

CONTRO L'ANALISI

Mario Andrea Rigoni
Universidade de Pádua, Itália

RESUMO: No começo do século XIX dois grandes poetas italianos, Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi, se apresentam como emblemas de uma revolta ao mesmo tempo gnosiológica e estética contra a razão analítica típica da cultura moderna. Os dois se opõem ao uso da linguagem da crítica como fria análise das obras do gênio romântico, intuitivo e sintético por excelência, sob pena da “morte da poesia” mesma.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo europeu e romantismo italiano; inefabilidade da beleza e da experiência; sentir e não analisar.

Il romanticismo non può essere considerato alla stregua di uno dei tanti fenomeni del pensiero, della cultura e dell'arte che si sono avvicendati sulla scena della storia, ma reclama per sé uno statuto e un ruolo del tutto speciale, dal momento che ha mutato irreversibilmente non un aspetto della coscienza e del sapere, ma il loro stesso fondamento: i principi elaborati esattamente due secoli fa in Germania e in Inghilterra hanno avuto il risultato di sopprimere un mondo millenario e di crearne un altro, del tutto nuovo e anzi opposto, al quale noi stessi ancora apparteniamo. Paradossalmente in Italia a una tale rivoluzione non parteciparono coloro che si definirono romantici e che, in realtà, non fecero che applicare e aggiornare le idee della tradizione illuministica, ossia gli scrittori del “Conciliatore”, ma due grandi poeti dei quali l'uno, Foscolo, giudicò la polemica romantica un’ “idle enquiry”¹ e l'altro, Leopardi, assunse addirittura una posizione coincidente, almeno formalmente, con quella del classicismo, oltre che del tutto ostile alla filosofia tedesca². Sia Foscolo sia, con una lucidità ancora più radicale, Leopardi, condivisero quell'insurrezione contro la ragione che generò il mondo moderno, investendo qualsiasi ambito della riflessione e dell'esperienza.

Un aspetto di questa rivolta, insieme gnoseologica ed estetica, riguardò il carattere matematico, geometrico e, più in generale, analitico della ragione, accusata di smembrare e uccidere l'unità e la bellezza vivente

sia delle cose sia delle opere. Il fatale processo di criticizzazione che aveva subito non solo il pensiero ma anche la poesia fu accompagnato per un verso dalla poetizzazione della critica³, per l'altro dall'avversione alla critica tout court. Si tratta di un atteggiamento che non esclude, certo, la ribellione contro Aristotele e l'accettazione o l'irrigidimento dei suoi precetti, ma che, nello stesso tempo, trascende la questione del rapporto con la massima autorità della poetica occidentale, dato che mette in questione non il tipo ma la natura, e perfino la legittimità, della critica. Da noi segni precisi e ripetuti di fastidio diede Foscolo, che pure non ignorò questo aspetto dell'attività letteraria, anzi vi si segnalò massimamente, se è vero che si può considerare il fondatore della critica romantica in Italia.

I *Principi di critica poetica* – la prima di una serie di lezioni tenute in Inghilterra nel 1823 sulle “Epoche della lingua italiana”, che fu pubblicata come articolo nel 1824 nella “European Review” – sono il manifesto della poetica neoclassica del Foscolo e, nel contempo, un manifesto contro la dittatura dei critici, i quali “quantunque dotati della facoltà di giudicare le creazioni del genio, sono per lo più poverissimi d'immaginazione, e destituiti della facoltà di creare”⁴. D'altra parte il Bello ideale nasce dalla riunione in un solo individuo di bellezze sparse, che è frutto dell'immaginazione del genio e che “non si può analizzare”, ma soltanto “sentire”⁵. Anche nella prima parte del saggio, composto in Inghilterra tra il 1824 e il 1825, sui nuovi orientamenti della nostra drammaturgia Foscolo denuncia “l'arrogante autorità e le usurpazioni dell'arte critica su le prerogative del genio” e dichiara che quest'arte, “già inutile per se stessa”, è diventata “dannosa sino alla depravazione dell'anima di molti scrittori [...]”⁶. Tale reazione appartiene di diritto al suo atteggiamento antintellettualistico, anche se nel secondo caso non si devono trascurare le ragioni specifiche dell'opposizione al romanticismo lombardo e, in particolare, della rivalità con Manzoni (che, per l'appunto, nell'edizione delle proprie *Tragedie* aveva premesso al *Carmagnola* una Prefazione, origine di molte discussioni, nonché aggiunto, in appendice, oltre alla *Lettre* a Monsieur Chauvet, il giudizio critico favorevole di Goethe sul *Carmagnola* e quello di Fauriel sull'*Adelchi*⁷).

