

ANGELA BORGHESI
L'officina del metodo.
Le lezioni del giovane
De Sanctis

Firenze, La Nuova Italia, 1999

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 184)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

CLXXXIV

SEZIONE DI FILOLOGIA MODERNA

27

ANGELA BORGHESI

L'OFFICINA DEL METODO
LE LEZIONI DEL GIOVANE DE SANCTIS



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Borghesi, Angela

L'officina del metodo :

le lezioni del giovane De Sanctis. –

(Pubblicazioni della Facoltà di lettere

e filosofia dell'Università degli studi di Milano ; 184.

Sezione di filologia moderna ; 27). –

ISBN 88-221-3281-5

I. Tit.

1. De Sanctis, Francesco - Opere giovanili: metodo - Studi critici

850.900 8

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1999 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: aprile 1999

Was bleibt aber, stiften die Dichter

F. Hölderlin, *Andenken*

Questo libro è il risultato degli studi condotti nell'ambito del Dottorato di ricerca in Storia della Lingua e della Letteratura italiana, da me svolto presso l'Università degli Studi di Milano. Pertanto, vorrei ringraziare il professor Gianluigi Berardi per l'attenzione con cui ha seguito il mio lavoro, per gli insegnamenti e i consigli sempre preziosi. Sono inoltre grata al professor Giuseppe Velli per la disponibilità mostratami in più occasioni. Desidero poi rivolgere un sentito ringraziamento al professor Giovanni Orlandi, che ha accolto il volume in questa collana, al professor Claudio Milanini e a tutti gli altri docenti dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università degli Studi di Milano.

1. IL BISOGNO DI UN METODO. LE RADICI VICHIANE	p. 1
2. IL TEMPO DELL'ECLETTISMO	» 27
3. LA PERMANENZA DI VICO	» 48
4. PRIME RICOGNIZIONI HEGELIANE	» 68
5. GLI STRUMENTI DELL'OFFICINA	» 85
6. «FORMA ORGANICA» E «MORTE DELL'ARTE»	» 116
7. L'ANTIDOTO CONTRO LA «MALATTIA DELL'IDEALE». VERSO LA RIFORMA DELLA CRITICA	» 135
BIBLIOGRAFIA	» 163

IL BISOGNO DI UN METODO. LE RADICI VICHIANE

1. Non siamo certo capaci di muoverci con quella strategia «napoleonica»¹ con la quale De Sanctis riuscì a dominare la letteratura, rivelandone il disegno ad allievi e lettori. Pure ci avviamo, così poco dotati in questioni militari, ad una non facile impresa: individuare alcune delle linee nevralgiche sulle quali si organizza il lavoro critico desanctisiano, sin dalla «prima scuola». Terreno difficile ed accidentato questo campo di battaglia, dove tuttavia è possibile disegnare oggi le vie di attacco e di fuga, le trincee ormai consolidate e le prime linee, instabili e insidiose, esposte ancora alla precarietà dei territori da poco conquistati. Ci si può imbattere anche in qualche cunicolo sotterraneo, abbandonato in fretta per fronteggiare i crepitanti bagliori del fuoco di fila all'estremo avamposto.

Grazie soprattutto alle fatiche filologiche ed ermeneutiche di Attilio Marinari è possibile ora esaminare con maggior approssimazione anche le lezioni del giovane maestro seguendo un cammino non certo recuperato nella sua completezza, ma solidamente restaurato rispetto alla precedente lettura crociana, alla quale va per altro il merito di aver offerto per la prima volta questi materiali, in genere appunti di allievi, dispersi e prima sconosciuti, alla critica e al pubblico. Croce non intese dare una trascrizione integrale delle carte da lui raccolte. Ne fece un compendio, riproducendo brani e riassumendone altri, per ricostruire «la tela dei vari corsi», offrendo dunque uno strumento agile e leggibile secondo un criterio molto usato nell'Ottocento, spinto a ciò anche dalla convinzione, non priva di qualche fondamento, della scarsa fedeltà degli allievi al dettato del

¹ G. Debenedetti, *Commemorazione del De Sanctis* (1934); ora in *Saggi critici. Seconda serie*, Marsilio, Venezia, 1990, p. 19.

maestro. È una curiosa coincidenza, ma lo stesso De Sanctis aveva letto per la prima volta l'*Estetica* di Hegel nella traduzione-compendio di Charles Bénard, il quale nella prefazione – oltre che spiegare la natura del suo lavoro – ricorda (e qui abbiamo un'altra ammiccante coincidenza di destino comune) che l'opera hegeliana risulta dall'insieme delle lezioni di estetica tenute dal filosofo nell'università di Heidelberg² trascritte da suoi allievi e pubblicate postume da uno di loro, Heinrich Gustav Hotho. Certo il lavoro crociano non è immune da difetti e storture anche gravi che molti studiosi hanno già rilevato e corretto; ciò nonostante, partendo da esso, si sono potuti aprire nuovi squarci e prospettive di indagine.

