche l'*Arcadia* (secondo una linea che abbiamo già riscontrata in Torti), tanto più in un'opera, come la *Colonna infame*, impegnata contro i mostri generati dal sonno della ragione e dell'umanità:

Tali erano generalmente in Lombardia, poco dissimili nelle altre parti d'Italia le idee di quel secolo: tale la logica, tale la critica, tale la giurisprudenza, tale l'umanità di quel secolo, nel quale si è deplorato come somma sciagura il cattivo gusto della poesia speciale a quello, le arguzie affettate, i giuochi di parole, le iperboli strane. Questo si piange, questo si maledice, di questo si vorrebbe cancellare la rimembranza dalla storia della coltura italiana. E si è salutata come l'aurora della redenzione del senno umano quell'epoca in cui alcuni letterati, sazi di una moda, la quale aveva fatto il suo corso, e sentendo il bisogno imperioso di minchionerie d'un altro genere convennero tra loro che il miglior mezzo per disgustare le menti del frivolo, del falso, e dello strano; e per ricondurlo al vero, all'importante ed al sensato era di scrivere sempre col supposto che essi fossero pastori di pecore in una parte del Peloponneso, nell'era del gentilesimo, e in un periodo della società che non è mai stato! (*Appendice storica su la Colonna infame, ibid.*, p. 876).

Il quadro della cultura media del Seicento, intinta di superstizione e di magia, provinciale e attardata, è mirabilmente rappresentato in pagine memorabili del romanzo, quali quelle dedicate a descrivere la discussione durante il banchetto in casa di don Rodrigo (cap. V), l'educazione di Gertrude (cap. IX), i provvedimenti presi contro la carestia (cap. XII), l'atteggiamento di fronte al manifestarsi della peste (cap. XXXI). La biblioteca di don Ferrante (cap. XXVII), “una raccolta di libri considerabile, poco meno di trecento volumi, tutta roba scelta”, dove brillano i volumi di astrologia, di profezie scientifiche, di Aristotele e dei suoi seguaci, di magia e stregoneria, di cavalleria, è la rappresentazione insieme ironica e indignata di una cultura inutile e vacua, i cui libri finiscono dispersi su per i muriccioli e il cui esponente muore di peste prendendosela

con le stelle. Nella rassegna dei *Promessi sposi*, Manzoni omette però un passo sulle “lettere amene” che era presente nel *Fermo e Lucia* e che è il caso di riprodurre, in quanto più strettamente pertinente all’oggetto della nostra indagine:

Ma gli studj solidi non avevano talmente occupati gli ozj di don Ferrante, che non ne restasse qualche parte anche alle lettere amene: e senza contare il Pastorfido, che al pari di tutti gli uomini colti di quel tempo, egli aveva presso ch  tutto a memoria, non gli erano ignoti n  il Marino, n  il Ciampoli, n  il Cesarini, n  il Testi: ma soprattutto aveva fatto uno studio particolare di quel libretto che conteneva le rime di Claudio Achillini; libretto nel quale, diceva don Ferrante, tutto, tutto, fino alla protesta sulle parole Fato, Sorte, Destino e somiglianti era un pensiero pellegrino, e arguto (*Fermo e Lucia*, cit., p. 590 [III IX]).

Anche secondo Manzoni, Marino non   pi  nemmeno il pi  significativo rappresentante dello stile secentesco: il ruolo in cui eccelleva   passato ad Achillini, di cui egli, nei *Promessi sposi*, ricorda un sonetto passato in proverbio come esempio del cattivo gusto (“Fu in questa occasione che l’Achillini scrisse al re Luigi quel suo famoso sonetto: *Sudate, o fochi, a preparar metalli*: e un altro, con cui l’esortava a portarsi subito alla liberazione di Terra Santa. Ma   un destino che i pareri de’ poeti non siano ascoltati: e se nella storia trovate de’ fatti conformi a qualche loro suggerimento, dite pur francamente ch’erano cose risolte prima”: cap. XXVIII)⁶. La redazione definitiva del romanzo conserva invece e approfondisce le righe dedicate alla caratterizzazione dello stile del Seicento:

Ben   vero, dicevo tra me, scartabellando il manoscritto, ben   vero che quella grandine di concettini e di figure non continua cos  alla distesa per tutta l’opera. Il buon secentista ha voluto sul principio mettere in mostra la sua virt ; ma poi, nel corso della sua narrazione, e talvolta per lunghi tratti, lo stile cammina ben pi  naturale e pi  piano. S ; ma com’  dozzinale! com’  sguaiato! com’  scorretto! Idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sgangherati. E poi, qualche eleganza spagnola seminata qua e l ; e poi, ch’  peggio, ne’ luoghi pi  terribili o pi  pietosi della storia, a ogni occasione d’eccitar meraviglia, o di far pensare, a tutti que’ passi, insomma, che richiedono bens  un po’ di rettorica, ma rettorica discreta, fine, di buon gusto, costui non manca mai di metterci di quella cos  fatta del proemio. E allora, accozzando, con un’abilit  mirabile, le qualit  pi  opposte, trova la maniera di riuscir rozzo insieme e affettato, nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo. Ecco qui: declamazioni ampollate, composte a forza di solecismi pedestri, e da per tutto quella goffaggine ambiziosa, ch’  il proprio carattere degli scritti di quel secolo, in questo paese. (*Introduzione*).