In Leopardi troviamo, naturalmente, testimonianze non meno rilevanti. Il suo *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, scritto nel 1818, contiene un'eloquente e disperata protesta contro l'invasione in tutti gli aspetti della vita umana dell'analisi psicologica, che minaccia di sradicare dall'animo ogni segreto, ogni illusione, ogni grandezza, proponendosi a sua volta come una sorta di scienza puramente geometrica e algebrica.

Che natura o che leggiadra illusione speriamo di trovare in un tempo dove tutto è civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifizii; quando non è luogo nè cosa che abbia potuto essere alterata dagli uomini, in cui la natura primitiva apparisca altrimenti che a somiglianza di lampo rarissimo, dovunque coperta e involupata come nel più grosso e fitto panno che si possa pensare; quando la meraviglia è vergogna; quando non è quasi specie non forma non misura non effetto non accidente menomissimo di passione ch' altri non abbia avvertito e non avverta ed esplori e distingua e smidolli; quando il cuor nostro o disingannato dall'intelletto non palpita, o se anche palpita, corre tosto l'intelletto a ricercargli e frugargli tutti i segreti di questo palpito, e svanisce ogn'illusione svanisce ogni dolcezza svanisce ogni altezza di pensieri; quando si spiano e s'uccellano gli andamenti dell'animo nostro non altrimenti che i cacciatori facciano le salvaggine; quando gli affetti i moti i cenni i diversi casi del cuore e della volontà umana si prevedono e predicono come fanno gli astronomi le apparenze delle stelle e il ritorno delle comete; quando non è persona d'ingegno alquanto vivo ed esercitato che non conosca l'indole e i pregi e i difetti propri, e non sappia descrivere le cagioni de' fatti e de' pensieri suoi, e discutere le speranze e i timori della sua vita futura, e pronosticare di se medesimo e delle vicende del cuor suo; quando la scienza dell'animo umano già certa e quasi matematica e risolutamente *analitica*, secondo l'idioma scolastico de' moderni, per poco non s'espone con angoli e cerchi, e non si tratta per computi e formole numerali:⁸

La stessa considerazione sottende pagine più tarde, che si possono leggere nello *Zibaldone*: si tratti di contrapporre alla minuta analisi del cuore tipica delle opere moderne il potente effetto dell'immaginazione mitologica nelle antiche tragedie greche⁹ oppure di polemizzare contro un ideale di espressione concepita come algebra, anziché come scrittura, di pensieri¹⁰. Ma già in una nota del 1820, che cita Petrarca e rimanda implicitamente alla canzone al Mai dello stesso anno, l'opposizione fra matematica e piacere si allarga dall'ambito psicologico a quello estetico.

[...] la matematica la quale misura quando il piacer nostro non vuol misura, definisce e circoscrive quando il piacer nostro non vuol confini (sieno pure vastissimi, anzi *sia pur vinta l'immaginazione dalla verità*), analizza, quando il piacer nostro non vuole analisi nè cognizione intima ed esatta della cosa piacevole (*quando anche questa cognizione non riveli nessun difetto nella cosa, anzi ce la faccia giudicare più perfetta di quello che credevamo, come accade nell'esame delle opere di genio, che scoprendo*

tutte le bellezze, le fa sparire), la matematica, dico, dev'esser necessariamente l'opposto del piacere¹¹.