Ma ora i corsi napoletani si squadernano davanti a noi coprendo quasi l'intero arco cronologico del decennio della prima scuola (1838-1848), tranne che per il biennio iniziale. Ci è consegnato un materiale che ripristina una lettura «abbastanza organica e sufficientemente indicativa» di questi corsi, nonostante il permanere di riserve, di problemi d'interpretazione e di datazione non irrilevanti³. In particolare la lettera dei manoscritti, quasi tutti non autografi del maestro ed opera di diversi redattori, non sempre è chiara e comprensibile. Spesso è caratterizzata da ambiguità e contraddizioni dovute ad errori di trascrizione del dettato o a veri e propri fraintendimenti dello studente estensore. Il confronto delle lezioni che ci sono giunte in diverse redazioni pone in rilievo dissonanze e divergenze, divenendo anche misura del diverso tasso di affidabilità degli allievi rispetto alla voce del maestro.

Preso atto delle insidie del terreno, ad un primo sguardo panoramico sui quaderni, ciò che determina una viva impressione è una energica, indaffarata, volontà edificatrice. Il giovane De Sanctis ha un'idea fissa, un prepotente bisogno di comprendere e ricondurre il molteplice ad unità, all'unità di principi che regolino e ordinino in un quadro serrato, in una catalogazione, tutto il vasto materiale della storia della cultura e della letteratura occidentale che di anno in anno, a seconda dei nuovi incontri culturali offerti da intense e talvolta disordinate letture, si va ampliando. In lui, durante tutto il tempo della prima scuola, l'interesse teorico-sistemico è assolutamente dominante e prevarica sul confronto e sull'analisi dei testi. Quest'ultima si fa strada, di poco, solo sul finire del decennio, là

² Ma sappiamo che il materiale raccolto si riferisce anche a lezioni berlinesi. Cfr. N. Merker, *Prefazione* a G.W.F. Hegel, *Estetica*, a c. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 1967, p. XXI.

³ Cfr. l'*Introduzione* e le *Note filologiche* di A. Marinari a FDS, II e III.

dove per qualche autore comincia a prendere corpo, quasi piccola isola monografica, un'indagine perpendicolare, a picco. Tuttavia anche qui l'opera si organizza dentro una linea interpretativa preconstituita, addensandosi intorno a un teorema già tutto esplicito e da riportare alla verifica sul testo, o meglio alla «applicazione». Ne sono esempio significativo le pagine dedicate a Shakespeare nel corso sulla letteratura drammatica, dove la produzione del grande drammaturgo è organizzata astrattamente, sì da testimoniare le varie fasi della vita umana, dalla fanciullezza alla piena maturità. Le opere sono esaminate alla luce di questo canovaccio precostruito e sono raggruppate per tema, con l'esclusione programmatica d'ogni riguardo alla questione (per altro oggettivamente ardua, specie a quell'altezza) del loro succedersi nella composizione.

La prepotenza del quadro sistematico sovrasta infatti ogni logica temporale. La linea della successione cronologica delle opere di un autore non è rispettata perché non ne rifletterebbe in alcun modo il «senso ideale». Pensiamo alle lezioni su Leopardi. Fin dal corso del 1841-42 De Sanctis individua il «concetto» della poesia leopardiana nei due *côtés* del sentimento e del vero, tracciando in un breve giro di frasi l'evolversi del motivo amoroso in rapporto a questi due elementi, con uno schema che sembra già richiamarsi alla formula della dialettica hegeliana che De Sanctis conoscerà solo molto più avanti. Dapprima Leopardi svolgerebbe questo sentimento «in tutta la sua pienezza», in tutta la dolcezza dell'inganno, nel *Primo amore*, nel *Pensiero dominante*, nel *Sogno*; poi svilupperebbe il *côté* del vero, con la rivelazione dell'inganno e la disillusione conseguenti, in *A Silvia* e *In morte di una bella donna*, per giungere infine a trovare i due aspetti, prima svolti separatamente, insieme, «in armonia tra loro», come in *Amore e morte*, nell'*Ultimo canto di Saffo*, e nel «bellissimo» *Consalvo*.

Il critico, tracciato astrattamente un suo percorso psicologico del poeta, lo proietta sui testi, incurante di ancorarlo alla cronologia reale, come è clamorosamente documentato dagli accostamenti arbitrari. Nella lezione del quaderno De Ruggiero, di tre anni più tarda, il discorso su Leopardi è certo più approfondito e articolato: vi si pone in luce infatti il «contrasto dell'intelletto col cuore»; ma ancora i testi lirici sono citati per esemplificare le varie sfumature psicologiche, o «situazioni» come le chiama ora De Sanctis, che occorrono a formare quel «picciol poema, dove vedesi tutta la vita umana». Leopardi non è calato nel suo tempo personale o nella storia, anzi è sempre fuori della storia, è quasi sempre «disgiunto» da essa: Per il critico, come è astratto il discorso intorno alla sua poesia così è astratto il suo autore. De Sanctis si costruisce un Leopardi

che non esiste, sospeso nell'aria rarefatta del «suo sistema generale di poesia», nella sua melanconia da scetticismo che regola e subordina anche il suo «sistema amoroso».