Una descrizione in negativo, come si vede, composta anche allo scopo (auto)didattico di indicare i vizi da evitare (nella “dicitura”, perch  la “storia”   “bella”, anzi “molto

⁶ Il sonetto di Achillini era stato reso celebre anche dall’iperbolico compenso versato da Luigi XIII: “quattordici versi dell’Achillini pagati quattordici mila franchi”, come ricorda ancora Monti in un [Frammento di lezione] (ora in V. MONTI, *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche*, a cura di D. TONGIORGI – L. FRASSINETI, Bologna Clueb, 2002, p. 227), accogliendo una notizia di Stefano Arteaga contestata da Tiraboschi, che riduce l’iperbolico compenso alla pi  modesta cifra di 1000 scudi e ne attribuisce il merito alla canzone per la nascita del Delfino (cfr. G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Bettoni e compagni 1833, IV, pp. 551-52). La fortuna ottocentesca viene fors’anche dalla citazione della metafora inaugurale fattane da Rousseau nella *Nouvelle Helo se* (II, lett. XV), con attribuzione perch  a Marino.

bella”), come negativo è il quadro complessivo del Seicento che emerge dal romanzo: eppure una descrizione precisa, amorevolmente ironica, documentata, frutto di lunghe e faticose ricerche, che modellerà sul proprio atteggiamento ironico tanta critica successiva, ma che anche contribuisce un poco a far conoscere meglio un secolo certamente più disprezzato che studiato. Viene in mente la straordinaria opera di ricerca e di scavo che Benedetto Croce dedicherà all’età barocca, pure da lui ritenuta un caso di “brutto estetico”.

Ciò non toglie che i pareri di Foscolo, Leopardi e Manzoni su Marino e sui suoi seguaci siano complessivamente negativi, il che dovrebbe far pensare ad una totale assenza di quelle opere dal loro orizzonte creativo: invece, le cose non stanno esattamente così. E’ nota, infatti, la costante imitazione di immagini, di metrica, di vocabolario condotta da Leopardi nei confronti della poesia del Seicento; ancora più sorprendente, forse, il fatto che Foscolo nell’*Ortis* ricorra (come ha dimostrato Raimondi a proposito della lettera dell’11 dicembre 1797) a stilemi ed immagini provenienti dall’*Adone*; della *Strage degli Innocenti* sembra ricordarsi Manzoni nel giovanile *Trionfo della libertà* (Bardazzi) e degli idilli di Marino nell’*Adelchi* (Martelli), quello stesso Manzoni che, come ha dimostrato Travi, nel proprio itinerario di rinnovamento poetico e religioso si era rivolto alla lirica barocca; e i *Promessi sposi* fanno frequente ricorso agli scrittori barocchi, a partire da Segneri (si veda, per una abbondante esemplificazione, il citato commento di Nigro). La fortuna di Marino e dei poeti del Seicento scorre ininterrotta presso gli autori, sia pure come un fiume carsico nascosto sotto la superficie di una valutazione critica negativa.

Essa continua anche nella seconda metà del secolo; ma neppure in questo periodo mancano singolari ed eccezionali incontri di tematiche o di gusti personali rivelatrici di rapporti significativi, anche quando non siano filologicamente documentabili: è il caso, ad esempio, degli Scapigliati, nelle cui opere ritorna in onore “una tematica fisiologica e psicopatologica che ripropone al lettore situazioni già note alla poesia marinistica, se pure allora contrabbandate sotto l’etichetta del ‘meraviglioso’, e non certo come adesso attribuite alle metodologie della scienza sperimentale”. Ai casi di Guerrazzi, Tarchetti, Praga e Gualdo, cantori dell’“amore [...] per donne brutte, o di pessimi costumi, o di razze esotiche, o afflitte da orribili malattie”, e sensibili al fascino dell’amore sadico o del feto⁷, va aggiunta la particolare predilezione manifestata da Vittorio Imbriani (1840-86): trattando di Marino nel volumetto *Dell’organismo poetico e della poesia popolare italiana* (“La Patria”, apr. 1866; sunto delle lezioni universitarie tenute nei mesi di febbraio e marzo dello stesso anno; in *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, a cura di B. CROCE, Bari, Laterza 1907, p. 91) il napoletano spirito bizzarro non esce dal consueto giudizio negativo. Ma pochi anni più tardi, contestando il giudizio negativo espresso da Manzoni sull’Arcadia, Imbriani cita largamente dall’*Adone* e si diffonde in una difesa di Marino assai vicina alla lode (*Una opinione di Alessandro Manzoni memorata e contraddetta*, Napoli, Gennaro De Angelis e figlio 1873; ora in V. IMBRIANI, *Alessandro Manzoni. Ricordi e testimonianze*, Bologna, Massimiliano Boni 1982, pp. 41-80: 58-63). Imbriani si occupò inoltre di Basile (*Il gran Basile*, “Giornale napoletano di Filosofia, Letteratura, Scienze morali e politiche”,

⁷ M. GUGLIELMINETTI, *Barocco*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Utet 1986, I, p. 218.

1875-76) e compilò, in collaborazione con C. M. Tallarigo, una *Nuova cretomazia italiana* (Napoli 1883) in cui largo spazio era riservato ad Antonio Muscettola. Non a caso Imbriani predilige scrittori napoletani, convinto com'è che "I difetti del secolo [...] furono difetti napoletaneschi, difetti di un popolo che ha più immaginazione che fantasia, più acume ed arguzia che sentimento e passione, il quale rimane con la testa fredda in mezzo agli impeti più selvaggi ed arzigogola e sofistica anche quando sragiona".

3. La *Storia della letteratura italiana* (Firenze, Le Monnier 1855, in due volumi) di Paolo Emiliani Giudici (1812-72) era uscita in una prima versione col titolo di *Storia delle belle lettere in Italia* (ivi, 1844): nonostante l'autore dichiarò di aver riscritto il libro, il mutamento più significativo è proprio quello che riguarda il titolo, che ci dice come ormai il significato del termine 'letteratura' si fosse ristretto da quello più generale di 'cultura' a quello più specifico di una parte di essa, quella appunto che si faceva coincidere con il ramo delle 'belle lettere'. L'opera attribuisce le cause del disastro letterario, che fa iniziare nella seconda metà del Cinquecento, alla servitù politica, alla separazione dei letterati dal popolo, alla dottrina dell'obbedienza letteraria (fondata su quella dell'obbedienza politica) e dell'imitazione. Motivi, come si vede, romantici, nonostante la fede classicistica del critico; o, meglio, 'romantici' nella particolare declinazione che ne diede Foscolo, vero nume tutelare di Emiliani Giudici; il quale accoglie anche il motivo vulgato di un secolo che, se indietreggia nelle arti, progredisce però nelle scienze, ma per trasformarlo in ulteriore prova a carico del Seicento. Infatti, si chiede, "per che razza di scienze" vale questo rinnovamento? "Per le morali non già [...], per le scienze che si appellano esatte e naturali [...]. Scienze benefiche e illustri sono le naturali, ma per la loro innocua indole allignano ne' tempi d'intorpidimento morale, e servono di pompa al potente, che proteggendole senza che gli si turbi il sonno, gli acquistano con poca spesa e punto rischio il nome di promotore della sapienza" (II, p. 228).