Come Leopardi si preoccupa di precisare, la colpa della ragione analitica non consiste nel rivelare eventuali difetti delle cose che, prima del suo intervento, fossero rimasti nascosti, ma nel fatto di rivelare come tale, anche quando il suo oggetto sia una perfezione superiore a quella che ci si poteva attendere e immaginare: non sono le opere qualsiasi, ma proprio le "opere di genio", quelle che la critica più minaccia. Si manifesta, in queste riflessioni, il paradosso non solo di ogni analisi, ma anche di ogni *Aufklärung* che, illuminando, per ciò stesso distrugge.

L'analisi delle cose è la morte della bellezza o della grandezza loro, e la morte della poesia¹².

scrive Leopardi illustrando la celebre distinzione fra *termini e parole*, fra *precisione e proprietà* della lingua. In modo del tutto analogo si era espresso Wordsworth nella sua lirica *The tables turned*:

Sweet is the lore which nature brings;
Our meddling intellect
Misshapes the beauteous forms of things;
- We murder to dissect¹³.
[Dolce è il sapere che reca la Natura:
Il nostro invadente intelletto
Deforma la bellezza delle cose.
- Per analizzare noi uccidiamo].

Il danno della dissezione intellettuale è anche nella sua irreversibilità, poiché "l'analisi che sa decomporre non può mai ricomporre", come osserva esemplarmente Foscolo nel saggio sulla nuova scuola drammatica:

Narrasi d'un chirurgo punito capitalmente, e meritamente davvero, perché, o per impraticarsi nella sua professione, o per farne sfoggio, tentava ogni giovinetta dotata d'una bella mano a lasciarsela scarnificare e insegnarle l'industria secreta della natura nella tessitura de' muscoli, de' tendini e delle fibre. Certo la critica non fa strazio molto diverso de' lavori del genio. Ben può forse notomizzarne ed additarne minutamente il processo occulto, ma la loro nativa bellezza e freschezza e vivente energia se ne vanno. Ma non si tosto i nascosti e spesso meschini

espedienti dell'arte si manifestano, la magia della meraviglia dileguasi, e l'analisi che sa decomporre non può mai ricomporre¹⁴.

L'idea dell'ineffabilità della bellezza, e più in generale dell'esperienza, sia essa naturale o artistica, con l'implicazione dell'intraducibilità teorica delle opere e della condanna della critica analitica¹⁵, è caratteristicamente romantica; ma nel suo nucleo risale a un'origine più antica, che si confonde con quella del *je ne sais quoi*. Al nostro scopo basta ricordare l'osservazione che si legge nelle *Réflexions* (1668) del padre Rapin¹⁶:

Il y a encore dans la poésie comme dans les autres arts de certaines choses qu'on ne peut expliquer: ces choses en sont comme les mystères. Il n'y a point de préceptes pour enseigner ces grâces secrètes, ces charmes imperceptibles de la poésie: et tous ces agréments qui vont au coeur¹⁷.

[vi sono ancora nella poesia, e nelle altre arti, certe cose che non si possono spiegare: sono come i misteri. Non vi sono precetti per insegnare queste grazie segrete, questi incanti impercettibili della poesia: e tutte queste dolcezze che vanno al cuore].

e che trapassa nell'*Essay on Criticism* (1711) di Pope:

Some Beauties yet, no Precepts can declare,
For there's a Happiness as well as Care.
Musick resembles Poetry, in each
Are nameless Graces which no Methods teach,
And which a Master-Hand alone can reach¹⁸.
[Nessun precetto può fornire certe bellezze,
dato che esiste la felicità come l'esattezza.
La musica assomiglia alla poesia: in entrambe
Vi sono grazie indefinibili che nessun metodo può insegnare
E che solo un tocco da maestro può raggiungere].