Ancor più macroscopica è la forzatura nella successione storica degli autori della letteratura italiana dell'Ottocento che colloca Leopardi prima di Manzoni. Durante tutto l'arco di sviluppo della scuola, poiché lo schema della speranza in una possibile poesia del futuro non può consentire che l'opera di Leopardi, disperata per eccellenza, segua quella manzoniana, ecco che, sfidando la realtà, la produzione del recanatese precede sempre quella di Manzoni che giunge salvifica e progressiva ad aprire un nuovo orizzonte luminoso al cammino della poesia. Questa insofferenza dei dati cronologici pervicacemente ostentata da De Sanctis è dovuta alla volontà di seguire fino in fondo lo schema prestabilito dell'evoluzione progressiva della storia e quindi della letteratura, tanto che il critico viene a sostenere che

«Nella successione storica prima viene la scuola di Leopardi, poi la scuola di Manzoni [...] La scuola del Manzoni aggiunge di più alla poesia, cioè la parte religiosa»⁴.

Questo schema è riprodotto di corso in corso quasi ossessivamente, così come è ossessiva la necessità di riprodurre una griglia teorica capace di contenere e catalogare il dato storico-letterario. Assistiamo così a movimenti continui all'interno dei quaderni di scuola: giudizi e posizioni particolari sui medesimi autori, o fatti storico-culturali e letterari, variano o si modificano, da un anno all'altro, pur rimanendo collocati entro le stesse coordinate. Oppure, al contrario, mutando l'impianto teorico, valutazioni specifiche sono instancabilmente riprodotte, spesso cristallizzate in una ripetitiva fissità linguistica. Questi piccoli o grandi sommovimenti si inseriscono di volta in volta nel tessuto precedente, aggiustandolo quando le nuove acquisizioni teorico-critiche non contrastano con esso. Allorché invece determinati incontri offrono nuovi e lucenti schemi sistematico-interpretativi, che rivoluzionano l'ordine delle priorità, assistiamo a forzosi tentativi di conciliazione tra vecchio e nuovo sistema, nella ricerca di un innesto difficilmente fruttuoso.

Pur così sottomesse e piegate al nuovo quadro di riferimento, le vecchie strutture teoriche combattono per la loro sopravvivenza fino al-

⁴ FDS, III, p. 1042.

l'ultimo scorcio del decennio, quando l'incontro con Hegel emerge chiarissimo ed è salutato «finalmente» come la scoperta teorica tanto cercata e attesa. L'*Estetica* hegeliana si fa oggetto d'una ricognizione attenta, d'una lettura puntuale e criticamente avvertita.

2. Ma sembra ora il momento di fissare l'asse portante della costruzione teorica desanctisiana nel suo apparire e accamparsi al centro della problematica storico-critica della prima scuola e nel suo non equivoco riproporsi anche all'interno del confronto con Hegel. La critica ha unanimemente ricondotto l'importanza della lezione vichiana in questo periodo all'uniformarsi del giovane maestro ad un «clima» o «sfondo» ovunque diffuso a Napoli nella cultura di quegli anni, a un *milieu* di riferimento inevitabile quanto generico⁵. Ma che un interesse specifico per Vico abbia avuto, proprio negli anni iniziali dell'insegnamento desanctisiano, nuovo vigore e impulso e si sia tradotto in studi approfonditi che restauravano l'autentica portata del discorso vichiano è attestato dallo stesso De Sanctis. Nel saggio *L'ultimo dei puristi* egli torna con la memoria all'entusiasmo contagioso che vivificava gli studi di quei giovani:

«Alla coltura letteraria tenea dietro un vero progresso ne' diversi rami dello scibile. Ottavio Colecchi divulgava Kant, e Galluppi la scuola scozzese. Sopravvennero Fichte, Hegel, e poi Gioberti. Gran numero d'idee nuove furono messe in circolazione. Le opere del Romagnosi e del Rossi davano impulso agli studi economici. Vennero su uomini egregi: Nicolini, i fratelli Savarese, De Augustinis, Gasparini, Scacchi, Mancini, Scialoja, Cusani, Gatti, Ajello. La letteratura non poteva sottrarsi a questo rinnovamento scientifico. Continuò lo studio degli scrittori italiani meno per la lingua che per le cose, soprattutto per le investigazioni storiche. Vi si aggiunse lo studio delle letterature straniere, massime della tedesca e dell'inglese, e salirono subito in favore Shakespeare, Goethe, Schiller, Victor Hugo. Lamennais, Thiers, Cousin, Villemain, Guizot, Giambattista Niccolini, Guerrazzi, Berchet, Giusti erano letti con l'avidità e il sapore del frutto proibito. La lettura di Schlegel aveva mutati presso di noi radicalmente i criterii letterarii: sorse una critica più alta, si apersero nuovi orizzonti alla gioventù. Sopravvenne Cousin, e poi Hegel. Qual rivoluzione in pochi anni! Simbolo di essa fu Vico

⁵ Cfr. per tutti S. Landucci, *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Feltrinelli, Milano, 1964, pp. 44-45 e la n. 196 a p. 319; A. Marinari, *Introduzione* cit., pp. XXXI, LXXV, CXIV; G. Oldrini, *La questione del vichismo meridionale*, in AA.VV., *Ricerche sulla cultura dell'Italia moderna*, Laterza, Bari, 1973, pp. 199-213; Id., *Napoli e i suoi filosofi. Protagonisti, prospettive, problemi del pensiero dell'Ottocento*, Angeli, Milano, 1990, pp. 11-113.

redivivo, interpretato pubblicamente dal professore Amante, letto, ammirato, citato dappertutto»⁶.