Emiliani Giudici divide "la schiera letteraria de' secentisti" in tre parti: la prima, quella di Marino e dei suoi seguaci, è

la parte pessima e più numerosa; la seconda abbraccia quegli scrittori che con senno più sano vollero davvero il bene della letteratura, e conobbero i vizi dell'epoca loro, ma non se ne seppero tenere immuni [e qui troviamo Chiabrera e i suoi seguaci Testi, Ciampoli, Guidi, Menzini, Filicaia, accompagnati dal satirico Salvator Rosa]; la terza la compongono pochissimi, e forse uno o due, i quali prediletti dalla natura, si tennero saldi a' principi eterni dell'arte; e se non valsero a curarla dal comune delirio, vegliarono perché non infermasse irreparabilmente, e non potendo agli sguardi viziati de' loro coetanei presentare forme leggiadre giovaronsi delle armi del ridicolo, non tanto per voglia di ridere, quanto per fare una protesta, che pungendo, venisse notata (II, pp. 235-36).

Quest'ultima schiera è rappresentata quasi solo da Tassoni, la cui *Secchia rapita* Emiliani Giudici non esita a dichiarare, seguendo Foscolo, "il più gran fatto letterario del secolo decimosesto [leggi: decimosettimo]", paragonandola con il *Don Chisciotte* e aggiungendo una interessante notazione di attualità ottocentesca: "E' tutta del Tassoni la gloria di avere incominciate le aggressioni con le quali, due secoli dopo di lui, i romantici osteggiarono la letteratura, che con nome di diletto chiamavano classica. E certe poesie

dettate in dialetto a deridere la mitologia, altro non sono che una felice imitazione del secondo canto della *Secchia rapita*" (II, pp. 254-55).

Eppure, Emiliani Giudici è ben conscio che "tanto immani mostruosità nelle lettere cominciarono con lo scopo di far meglio", cioè di liberarsi dall'imitazione e dalla sonnolenza in cui era caduto il secolo precedente. Delineando a rapidi tratti il contrasto tra Cinquecento e Seicento, il critico individua il motivo dell'arte barocca nell'antitesi, nel rifiuto della simmetria, nell'unione di ciò che è lontano, facendo di questi tratti (e qui sta la novità) il riflesso stilistico di una mutata visione del mondo:

Gl'ingegni dell'epoca che precesse a quella della quale facciamo ragionamento, avevano gettato l'arte, come io dianzi diceva, in una profonda sonnolenza. Spaziando pel campo dell'arte, e mirando la natura, la videro disegnata con una fredda e pacata simmetria di forme, che realmente non aveva, ma era un'illusione delle viziate abitudini della loro mente. Coloro che vennero dopo, infastiditi da questa simmetria, la scomposero, e tornando a guardare la natura a modo loro, mirarono nel creato ciò che non vi poteva esistere, o a dire meglio vi supposero un perpetuo contrasto, ed accozzando membri inaccozzabili, quasi vedessero tutto a rovescio, credettero dare vita al pensiero e chiamarono moto ciò che era convulsione e travaglio. E però stabilirono l'antitesi qual fonte principale del perfetto estetico. La virtù dello ingegno consisteva nel sapere scoprire un punto di relazione, benché minima, tra due cose, le quali comunque lontane venivano ravvicinate dallo scrittore, e fuse o rimpasticciate in modo che la loro contrarietà rimanesse visibile (II, p. 229).

Le buone intenzioni rintracciate all'origine di questo mutamento, poi degenerato, portano ad una diversa valutazione dello stesso Marino, le cui prime opere, a giudizio del critico, stanno "ancora con un piede nella via della virtù e con l'altro in quella del vizio" (II, p. 231). Fu il secolo corrotto a corromperlo o, meglio, a fargli riconoscere la sua vera natura: "la folla tendeva al vizio; allorquando egli se ne accorse, non tentennò più oltre, e vi s'infangò tutto, diguazzandovi dentro come nel suo vero elemento. Dopo questo passo il Marini parve l'apostolo della corruzione, lo Anticristo rovesciatore della religione vera della letteratura" (*ibid.*). Date queste premesse, è chiaro che l'*Adone* viene considerato come l'opera peggiore dello scrittore napoletano, ma più interessante è l'attacco che Emiliani Giudici, nemico accanito dell'imitazione e degli imitatori, muove contro i suoi seguaci:

Ma le mostruosità poetiche del Marini non sono che un debole cenno appetto di quelle de' suoi imitatori, i quali gli aggravarono le colpe nel modo stesso che i discepoli d'Epicuro, adulterando le dottrine del maestro, ne infamarono il nome. Fra i seguaci del manierista napoletano salirono in grande rinomanza il Preti e l'Achillini, ambidui bolognesi, i quali si hanno a considerare come le sue più audaci lance spezzate, i più violenti fra' suoi cagnotti, i più incurabili tra' frenetici dello spedale de' matti aperto in Parnaso a guarire i poeti idrofobi del Seicento. Tutto ciò ch'io ne potrei dire non adombrerebbe nemmeno l'idea della loro maniera di scrivere, la quale è uno di quei fenomeni che non si possono intendere e né anche credere, che vedendoli cogli occhi proprii (II, p. 233).