L'idea sarà quindi ripresa e sviluppata nel Romanticismo, e avrà in seguito una lunga e giusta fortuna, che arriva fino ai giorni nostri.

Col suo stile insieme nitido e pungente Jules Renard ha scritto nel *Journal* (in data 15 marzo 1892) :

Analizzare un libro! Cosa si direbbe di un invitato che mangiando una pesca matura ne tirasse i pezzi fuori di bocca per riguardarli bene?¹⁹

Può essere interessante osservare che nemmeno la scelta di questa metafora vegetale è, probabilmente, casuale. Una realtà – che è anche un'unità - organica, sia naturale o estetica, può soltanto essere esperita, assaporata e assimilata, proprio come un frutto nella bocca: scomporne ed esaminarne le parti non è meno insensato che ripugnante. In modo altrettanto energico, se non altrettanto pittoresco, si esprime Cioran in *Aveux et anathèmes*, in cui paragona la disarticolazione di una poesia, trattata come un sistema filosofico, a un atto d'empietà:

Appliquer le même traitement à un poète et à un penseur me semble une faute de goût. Il est des domaines auxquels les philosophes ne devraient pas toucher. Désarticuler un poème comme on désarticule un système est un délit, voire un sacrilège²⁰.

E nei *Syllogismes de l'amertume*, in un capitolo intitolato significativamente "Atrophie du verbe", egli formula un'osservazione che sarebbe stata non a torto posta in esergo alla stampa completa delle sue opere²¹:

Tout commentaire d'une oeuvre est mauvais ou inutile, car tout ce qui n'est pas direct est nul²².

La lettura ideale è quella che, in virtù della sua ingenuità, permette di "sentir un ouvrage". È ciò che risulta da questa annotazione contenuta nei *Cahiers*:

Le lecteur vrai est celui qui n'écrit pas. Lui seul est capable de lire un livre naïvement, – unique manière de sentir un ouvrage²³.

Anche secondo Leopardi la poesia appartiene all'ordine del vitale e dell'immediato - come il piacere che essa somministra: "Grandissima parte dell'opere utili procurano il piacere mediatamente, cioè mostrando come ce lo possiamo procurare; la poesia immediatamente, cioè somministrandocelo"²⁴. Perciò egli condanna le spiegazioni con le quali uno scrittore accompagna la propria opera, come Byron nell'autocommento del *Corsaro*:

Il lettore deve sentire e non imparare la conformità che ha la tua descrizione ec. con la verità e colla natura e che quei tali caratteri e

passioni in quelle tali circostanze producono quel tale effetto; altrimenti il diletto poetico è svanito, e la imitazione cadendo sopra cose ignote, non produce meraviglia, ancorché esattissima²⁵.

In generale Leopardi osserva che

La sola cosa che deve mostrare il poeta è di non capire l'effetto che dovranno produrre in chi legge le sue immagini, descrizioni, affetti, ec. Così l'oratore e ogni scrittore di bella letteratura, e si può dir quasi in genere ogni scrittore²⁶.

Anche la differenza fra Petrarca e gli altri poeti d'amore consiste nel fatto

ch'egli versa il suo cuore, e gli altri l'anatomizzano (anche i più eccellenti) ed egli lo fa parlare, e gli altri ne parlano²⁷.

Come si vede, è adombrata fin dalle prime pagine dello *Zibaldone* l'idea, nettamente formulata nel 1828, che il poeta è una voce attraverso la quale la Natura parla²⁸. Ma l'avversione di Leopardi verso tutte le forme di esperienza indiretta deriva, almeno in una certa fase del suo pensiero, dal principio romantico che la natura intera, essendo un organismo vivo, abbia un'essenza *poetica*, anziché *logica*, e che dunque essa debba essere *sentita*, piuttosto che *analizzata*, per poter essere *compresa*²⁹.