Sempre sull'onda del ricordo, a proposito del corso sulla lirica, dove insisteva sullo strumento metodologico fondamentale di questo e di successivi corsi, cioè la tipizzazione dei generi letterari, De Sanctis scrive nella *Giovinanza*:

«Queste osservazioni parvero nuove, perché Giambattista Vico era più ammirato che studiato. Io per conclusione feci una lezione sulla *Scienza Nuova*, che destò nei giovani il desiderio di quello studio, e parecchi andarono a sentire le dotte lezioni di Enrico Amante sopra il Vico»⁷.

Un Vico dunque autenticamente recuperato, risorto a nuova vita e posto accanto alle più recenti scoperte con valenza rivoluzionaria, un Vico del cui pensiero è rivendicato il valore fondante. Certo la presenza di Vico in questi quaderni non è gridata come quella di Gioberti o di Hegel, la sua teoria non è oggetto di un'analisi ampia e sistematica che si dilati oltre i confini di un corso. Si parla infatti di Vico esplicitamente, e in breve, solo là dove sarebbe impossibile mostrar di prescindere dalla sua opera: nelle trattazioni della storia e della critica storica che si ripresentano all'interno di più corsi. Il maggior spazio dedicato all'autore della *Scienza nuova* è nel quaderno sulla *Storia e filosofia della storia*, probabilmente da collocare nell'ultimo anno della scuola, dove il discorso è più articolato e De Sanctis si fa più critico; ma ormai, anche sul fronte della teoria storica, il maestro ha inaugurato un confronto ravvicinato con Hegel. Ciò, tuttavia, non deve indurre a credere ad una presenza dislocata in aree speciali e limitate. Vico opera invece sotto traccia: è evocato corposamente, anche se spesso non citato, ben fuori da questi recinti. Non ci riferiamo solo agli echi più facilmente individuabili nei quaderni di argomento grammaticale⁸, ma anche e soprattutto ad interventi d'altro spessore che innervano, per esempio, lo snodo metodologico del corso sulla lirica del 1841-42, la cui impronta permane in tutte le lezioni della scuola di Vico Bisi. Si tratta di una presenza che opera in profondità, assimilata nel sistema delle certezze

⁶ FDS, I, p. 243.

⁷ *Ibid.*, p. 179. Su questo brano cfr. la n. 1 di Marinari nell'*Introduzione* cit., p. XXXIX.

⁸ A tal proposito cfr. la bella nota di F. Lo Piparo, *Dalla grammatica filosofica all'estetica*, in AA.VV., *Francesco De Sanctis nella storia della cultura*, vol. I, Laterza, Bari, 1984, pp. 121-154.

acquisite e anche per questo non discussa e sottoposta a verifiche aperte, nel *work in progress* delle lezioni.

De Sanctis, fin dal compendio del corso precedente sulla lingua e sullo stile, amplia le argomentazioni dell'anno prima richiamandosi ad uno schema di sviluppo della civiltà di chiara matrice vichiana:

«Tre differenze esser ci possono nello stile: individuali, sociali, universali, procedenti dal triplice cammino di nostra vita, come individui, come cittadini, come uomini, e secondo il diverso progresso, spontaneo o riflessivo»⁹.

Ritroviamo questo doppio carattere del progresso poche pagine più avanti, all'inizio vero e proprio del nuovo corso, quando il maestro introduce, per determinare l'«invenzione», una classificazione genetica dei generi letterari:

«I lavori che rappresentano gli scrittori servono a soddisfare a' bisogni della lor mente e del cuore; onde tutt'i lavori si dividono in lavori di riflessione e d'immaginazione. La riflessione si può considerare o assoluta ovvero accompagnata con la fantasia. L'immaginazione si può egualmente considerare assoluta nello stato tranquillo o acceso dell'animo, o in contrasto con la riflessione, ed allora diventa passione, o come vincitrice della riflessione, ed allora diventa entusiasmo. Logicamente adunque si comincia dalla riflessione, si finisce nell'entusiasmo. Ma storicamente avviene il contrario; perocché gli artisti dovettero essere indotti a comporre dalla foga di un affetto irresistibile che non può tenersi chiuso, ma con veemenza per tutt'i modi si manifesta. Ecco la ragione per cui la poesia ha preceduto la prosa, ché le società, come gli uomini, cominciano dall'immaginazione»¹⁰.

In questo quadro teorico la successione dei diversi generi prevede, nella prima fase di sviluppo, quello lirico che si fonda sull'entusiasmo ed è circoscritto all'espressione di sentimenti e affetti che il mondo esterno suscita nell'animo dell'artista. Poi, dato che «la fantasia dagli effetti sale alle cause, dalle sensazioni alle cose», si passa alla rappresentazione della realtà esterna. Nasce così il genere narrativo. Segue lo stadio in cui l'uomo si confronta con la natura, sorge il dialogo e con esso il genere drammatico. Più si alza il livello della civiltà più aumenta la riflessione e perciò la prosa: è quindi il momento del genere didascalico. Passando dall'ambito privato a quello sociale s'incontrano altri due generi che rispondono al bisogno del «conversar cittadino»: l'epistolare e l'oratorio. L'ossatura

⁹ FDS, III, p. 584.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 591-592.

dello schema si basa dunque sul progressivo e graduale trascorrere dallo stadio iniziale, dell'immaginazione, a quello finale, della riflessione, che, appunto, rimanda all'impianto della teoria storica vichiana¹¹.