Una simile virulenza si giustifica dal punto di vista teorico con il rifiuto assoluto dell'imitazione e degli imitatori, dal punto di vista pratico con la necessità di controbattere il rinascente secentismo che Emiliani Giudici credeva di scorgere in alcune opere dei suoi contemporanei e che rendeva quindi quanto mai attuale il predicozzo:

La è cosa vecchia, mi dirai, e la depravazione letteraria del seicento è da lunghi anni divenuta un proverbio. Gli è vero: e tu, come me, avrai udito più volte il padre maestro quando eri giovanetto a scuola, l'avrai udito ripetere la giaculatoria che le metafore del seicento sono da fuggirsi come la peste bubbonica o la febbre gialla. Ma [...] tu credi che ci sia poi tanta distanza dalla pazzia de' secentisti a quella di taluni degli odierni ciurmadori, che pescano quanto vi ha di lordo e di sformato nelle straniere letterature e turbano la purità dell'italiana? [...]. Aggiungi che se coloro vaneggiavano per esuberanza d'immaginazione, i moderni delirano per impotenza; se quelli erano gonfi di falsa sublimità, i moderni, che menano vanto delle massicce virtù della età matura, non si avveggon di diguazzare nel fango; se gli uni erano cigni canori o aquile e pretendevano di volare alle nubi per perdere il cervello nelle fantasmagorie della mitologia, gli altri a guisa di rettili strisciano sul terreno, e lordi di mota, e spacciandosi 'apostoli, rigeneratori, redentori' - sono le loro modeste frasi - 'dell'arte', predicano la venuta di un'epoca nuova: che razza di epoca sarà cotesta nemmeno essi medesimi te lo saprebbero dire (II, pp. 234-35).

Non altrettanto ricca di spunti fecondi e interessanti l'opera storiografica di Cesare Cantù (1804-95), che compilò una storia e antologia della letteratura italiana (*La letteratura italiana esposta alla gioventù per via d'esempi*, Milano, Presso la libreria di Andrea Ubicini 1851; poi trasformata in *Della letteratura italiana: esempi e giudizi*, Torino, Utet 1856; edizione rivista ed ampliata ivi 1892, 2 voll.) e una *Storia della letteratura italiana* (Firenze, Le Monnier 1865). Egli pensa ad una letteratura "espressione chiara e diretta della società e degli svolgimenti di questa" e "poderoso strumento di educazione, cioè di emancipazione", in quanto "intreccio del bello col vero" (*Della letteratura italiana: esempi e giudizi*, Torino, Utet 1892, I, pp. IX-XI): ovviamente negativo è quindi il giudizio sia sul Seicento sia su Marino, soprattutto dal punto di vista morale. Egli

voleva il gonfio, il pomposo, il madrigalesco; ponea scopo della poesia l'eccitare stupore; e gli scambietti ginnastici fra gente che si storpiava nella purezza, parvero non solo perdonabili, ma lodevoli [...]. Che ragionevolezza di sentimenti o di frase? che politica? che coraggio? che morale? Allegro cortigiano, non pensa a riformare né l'arte né l'opinione; veste al suo ingegno la livrea del tempo, e navigando a fior d'acqua sulla corrente, qualunque soggetto trova buono ai sonori suoi nulla; mai non osservando il lato serio della vita, indulge a una voluttà sistematica, senza trasporti meretricj, ma senza pudore; soprattutto sa mettere in scena se stesso, segnalarsi per amicizie e inimicizie, e così scrocca la gloria, come altri scroccavano un impiego (I, p. 451).

L'interessante accenno alla "voluttà sistematica" non viene approfondito, così come non vengono approfondite le pur notevoli affermazioni relative allo stile dei marinisti, scrittori di "parole" e non di "cose":

Ne risultarono due generazioni di scriventi: gli uni curanti solo delle parole; gli altri attenti alle cose [...]. Ridotta l'arte alla materialità dell'esecuzione, nacque l'infelice bisogno di crearsi delle difficoltà onde fare colpi di forza; parve triviale la naturalezza, e si volle imbellettare tutto, esprimere tutto sottilmente, concettosamente; rialzare i pensieri coll'arguzia, cercando non di farsi comprendere e di commuovere, ma di solleticare col piccante e col vibrato, e destare meraviglia. Da qui la punta epigrammatica, e i falsi pensieri, e le freddure, e i continui contrapposti, e le parole equivoche: e amplificazioni ampollose, e metafore sbardellate, e allusioni false o inconcludenti, e rassomiglianze stiracchiate, e immagini affollate, che non espongono ma caricano le sentenze; e complicare i mezzi a scapito della semplicità, della chiarezza, dell'espressione, dell'aggiustatezza nelle idee e nei sentimenti. L'apparato e il cerimoniale dello stile dispiegando sopra il vuoto dei pensieri, scambiavansi l'affettato per grazioso, il gonfio per sublime, i giochetti per vivezze e capresterie; ché di tutte le corruzioni la più seduttrice è il pensiero ricercato; e chi l'abbia contratta, difficilmente riesce a persuadersi ch'ella è cattiva. (I, p. 450).

In un breve articolo raccolto nel volume secondo delle *Prose* (Firenze, Le Monnier 1855, pp. 505-508; ora in *Saggi critici*, a cura di G. GAMBARIN, Bari, Laterza 1969, pp. 262-66), e intitolato appunto *I secentisti*, Luigi Carrer (1801-50) riconosce, come già Emiliani Giudici, la presenza di elementi positivi anche nella rivoluzione letteraria operata dai barocchi, sul presupposto che ogni cambiamento, “sia pure in peggio”, ha “in sé un qualche principio di bontà, dato che venga abbracciato da tutto un tempo e da tutta una nazione” (p. 505). Questi “principi di bontà” sono la rivalutazione della fantasia, che il Quattro e il Cinquecento rischiavano di spegnere, e il rifiuto dell’imitazione e dell’autorità, almeno letteraria. Più interessante, però, è il rapporto che Carrer istituisce tra lo sviluppo delle scienze e il declino della letteratura:

Ma le scienze in questo mezzo camminavano a gran passi, e alle ipotesi si venivano sostituendo l'esperienze ed i fatti. Ciò ancora indirettamente poté influire nella rovina del gusto. Mi spiego. Inorgogliate le menti de' letterati al vedere come si andassero da' filosofi scoprendo sempre nuove provincie nel regno della natura, pensarono che lo stesso potesse avvenire di loro. Quel linguaggio semplice, ingenuo, pieno di credulità e di fantasia, che si arrestava all'esterne apparenze del mondo sensibile, e ritraeva la sua efficacia da una forza direi quasi d'incognita simpatia, sembrò loro proprio di nazioni che fossero infanti nel sapere, e mal convenire con tanti nuovi lumi e sì grandi trovati. Si doveva dopo Galileo non avere altra poesia che quella d'Omero? A nuove cose nuove parole; poiché il lento investigatore della natura si spingeva tant'oltre, non doveva starsi negli antichi confini chi faceva opera di ritrarla (p. 508).