Tali meditazioni traevano spunto, nella fattispecie, dall'*Allemagne* di Madame de Staël³⁰, in cui si legge che "l'anatomia non può esercitarsi su un corpo vivo senza distruggerlo; l'analisi, esercitandosi su verità indivisibili, le snatura, offendendone l'unità"³¹ e che "l'analisi, dovendo dividere per esaminare, lavora come il bisturi nella natura morta; ma è un cattivo strumento per imparar a conoscere la vita (...)"³².

Si sarà più volte notato come le metafore incaricate di esprimere le operazioni della ragione analitica siano attinte di preferenza dall'ambito della chimica, della chirurgia o addirittura della dissezione anatomica: tutte scienze e attività eminentemente separatrici, che intaccano e smembrano l'unità e la vita dell'essere. Solo nell'immaginazione, nella sensibilità, nel "colpo d'occhio" intuitivo e sintetico del genio romantico, che è genio poetico, trova rifugio l'ultima speranza della natura minacciata.

Si dirà che oggi una tale concezione appare ingenua o eccessiva, in ogni caso superata? Fortunatamente le cose non stanno ancora in questi

termini. Per una felice schizofrenia della nostra vita la percezione scientifica si alterna e si mescola in noi, ma non si sostituisce, alla percezione estetica del mondo. Il giorno in cui nel bello si dovesse vedere soltanto lo scheletro del fenomeno fisico all'umanità non resterebbe altro che il suicidio.

Notas

¹ Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, vol. XI, *Saggi di letteratura italiana*, edizione critica a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958: parte II, p. 490. La frase sprezzante, contenuta nella conclusione dell'*Essay on the present literature of Italy*, fu rivendicata da Hobhouse (cfr. l'Introduzione all'*op. cit.*, pp. XV, LXXV-LXXVI e nota 1, LXXX e nota 3), ma, se essa non fu scritta o ispirata da Foscolo, ne rifletteva comunque l'opinione. Sull'estraneità di Foscolo alla polemica si veda anche l'inizio dei *Principi di critica poetica* che, nella versione dell'articolo apparso nella "European Review" (luglio 1824, pp. 258 sgg.), differisce dal testo della lezione (cfr. *Principles of poetical criticism*, in *Saggi di letteratura italiana*, cit., parte I, pp. 25-26, nota a). È interessante osservare che Foscolo accomuna classicisti e romantici nell'ossequio tradizionale a "one common doctrine", ossia quella "that poetry ought to imitate nature" (*ibid.*, p. 27).

² Cfr., in proposito, il mio saggio *Romanticismo leopardiano*, in *Il pensiero di Leopardi*, cit., pp. 115-131.

³ Cfr. F. Schlegel (frammento 117 del *Lyceum*): "La poesia può essere criticata solo dalla poesia" (F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit., p. 22).

⁴ U. Foscolo, *Principi di critica poetica*, in *Saggi di letteratura italiana*, cit., parte I, pp. 10-11. Su genio e critica cfr. anche l'articolo *Intorno ad antiquari e critici* pubblicato nella "Retrospective Review" nel 1826 (*Saggi di letteratura italiana*, cit., parte II, pp. 299-324).

⁵ L'Apollo del Belvedere e la Venere dei Medici "come figure umane sono tutte realmente vere; e sono insieme ideali per una riunione che non si può analizzare, e si sente, d'infinita bellezza che potrebbero essere state sparse dalla natura sopra un solo individuo, ma che pur non si veggono mai; e l'immaginazione del Genio ha saputo o vederle, o indovinarle, e poi raccoglierle e disporle in guisa da farle irresistibilmente sentire a chiunque getta l'occhio su quelle statue" (U. Foscolo, *Principi di critica poetica*, cit., p. 16).

⁶ U. Foscolo, *Della nuova scuola drammatica italiana*, *ibid.*, p. 561.

⁷ L'edizione alla quale Foscolo si riferisce nel suo saggio è intitolata *Tragedie di Alessandro Manzoni milanese il Conte di Carmagnola e l'Adelchi aggiuntevi le poesie varie dello stesso, ed alcune prose sulla teoria del dramma tragico*, Firenze, Giuseppe Molini, 1825.