Si deve accogliere con qualche cautela il discorso di Giorgio Zappa, sempre avvertito, che riconduce la deduzione dei generi letterari all'influsso di Federico Schlegel, senza individuarne la stretta contiguità con lo schema triadico vichiano¹². Già Mario Fubini, nel suo saggio *Genesi e storia dei generi letterari*¹³, rilevava con acuta penetrazione, la presenza di Vico nella prima scuola desanctisiana:

«vichiana-romantica, come in altri letterati italiani del tempo suo, ci appare la poetica del giovane De Sanctis, il quale si ispira al Vico nel delineare una storia

¹¹ Ricordiamo il brano canonico: «Gli uomini prima sentono senz'avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura. Questa dignità è 'l principio delle sentenze poetiche, che sono formate con sensi di passioni e d'affetti, a differenza delle sentenze filosofiche, che si formano dalla riflessione con raziocini»; G. Vico, *Principj di scienza nuova* (1744), in G. Vico, *Opere*, a c. di F. Nicolini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1953, p. 455. Lo stesso itinerario De Sanctis trovava in Victor Cousin: «Quand l'homme pressé par l'aperception vive et rapide de la vérité, et transporté par l'inspiration et l'enthousiasme, tente de produire au dehors ce qui se passe en lui et de l'exprimer par des mots, il ne peut l'exprimer que par des mots qui ont le même caractère que le phénomène qu'ils essayent de rendre. La forme nécessaire, la langue de l'inspiration est la poésie, et la parole primitive est un hymne. Nous ne débutons pas par la prose, mais par la poésie, parce que nous ne débutons pas par la réflexion, mais par l'intuition et l'affirmation absolue». Cfr. V. Cousin, *Cours de philosophie. Introduction à l'histoire de la philosophie*, Hauman, Bruxelles, 1940, pp. 156-157. È possibile che l'influenza cousiniana, che a Napoli s'intreccia con la rinascenza di Vico, sia servita al critico da conferma dell'attualità europea del discorso di Vico (cfr. S. Mastellone, *Victor Cousin e il Risorgimento italiano*, Le Monnier, Firenze, 1955, pp. 12, 180-213; F. Tessitore, *La cultura filosofica tra due rivoluzioni*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, vol. IX, Società editrice Storia di Napoli, 1972, pp. 239-254; G. Oldrini, *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Laterza, Bari, 1973, pp. 140-154).

¹² G. Zappa, *La cultura tedesca nel pensiero di Francesco De Sanctis durante la prima scuola napoletana*, in *Contributi di filologia moderna*, Vita e Pensiero, Milano, 1961, pp. 257-296; si vedano in particolare le pp. 274-277.

¹³ M. Fubini, *Genesi e storia dei generi letterari* [1948, 1951, 1955], ora in *Critica e poesia*, Laterza, Bari, 1956, pp. 143-260. Inoltre si veda il repertorio annotato da P. Giannantonio, *Motivi vichiani nel De Sanctis*, in «Critica letteraria», VII (1974), 24, pp. 334-346. Anche Ferdinando Albeggiani, in un lavoro che per la verità tende a dividere apoditticamente ciò che è vivo (cioè recuperabile alla sua fede crociana) e ciò che è morto (cioè irriducibilmente proprio) nell'estetica vichiana afferma comunque in generale una dipendenza della trattazione di De Sanctis sulla genesi e successione dei generi letterari dalla matrice di Vico. Cfr. F. Albeggiani, *La logica poetica di Giovan Battista Vico*, in «Belfagor», V, 3 (31 maggio 1950), pp. 330-342.

dei generi connessa alla più vasta storia della civiltà umana e i generi vede svolgersi l'uno dall'altro, dalla lirica, nata dall'indistinto entusiasmo dei primitivi, all'epica, che si forma quando l'uomo sa riconoscere fuori di sé un mondo e lo fa oggetto di canto, e da questa alla più complessa e matura drammatica, e ogni genere passare per diversi gradi e forme; e tipicamente vichiana, la storia del genere narrativo, che ci conduce dall'epopea dei primitivi a quella dei tempi colti, e da questa al romanzo, forma intermedia tra la poesia e la storia, e da questo infine alla storia, una storia che si viene via via perfezionando col maturarsi dei tempi»¹⁴.