Se al perentorio giudizio di decadenza (“rovina del gusto”) sostituiamo un atteggiamento descrittivo, ci troviamo di fronte alla individuazione di un legame tra scienza e letteratura, sul dato comune della ricerca del nuovo e della sperimentazione, cui la più recente critica mariniana ha dedicato particolare attenzione.

4. Le *Lezioni di letteratura italiana*, tenute da Luigi Settembrini (1813-76) all’Università di Napoli, uscirono a stampa in tre volumi tra il 1866 e il 1872. In esse il critico intendeva non narrare “la Storia della nostra Letteratura”, ma considerare “la Letteratura nostra nella nostra Storia” (cito dalla settima edizione, Napoli, Morano 1881, *Avvertenza*, p. VII). L’opera non solo subordina, quindi, la letteratura alla storia, ma anche la interpreta in chiave risorgimentale e laicista: la cultura italiana viene vista come il campo di battaglia tra la Chiesa e il potere civile, tra un principio laico (positivo) ed uno religioso (negativo). Così il Seicento (o, meglio, il più ampio periodo che va dal Concilio di Trento al 1700) viene liquidato sotto l’etichetta sprezzante del “gesuitesimo”, con il quale, del resto, si identifica: il *Quinto periodo* della storia letteraria di Settembrini si intitola appunto *Il gesuitesimo nella vita italiana*. I preconcetti ideologici di stampo laicista costituiscono la parte più caduca dell’opera, che, quando li abbandona, riesce non di rado a felici caratterizzazioni delle opere letterarie (grazie anche all’insegnamento della scuola di Basilio Puoti, che Settembrini aveva frequentato assieme a De Sanctis), persino del famigerato *Adone*, del quale viene acutamente colta la particolare discendenza dal poema di Tasso: “lo *Adone* nasce dalla *Gerusalemme*, come la voluttà dall’amore; anzi è un episodio della *Gerusalemme* disteso a poema e distemperato, è l’episodio dell’amore di Armida e Rinaldo” (II, p. 271).

Attorno al tema della voluttà, introdotto da Sismondi ed episodicamente ripreso da altri, si costruisce l'interpretazione di Settembrini, che approda ad un rivalutazione del poema, sia pure nei limiti consentiti da presupposti ideologici con esso incompatibili:

Che cosa è l'*Adone*? Nel discorso francese che gli sta innanzi e che fu scritto dal dotto Chapelain, si dice, e si dice bene, che è il poema di pace, mentre tutti gli altri cantano armi e guerra. Quale è il sentimento di questo poema di pace? la voluttà. E che cosa era questa pace d'Italia nel Seicento? [...] Era servitù profonda: e nella servitù due cose sono lecite a chi vuole esser libero: o tuffarsi nei piaceri, o morire [...]. Il piacere è verità, ma non tutta la verità; e la voluttà è la parte più bassa del piacere. Nella voluttà si può esser liberissimi, anche in tempi rei, anzi vediamo che la voluttà agguaglia tra loro i tiranni e gli schiavi più abbiatti. L'*Adone* adunque rappresenta una parte della vita italiana, sebbene non sia la parte migliore; è un momento della nostra arte, e però dev'essere considerato meglio che non si è fatto finora: anche perché è un'opera unica che noi abbiamo nell'arte, e le altre nazioni antiche e moderne non ne hanno una simile. E noi abbiamo quest'unico monumento perché noi soli nella storia del mondo, mentre eravamo a capo della civiltà di Europa con tanto sapere tante lettere tanta gentilezza e mollezza di costumi, sprofondammo a un tratto in un abisso, dove ci gettarono i nostri vizi, gli Spagnuoli ed i Gesuiti. Il Marino insofferente di ogni legge come napoletano, si sentì libero soltanto nella voluttà, si abbandonò ad essa, e fu il poeta voluttuoso per eccellenza. (II, p. 273)

Questa chiave interpretativa consente a Settembrini di restituire un valore se non positivo almeno necessario e coerente ad elementi in cui si era sempre visto, fino ad ora, solo la conseguenza del cattivo gusto e/o del capriccio del poeta:

La voluttà è sostenuta dalla fantasia, la quale aiutando il senso riproduce l'oggetto, lo abbellisce, lo mantiene presente al godimento, per lungo tempo, e ne mostra le minime parti da cui si può cogliere un po' di diletto. Quindi la lunghezza del poema, che è di quarantacinquemila versi, la poca narrazione, le continue e larghe e varie descrizioni, la ricercatezza delle immagini, la frequenza delle antitesi, e tutta la forma cascante di ornamenti, sono effetti della natura dell'argomento, sono espressione necessaria di un'opera voluttuosa: non dipendono dal capriccio del poeta, ma dall'argomento che egli prese a trattare. (II, 274).

Naturalmente, non si deve pensare che Settembrini approvi la maniera di poetare di Marino e dei suoi seguaci, ché anzi ne sottolinea con vigore l'eccesso di descrizione e di varietà e di ricchezza, che inibisce il poeta dal raggiungere la profondità; ne rifiuta però, raccogliendo con maggior vigore proposte già avanzate, l'etichetta di corruttore del gusto del secolo:

Il Marino ha dato il suo nome ad una maniera di poetare gonfia, strana, leziosa, falsa, perché egli in questa maniera trasmodò più degli altri e mostrò maggiore ingegno degli altri; ma guardatevi dal credere che questa maniera l'abbia inventata egli, come uno inventa una moda, perché il falso della forma nasce dal falso che sta nella coscienza; perché non solo egli, ma gl'Italiani tutti sentivano e scrivevano in quella maniera; e non solo gl'Italiani, ma i Francesi d'allora, Madame Scudéry, e Voiture, e Balzac, e De Bartes [Du Bartas], ed altri usavano quello stile lezioso. Né ripetete che il Marino fu il corrompitore del buon gusto, che era già corrotto; il buon gusto fu falsato da quelli stessi che avevano falsata la coscienza, dai Gesuiti: e però quella maniera che si chiama "marinismo" si deve chiamare "gesuitesimo".