⁸ G. Leopardi, *Poesie e prose*, cit., vol. II, pp. 361-362.

- ⁹ Cfr. *Zib.*, 3482-3488 (20 settembre 1823).
- ¹⁰ Cfr. *Zib.*, 975-977 (22 aprile 1821).
- ¹¹ *Zib.*, 247-248, 18 settembre 1820. Corsivo nel testo.
- ¹² *Zib.*, 1234, 28 giugno 1821.
- ¹³ *Poeti romantici inglesi*, a cura di F. Buffoni, 2 voll., Milano, Bompiani, 1990: vol. II, p. 213.
- ¹⁴ *Della nuova scuola drammatica italiana*, cit., pp. 568-569.
- ¹⁵ La condanna della traduzione, in quanto viene assimilata a una forma di scomposizione chimica, è particolarmente eloquente in Shelley: “cercare di trasferire da una lingua in un’altra le creazioni di un poeta non sarebbe meno insensato di gettare una viola in un crogiuolo per scoprire il principio formale del suo colore e del suo profumo” (*Difesa della poesia*, in *Opere*, a cura di F. Rognoni, cit., p. 1019). Ma già in Moritz il principio è nettissimo. Alla conclusione del saggio *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können* scrive: “le medesime opere delle arti figurative sono la più perfetta descrizione di se stesse, la quale non può essere descritta ulteriormente” (K. Ph. Moritz, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, a cura di H. J. Schrimpf, Tübingen 1962, p. 102).
- ¹⁶ A sua volta influenzato molto probabilmente dal padre Bouhours, al quale si attribuisce la diffusione, se non la paternità, della nozione del *Je ne sais quoi*. Sull’argomento cfr. G. Natali, *Storia del “non so che”*, in “Lingua nostra”, XII, 2, 1951, pp. 45-49; M. Praz, *Il giardino di Armida*, in *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 104-107.
- ¹⁷ R. Rapin, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, édition critique publiée par E. T. Doubois, Genève, Droz, 1970, p. 60.
- ¹⁸ A. Pope, *An Essay on Criticism*, vv. 141-145, in *The Poems of Alexander Pope*, A one-volume edition of Twickenham text with selected annotations. Edited by J. Butt, New Haven, Yale University Press, 1963, p. 000
- ¹⁹ J. Renard, *Diario. Pel di carota*, Firenze, Casini, 1967, p. 67.
- ²⁰ E. M. Cioran, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 1643.
- ²¹ *Ibid.*, p. 7.
- ²² *Ibid.*, p. 751. Cfr. anche i *Cahiers*: “La critique est ce qu’il y a de plus stérile [...]. Il faut lire un livre et ensuite le jeter; inutile d’en parler, de le résumer et de le commenter” (*Cahiers, 1957-1972*, Avant-propos de Simone Boué, Paris, Gallimard, 1997, p. 504).
- ²³ *Ibid.*, p. 247.
- ²⁴ *Zib.*, 21.
- ²⁵ *Zib.*, 224, 24 agosto 1820.
- ²⁶ *Zib.*, 225, 25 agosto 1820.

²⁷ *Zib.*, 112-113.

²⁸ Cfr. *Zib.*, 4372-4373 (1 settembre 1828) e *Il pensiero di Leopardi*, cit., pp. 125-126.

²⁹ Vedi sopra, *Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la concezione romantica della natura*.

³⁰ Cfr. *Leopardi, Madame de Staël e la concezione romantica della natura*.

³¹ *La Germania*, cit., p.454.

³² Ivi, p.419. Il passo è citato, in riferimento a Leopardi, da Franco D'Intino, in un saggio contemporaneo e, per certi aspetti, affine a questo (*Scene di caccia. Analisi di un topos leopardiano*, in "La Rassegna della letteratura italiana", 1, gennaio-giugno 1999).