Tuttavia Fubini, anche per la natura compendiaria del suo lavoro che non gli consente di soffermarsi sulle prime lezioni napoletane con un'analisi specifica, isola l'influsso vichiano rintracciandolo esclusivamente in questo schema pur assai rilevante. Vedremo come questa presenza si spinga ben oltre la griglia evolutiva dei generi letterari e incardini la struttura delle lezioni ad alcuni capisaldi del pensiero vichiano. Per altro non sembra che in questi «schemi» risieda «il più genuino pensiero del nostro critico»; in realtà il bisogno di catalogazione che induce De Sanctis a organizzare ripetutamente i suoi corsi su questo modulo ordinativo tradisce sin d'ora la costante ricerca di un metodo capace di dominare l'intera materia letteraria. L'analisi delle singole esperienze poetiche è tutta subordinata a questa esigenza che limita e chiude in strette caselle autori e opere e che in rari casi lascia respiro all'«individuo poetico»¹⁵.

Un adeguato spazio all'ispirazione vichiana della prima scuola è conferito nel breve ma acutissimo saggio di Fulvio Tessitore, che mostra attraverso rilievi convincenti come il pensiero di Vico informi di sé tutta l'opera del critico; analizzando lucidamente gli snodi tematici e teorici che sorreggono il teso e compatto discorso della *Storia della letteratura italiana* Tessitore giunge infine ad affermare con sicurezza che Vico è per De Sanctis «il protagonista della sua formazione, l'autore della sua vita intellettuale». Le lezioni della prima scuola documenterebbero quindi per Tessitore il

«tentativo di sintesi tra logica e storia per fondare il prepotente senso del concreto

¹⁴ M. Fubini, *op. cit.*, pp. 230-231.

¹⁵ «Ma non era in questi schemi fin d'allora il più genuino pensiero del nostro critico, che di essi si serve, direi, piuttosto come di puntelli provvisori e sempre ha di mira precipuamente l'individuo poetico, la lirica di Dante o le tragedie di Shakespeare: così egli ha potuto riprendere nella *Storia* e nei *Saggi* buona parte dei pensieri esposti nelle lezioni giovanili, trasfondendo, senza sforzo, in una più ampia storia quella che aveva presentato come storia di un genere particolare». *Ibid.*, p. 231.

su una concezione della storia che dia ragione della logica e concretizzandola le impedisca di correre i rischi connessi all'assolutizzazione dell'astratto»¹⁶.

L'affermazione è certo condivisibile, ma si deve precisare che quel «prepotente senso del concreto» si può considerare autentico solo al livello della periodizzazione storico-ideologica, poiché esso è ben lungi dal manifestarsi nelle singole trattazioni degli scrittori. Quanto al «tentativo di sintesi tra logica e storia» vedremo presto che si tratta più precisamente del tentativo di rinvenire una logica nell'unico discorso veramente tracciato, cioè quello storico.

Per tornare alla nostra questione, è da ribadire l'importanza di un passaggio desanctisiano da poco citato e che troveremo spesso ripetuto: «Logicamente adunque si comincia dalla riflessione, si finisce nell'entusiasmo. Ma storicamente avviene il contrario». Esso individua sin d'ora la distinzione tra impianto logico e storico che più tardi le lezioni sui *Precetti di estetica* formuleranno teoricamente nel «doppio metodo»¹⁷; ma appare già chiaro che delle due direzioni d'indagine l'analisi desanctisiana privilegia quella storica, dalla poesia alla prosa, dall'entusiasmo alla riflessione. La direzione logica sembra invocata in astratto, chiusa nella sola definizione del movimento contrario, e senza sviluppo. È evidente che la teorizzazione dei due sensi dell'indagine trova un fondamento nelle lezioni del *Cours* cousiniano, anche se Cousin si limita a proclamare l'anteriorità necessaria del metodo *a priori*, del resto ancorata, anche negli stretti rapporti con l'*a posteriori*, al pensiero di Vico¹⁸. De Sanctis riprende teorica-

¹⁶ F. Tessitore, *La filosofia di De Sanctis*, in AA.VV., *Francesco De Sanctis nella storia della cultura*, Laterza, Roma-Bari, 1984, pp. 237-278; ma si veda anche *La cultura filosofica tra due rivoluzioni* cit., pp. 227-293.

¹⁷ FDS, III, pp. 756-757.

¹⁸ La discussione sul metodo caratterizza tutta la problematica filosofica della Napoli degli anni Trenta-Quaranta ed è centrale nell'opera di Cousin. Il sommario della *Troisième leçon* nell'*Introduction* cousiniana (cit., cfr. la p. 60) annuncia gli argomenti: *Démonstration logique. Démonstration historique*, trattati poi alle pagine 67-68. La questione è ulteriormente sviluppata nella lezione successiva in cui «les deux méthodes», «expérimentale» e «spéculative», le sole possibili («Il y a deux méthodes historiques, il ne peut y en avoir que deux», cfr. le pp. 91-99), sono esaminate minutamente anche nei loro limiti. Cousin privilegia il secondo metodo pur proponendo come soluzione metodologica finale una loro unione eclettica: «Mais réunissez les deux méthodes, faites comme le grand physicien qui, dans son laboratoire, conçoit et expérimente, expérimente et conçoit, et se sert à la fois et de ses sens et de sa raison. Débutez par la méthode *à priori*, et donnez-lui comme contrepoids la méthode *à posteriori*. L'identité de ces deux méthodes est à mes yeux le flambeau à l'aide duquel seulement on peut s'orienter dans le labyrinthe de l'histoire». La storia in questo modo «ne serait ni un

mente Cousin ma si sottrae nel suo lavoro concreto al *prius* del metodo logico. Resta il fatto che la distinzione tra un impianto logico e uno storico si presenta per la prima volta qui, il che retrodata la collocazione cronologica di questa struttura che segna così a fondo le lezioni napoletane¹⁹. Ma la presenza di Vico emerge anche nella semplice sequenza temporale delle specie liriche, direttamente derivata, pur senza richiami espliciti, dalla triade vichiana Dio-eroe-uomo. Abbiamo infatti il succedersi della lirica «religiosa», di quella «eroica» e infine della lirica degli «affetti» che comprende anche quella «morale». Se si rileggono le pagine del quaderno Giannuzzi dedicate allo stesso tema, e da qui evidentemente riprese, la citazione vichiana si fa inequivocabile:

«Abbiamo veduto che la poesia lirica è la diretta espressione dell'entusiasmo eccitato dagli oggetti esterni. Ora, questa prende diverse forme e specie, secondo degli oggetti che possono ispirare l'entusiasmo. Questi sono Iddio, l'eroe e l'uomo; tre dunque sono le specie particolari della lirica, cioè religiosa, eroica, ed umana o affettuosa»²⁰.

Che poi il giovane maestro si stia muovendo su un terreno di riflessioni che hanno come riferimento il pensiero vichiano è attestato dall'appropriazione di uno dei capisaldi di Vico cui De Sanctis rinvia, sempre senza citarlo, nel fondare la propria analisi:

«Ma la poesia è forse una idea semplice? è forse una sensazione incapace di analisi? No, certo; ella è una creazione dell'uomo, e però soggetta a definizione»²¹.

systeme abstrait à priori, ni une simple chronologie à posteriori; ce serait un système réalisé, l'alliance de l'idéal et du réel, quelque chose enfin de raisonnable». Cfr. V. Cousin, *Cours de philosophie...* cit., pp. 99-100.

¹⁹ Cfr. P. Luciani, *L'«estetica applicata» di Francesco De Sanctis. Quaderni napoletani e lezioni torinesi*, Olschki, Firenze, 1983. La Luciani rintraccia invece tale struttura solo a partire dal 1843-44. Per altro la riduzione del ruolo da attribuire al «metodo storico», che De Sanctis mostra di privilegiare sin d'ora, è conseguente al mancato riconoscimento della lezione di Vico: «il traliccio delle lezioni dà ricetta, insieme alla teoria dei generi e alla prospettiva estetica, ad una linea storica sia pure delimitata e teoreticamente subalterna; disposti i generi lungo un iter psicologico-cronologico, ribadita la lirica come espressione primaria delle collettività umane, identificate al suo interno le specie «religiosa» «eroica» «degli affetti» e «morale», analizzati gli statuti di ciascuna di esse, non rimane infatti che abbozzare un tracciato storico a posteriore convalida dell'enunciazione aprioristica». *Ibid.*, p. 26.

²⁰ FDS, III, p. 794.

²¹ *Ibid.*, p. 593.

L'anno seguente le lezioni proseguono nell'indagine sul genere narrativo e drammatico. Lo strumento metodologico rimane invariato e il critico si accinge a spiegare la storia del genere narrativo nelle specie in cui si concreta. Si delinea nuovamente nello svolgersi da una specie all'altra, dal poema epico alla pura cronaca storica, il percorso che per gradi e combinazioni conduce dalla poesia alla prosa, dall'arte alla scienza. Oggetto della prima specie del genere narrativo non è l'uomo ma sono gli Dei («vestiti di forme sensibili») e gli Eroi, e il poema epico racconta, poeticamente, le loro gesta. L'uomo è al centro delle specie successive e se l'interesse del narratore è volto al suo cuore e alle sue passioni avremo il romanzo, se invece si concentra sulla realtà dei fatti e tende ad individuare le leggi che regolano la società, allora avremo la storia, nell'ambito della quale

«Secondo che più lo storico si allontana dall'individuo, e più si accosta alla società, più si allontana dalla poesia, e più si accosta alla scienza, per modo che quando si potrà determinare la successione costante delle idee che modifica l'umanità, l'arte si estingue al tutto, e rimane solo la scienza»²².

Per inciso, non è affatto strano che De Sanctis, a proposito di Omero, sia qui per la prima volta critico nei confronti di Vico rimproverandogli, per «la natura del suo sistema», di concedere troppo alla società, e di giungere così «sino all'estremo di distruggere l'individualità»²³. De Sanctis non rinuncia mai, nemmeno in questa fase iniziale del suo lavoro di critico in cui acquisisce spesso passivamente da altri le sue materie prime, ad interventi e prese di posizione personali nel vivo delle lezioni. Ma questo è anche sintomo di un disagio, del dibattersi nell'indecisione tra l'importanza dell'individuo e quella della società, nel contrasto tra la sicurezza e i limiti propri d'ogni struttura sistematica nel momento in cui s'avvia la ricerca di strumenti propri e più duttili.