E qui lascio l'Achillini, il Preti, e gli altri gesuitanti nello stile. (II, pp. 286-87).

Nella propria *Storia della letteratura italiana* (Napoli, Morano 1871), Francesco De Sanctis (1817-83) delinea un itinerario che vede il progressivo calarsi e concretizzarsi dell'ideale nel reale: in questa parabola evolutiva, che raggiunge il proprio culmine con Manzoni, il Seicento si presenta come un periodo dal duplice e contraddittorio carattere, ben rispecchiato dalla ripartizione di esso in due capitoli: *XVIII. Marino*, *XIX. La nuova scienza*. Il secondo dei pannelli del dittico si oppone apertamente al primo e riceve dal critico un'attenzione ed una simpatia ben maggiori: Giordano Bruno, Galileo Galilei, Tommaso Campanella, Paolo Sarpi

sono i nostri padri, là batteva il cuore d'Italia, là stavano i germi della vita nuova [...]. Se in questa Italia arcadica vogliamo trovare uomini, che abbiano una coscienza, e perciò una vita, cioè a dire che abbiano fede, convinzioni, amore degli uomini e del bene, zelo della verità e del sapere, dobbiamo mirare là, in questi uomini nuovi di Bacone, in questi primi santi del mondo moderno, che portavano nel loro seno una nuova Italia e una nuova letteratura. (cito da *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. GALLO, Torino, Einaudi 1958, p. 743; XIX.2).

Del tutto negativo, invece, il quadro della letteratura vera e propria: anche poeti che una lunga tradizione critica - sia pure qua e là interrotta - salvava come eccezioni al generale dilagare del malgusto, pagano dazio. E' il caso di Chiabrera ("ampollosa e fredda retorica"; gli "fa difetto [...] la fede nel contenuto": II, p. 714 e 715; XVIII.10), di Filicaia ("Non è in lui alcun sentimento del reale, ma un calore d'immaginazione, un orecchio musicale ed una non mediocre abilità nella fattura del verso": II, p. 717; XVIII.10), di Tassoni, di Bartoli (non il Dante, come voleva Leopardi, ma "il Marino della prosa": II, p. 728; XVIII.14), del p. Segneri ("stemperato, superficiale, volgare e ciarliero": II, p. 731; XVIII.14).

Il fatto è che la letteratura del Seicento, pur giunta, dal punto di vista tecnico, alla sua "ultima perfezione" (p. 709; XVIII.7) è ormai una "letteratura esaurita nel suo repertorio e nelle sue forme". Ne è una prova, paradossalmente, proprio la continua ricerca del nuovo, di cui quindi viene colta, in contrasto con la tradizione critica, la negatività (p. 710; XVIII.8). De Sanctis rincara la dose: "Non solo la letteratura nelle sue forme e nel suo contenuto, ma è anche esaurita la vita religiosa, morale e politica, quantunque ce ne fosse una seria apparenza comandata e servile, via alla fortuna" (p. 711; XVIII.8).

Le responsabilità della degenerazione della vita del Seicento - e della letteratura, che la rispecchia: "Tale la vita, tale la letteratura" (p. 733; XVIII.14) - sono del Concilio di Trento, che, lungi dall'offrire nuovi contenuti, si è limitato a restaurare le antiche forme, e dei gesuiti, sui quali però De Sanctis tempera la negatività assoluta del giudizio di Settembrini (p. 804; XIX.19).

A Marino è restituito il ruolo di protagonista principale del secolo, quasi una personificazione dei suoi molti vizi e delle sue poche virtù:

Il re del secolo, il gran maestro della parola, fu il cavalier Marino, onorato, festeggiato, pensionato, tenuto principe de' poeti antichi e moderni, e non da plebe, ma da' più chiari uomini di quel tempo. Dicesi che fu il corruttore del suo secolo. Piuttosto è lecito di dire che il secolo corruppe lui o, per dire con più esattezza, non ci fu corrotti, né corruttori. Il secolo era quello, e non poteva esser altro, era una conseguenza necessaria di non meno necessarie premesse. E Marino fu l'ingegno del secolo, il secolo stesso nella maggior forza e chiarezza della sua espressione. Aveva immaginazione copiosa e veloce, molta facilità di concezione, orecchio musicale, ricchezza inesauribile di modi e di forme, nessuna

profondità e serietà di concetto e di sentimento, nessuna fede in un contenuto qualsiasi (pp. 721-22; XVIII.12).

L'esame dell'*Adone* corregge l'interpretazione forse eccessivamente positiva che era uscita dalle pagine di Settembrini, pur accogliendone lo spunto relativo alla voluttà, che De Sanctis precisa in sensualità (anche sonora) ed estende a tutta la poesia del secolo:

La base [dell'*Adone*] è l'amore sensuale [...]. I concetti e le passioni sono insulse personificazioni, come l'amore, l'arte, la natura, la filosofia, la gelosia, la ricchezza ed altre figure allegoriche. Dico insulse perché a quelle personificazioni manca e la profondità del significato e la serietà della vita. E' lo scheletro de' poemi italiani, aggiuntivi anche certi episodi ingegnosi per far la corte alle famiglie principesche d'Italia e alla casa di Francia. Ma è un puro scheletro, dove non penetra per alcuno spiraglio la vita. E poiché quello solo c'interessa che vive, questo poema non c'ispira nessuno interesse. Non c'è un solo personaggio che attiri l'attenzione e lasci di sé un vestigio nella memoria; non una sola situazione drammatica o lirica di qualche valore. La vita è materializzata e allegorizzata, tutta al di fuori, ne' suoi accidenti, contrasti e simiglianze esteriori; e come le simiglianze o i contrasti esterni sono infiniti, nascono rapporti capricciosi, arbitrari tra le cose, che sono veri, quanto a questa o a quella apparenza, ma ridicoli e falsi per rispetto alla totalità della vita (p. 724; XVIII.13).

L'unico elemento che si oppone al divorzio tra letteratura e vita sancito dalle opere del Seicento è la sensualità, e sia pure una sensualità ricercata e sfibrata:

Un idillio del Marino, di colorito freschissimo e moderno, tutto impregnato di ardente sensualità, è la sua *Pastorella*. Chi ricordi la "pastorella" di Guido Cavalcanti, così sobria e semplice nella sua maniera, può misurare fino a qual grado di ricercatezza nello sviluppo e nelle determinazioni di queste situazioni liriche era giunta la poesia. Pure, la sensualità era ancora quello che rimaneva di vivo in questi poeti seicentistici, esalata in tenerezze, languori, voluttà, galanterie e dolcezze (p. 728; XVIII.13).

Il giudizio finale è drastico, dal punto di vista letterario come da quello etico (del resto sempre strettamente intrecciati), ed esime De Sanctis dall'esaminare altri poeti della stessa specie:

Un ideale frivolo e convenzionale, nessun senso della vita reale, un macchinismo vuoto, un repertorio logoro, in nessuna relazione con la società, un assoluto ozio interno, un'esaltazione lirica a freddo, un naturalismo grossolano sotto velo di sagrestia, il luogo comune sotto ostentazione di originalità, la frivolezza sotto forme pompose e solenni, l'inezia collegata con l'assurdo e il paradossale, la vista delle cose superficiale e leggiera, la superficie isolata dal fondo e alterata con relazioni artificiali, la parola isolata dall'idea e divenuta vacua sonorità, questi sono i caratteri comuni a tutt'i poeti della decadenza, messa la differenza degli'ingegni.

Questi caratteri sono più o meno comuni a tutte le forme dello scrivere, tragedie, commedie, poemi, idilli, canzoni, discorsi, prefazioni, descrizioni, narrazioni, orazioni, panegirici, quaresimali, epistole, verso e prosa (p. 728; XVIII.13).

Ma l'esame dell'*Adone* pone anche le premesse per un'altra importante acquisizione critica che De Sanctis trasmetterà ai posteri, fatto salvo l'inevitabile rovesciamento dal negativo al positivo: cioè il rapporto tra letteratura e musica. La trasformazione della prima nella seconda è già evidente nelle seguenti righe dedicate a Marino: "La sua immaginazione si avvisa tra quelle ricchezze e diviene attiva, si fa alleata dello spirito, trasforma quelle combinazioni e quei rapporti in immagini, e le immagini hanno il loro

finimento nella facile e briosa vocalità dei suoni. Talora i concetti spariscono; ma rimane sempre un'onda melodiosa, la cantilena" (p. 727; XVIII.13).

Il brano precede di poche pagine quel rapido e suggestivo panorama della letteratura italiana dal Boccaccio a Marino che ne segue il trasformarsi in canto: "la letteratura muore d'inanizione, per difetto di sangue e di calore interno, e divenuta parola che suona, si trasforma nella musica e nel canto, che più direttamente ed energicamente conseguono lo scopo", fino alla celebre aforistica conclusione: "La letteratura moriva, e nasceva la musica" (p. 735; XVIII.15), memore forse di un analogo giudizio foscoliano.

Lo schema interpretativo desanctisiano fece scuola, tanto è vero che lo ritroviamo anche nei pochi cenni che Giosue Carducci (1835-1907) dedicò al Seicento nel suo *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (si tratta di discorsi tenuti all'Università di Bologna tra il 1867 e il 1871 e raccolti in *Studi letterari di Giosue Carducci*, Livorno, Vigo 1874), che si arresta alla fine del Cinquecento con un epicedio significativo, poiché la fine della libertà politica non può non ripercuotersi sulla produzione letteraria:

Cara e santa patria! ella ricreò il mondo intellettuale degli antichi, ella diè la forma dell'arte al mondo tumultuante e selvaggio del Medioevo, ella aprì alle menti un mondo superiore di libertà e di ragione; e di tutto fe' dono all'Europa: poi avvolta nel suo manto sopportò con la decenza di Ifigenia i colpi dell'Europa. Così finiva l'Italia (cito da G. CARDUCCI, *Prose critiche*, a cura di G. FALASCHI, Milano, Garzanti 1987, p. 358).

Il compianto sulla letteratura italiana del Seicento si ripete nel saggio dedicato allo *Svolgimento dell'ode in Italia* (lezioni degli anni 1889-91, apparse nella "Nuova Antologia" del 1° e del 16 gennaio 1902): i vari Chiabrera, Testi, Filicaia, Guidi, consegnati all'attenzione di Carducci da una tradizione critica ormai più che secolare, si accampano sullo sfondo di desolazione che conosciamo e che non vale la pena di riproporre; anche il conclusivo giudizio sintetico sui quattro è severo, pur con qualche gradazione: "dei due nati nel Cinquecento [Chiabrera e Testi] qualche suono e qualche figura pur resta alla lira italiana: dei due del Seicento [Filicaia e Guidi] nulla che la lira italiana abbia accettato, se non con suo danno" (p. 710).

5. Il saggio di Carducci merita però di essere ricordato per l'attento e informato studio di carattere stilistico e soprattutto metrico che lo caratterizza e che è uno dei frutti più significativi della stagione di ricerche storico-erudite che si apre negli ultimi due decenni del secolo e che investe anche un secolo e un poeta tanto vituperati. Si tratta di opere di diverso valore, qualcuna anche deludente, ma comunque importanti per il lavoro di raccolta di fatti e di notizie: ci contenteremo di elencare i volumi di C. Corradino, *Il Secentismo e l'Adone del Marino* (Torino 1880); di B. Morsolin, *Il Seicento* (Milano, Vallardi 1880); di M. Menghini, *La vita e le opere di G. B. Marino. Studio biografico-critico* (Roma, Molino 1888); di F. Mango, *Le fonti dell'Adone* (Palermo, Clausen 1891); di A. Belloni, *Il Seicento* (Milano, Vallardi 1899); di G. RUA, *Poeti della corte di Carlo Emanuele I di Savoia (Ludovico d'Agliè, Alessandro Tassoni, Giambattista Marino, Fulvio Testi)*, Torino, Loescher 1899; e soprattutto la biografia, ancora fondamentale, di A. Borzelli, *Il Cavalier Gian Battista Marino* (Napoli, Priore 1898; più ricca di informazioni rispetto alla pur accresciuta

edizione successiva, *Storia della vita e delle opere di Gian Battista Marino*, ivi, Tipografia degli Artigianelli, 1927).

5. Del resto, la fine secolo vede un accresciuto interesse per il barocco anche su un altro versante, non solo su quello storico-erudito, per motivi che analizzeremo nel prossimo capitolo; ora importa verificare che la sfortuna critica di Marino corrisponde, per tutto il secolo, a quella editoriale (quindi a quella di pubblico): basti ricordare che in tutto l'Ottocento uscirono due sole edizioni singole dell'*Adone* (Firenze, Salani 1886, ristampata nel 1895), ed altre due in cui il poema è accompagnato da altri testi (Paris, Baudry 1849; Napoli, Boutteaux-Aubry 1861). Esistono però due notevoli eccezioni: una riguarda la continuazione dell'interesse dei lettori per le opere religiose di Marino, interesse ben vivo già nel Settecento e che anche in questo secolo consente di stampare ben ventuno edizioni della *Strage degli innocenti* (con una differenza di dislocazione significativa: diciassette fino al 1857, solo quattro da lì fino alla fine del secolo). La fortuna dell'opera, anche presso gli strati sociali più bassi, ci è confermata da questa testimonianza di Panzacchi, risalente al 1894: "in qualunque regione d'Italia, penetrando nelle umili classi popolari, e massime delle campagne, voi facilmente troverete ancora un poemetto di Giovanni Battista Marini, La strage degli Innocenti" (*Giambattista Marini*, in *La vita italiana nel Seicento. Conferenze tenute a Firenze nel 1894*, Milano, Treves 1922, p. 203).

L'altra eccezione all'oblio in cui l'opera di Marino sembrava precipitare, si situa su un versante del tutto opposto, quello del Marino se non pornografico almeno pruriginoso. Man mano che ci si addentra nell'Ottocento si addensano, infatti, le edizioni di opere dai titoli significativi: *I piaceri degli amanti del celebre cav. Marino* (Londra, anno settimo repubblicano), *Avventure galanti del cavalier Marino* (Milano, Politti 1868), *Una notte di piacere del cavalier Marino* (Milano, Barbini 1871), *Le notti d'amore del cavalier Marino* (Barcellona 1879), etc., con varie ristampe e traduzioni (in francese). Si tratta di opere la cui destinazione particolare è chiaramente indicata da scritte quali "Biblioteca degli adulti" che campeggiano in antiporta, o dalle incisioni in copertina: tre donne nude che colgono rose, o Venere nuda su un letto o una donna nuda dietro la quale un uomo, pure nudo, dorme in un prato. Le biblioteche pubbliche (ad esempio la Braidense) catalogano questi volumi sotto la segnatura "Erotica", che del resto è quella suggerita dalle soglie del testo (l'edizione di Napoli, Bideri, 1888 è ancora più esplicita: CAV. MARINO, *Poesie erotiche* (Libro chiuso per gli adulti)⁸. In alcuni casi questi volumetti contengono effettivamente delle poesie mariniane, scelte tra quelle dai contenuti eroticamente più espliciti: *Venere pronuba*, *Il duello amoroso*, *I trastulli estivi...*; altre volte si tratta di prose che hanno legami solo molto labili con testi di Marino; in altri casi ancora, Marino da poeta passa a personaggio, diventando il protagonista di avventure galanti, per lo più adulterine, o di prestazioni erotiche descritte nei dettagli.

Insomma, le categorie critiche della voluttà e della sensualità segnalate nella poesia di Marino si sono trasformate, nelle mani di editori privi di scrupoli e di un pubblico assetato di stimoli pruriginosi, in caratteristiche del personaggio Marino e servono a

⁸ Ricavo queste informazioni da F. GIAMBONINI, *Bibliografia mariniana, Bibliografia delle opere a stampa di G.B. Marino: 1700-1940* (I), "Studi secenteschi", XXXVI (1995), pp. 195-276; II, ivi, XXXVII (1996), pp. 317-65; III, ivi, XXXVIII (1997), pp. 357-94.

contrabbandare, con un nome evidentemente di sicuro richiamo, lo smercio di libri in qualche caso decisamente pornografici: uno dei tanti casi di uso improprio di un testo poetico.

Un uso altrettanto improprio, ma certamente più dignitoso per l'utente e più rispettoso per l'autore, ci è testimoniato dalle carte di un importante personaggio della politica ottocentesca: sir William Gladstone, più volte primo ministro inglese (negli anni 1868-74, 1880-85, 1886, 1892-94) e uomo di cultura italianizzante, leggeva l'*Adone*, probabilmente per trarne *puns*, arguzie, da utilizzare nei suoi discorsi in Parlamento⁹. Anche la natura strumentale di queste singolari eccezioni conferma che l'Ottocento è forse il secolo in cui la fortuna di Marino e del Barocco tocca il suo punto più basso, l'ipogeo da cui partirà la lenta e contrastata risalita novecentesca.

Pierantonio Frare
Via Giotto 1, 20030 Seveso (MI)
pierantonio.frare@unicatt.it

⁹ Devo la notizia a C. DELCORNO, *Recensione a G. B. MARINO, L'Adone*, a cura di G. POZZI, Milano, Mondadori 1976, "Lettere italiane", XXIX 4 (ott.-dic. 1977), p. 496n.