D'altronde, che De Sanctis si richiami costantemente al metodo di lavoro vichiano è ribadito anche nella dichiarazione che apre il capitolo *Della storia*, dove ancora si insiste sulle due possibili vie dell'analisi, quella logica e quella storica, con la rinnovata scelta per la maggior concretezza della seconda:

²² *Ibid.*, p. 642. Il riferimento alla «successione delle idee» è ovviamente un richiamo allo storicismo herderiano, oggetto di trattazione in questo medesimo corso.

²³ *Ibid.*, p. 646.

«I fatti che costituiscono questo reale sono la manifestazione dell'idee; e le idee sono la manifestazione dell'intelletto. Sicché logicamente prima viene la storia della legge costante con la quale si sviluppa l'umano intelletto, poi la storia delle idee, che sono la conseguenza di questo sviluppo; da ultimo la storia de' fatti umani, co' quali si manifestano le idee. Ma storicamente è avvenuto il contrario, poiché l'uomo dagli affetti sale alla causa; onde prima è stata la storia de' fatti; dopo la storia delle idee; e solo qualche tentativo è stato fatto di storia del terzo genere»²⁴.

Anche qui la lezione della legge vichiana è evidente²⁵, e infatti De Sanctis inizia la sua breve repertazione storiografica con i «poetici» storici antichi per concludere con Botta. In questo brano troviamo, nel sintetico ritratto dedicato a Vico, un altro rilievo critico mosso, in sintonia con Cousin²⁶, all'impianto della scienza vichiana. L'accusa è di incompletezza: da una parte poiché Vico avrebbe escluso dal proprio quadro teorico l'arte e la filosofia, dall'altra perché non avrebbe esteso dalle nazioni all'umanità il «progresso armonico e proporzionato» che contraddistingue il cammino della storia. Ma questo rilievo è da collocare nel quadro generale della storiografia letteraria desantisianiana di questi anni, che segue appunto lo schema evoluzionistico di matrice cousiniana per cui ogni fase della storia culturale e civile ha il proprio naturale, ineluttabile compimento nella successiva, senza che ciò provochi dissonanze con lo storicismo vichiano. Anzi i due tipi di progresso sembrano compenetrarsi trovando una composizione: infatti l'opera di Vico, in questo inesorabile cammino progressivo della scienza storica, sarà integrata da quella di Herder²⁷. In queste pagine il testo dell'*Introduction* cousiniana è seguito da De Sanctis passo passo e l'influenza della filosofia della storia dello studioso d'oltralpe si fa esclusiva specie, appunto, nell'elettica combinazione dei metodi

²⁴ *Ibid.*, p. 698. Rimandiamo per una conferma alle più precise parole del brano ripreso da questo nel quaderno Giannuzzi, *ibid.*, p. 922.

²⁵ La «legge costante con la quale si sviluppa l'umano intelletto» è da porre in rapporto con la vichiana «storia ideale eterna», e si concilia con la herderiana «storia delle idee».

²⁶ «Le vice fondamental de la *Science nouvelle* est la prépondérance de l'élément politique, et l'omission presque complète de deux éléments, l'art et la philosophie» [...] «Vico oublie de rechercher ce qu'il aient de l'humanité elle-même de retours en retours; il assigne les lois de retour des mêmes éléments dans chaque peuple; mais il n'assigne pas les lois de ces différents retours entre eux par rapport à l'humanité tout entière», cfr. V. Cousin, *Cours de philosophie...* cit., pp. 313 e 314.

²⁷ Come applicazione esemplare del «concetto progressivo» rimandiamo alle pagine sull'evoluzione del poema epico nel quaderno De Ruggiero. Cfr. FDS, III, pp. 1066-1120.

di Vico ed Herder. In questo senso si deve interpretare la presenza cousiniana come uno dei dati decisivi della prima scuola, che allinea questa fase della crescita intellettuale desanctisiana a quelle di alcuni suoi giovani colleghi studiosi, nella Napoli tra gli anni Trenta e Quaranta, come Gatti e Cusani.

Condensati in una abilissima sintesi e pur contrabbandati esclusivamente a nome di Herder, i nuclei della teoria storica di Cousin tradiscono la loro fonte originaria, spesso ripresa in modo assolutamente letterale²⁸. De Sanctis accoglie il principio che tre sono gli elementi fondamentali della coscienza: il finito, l'infinito e il loro rapporto; che tali elementi determinano anche altrettante epoche storiche²⁹; che un popolo, come un individuo, rappresenta un'idea nel suo svolgimento dal principio alla fine e che come la vita dell'individuo va esaminata dal punto di vista dell'utile, del giusto, del santo, del bello e del vero, così un popolo deve essere studiato attraverso il commercio, lo stato, la religione, l'arte e la filosofia³⁰; che questi elementi possono procedere armonicamente o l'uno può prevalere sugli altri, ma che tutti comunque si risolvono nella filosofia, poiché «l'ultima perfezione di una scienza è la sua metafisica»³¹. Sempre dalla medesima fonte egli trae l'idea della necessità della guerra nello sviluppo di un popolo³² e del ruolo degli uomini grandi nel progresso della civiltà³³.

Vico, insomma, sembra essere oggetto di una prova d'urto, il suo «sistema» è continuamente posto a confronto con i nuovi strumenti filosofici via via incontrati, quasi a volerne constatare la tenuta.

Ribadisce la presenza vichiana nel quaderno in esame il ricorso all'articolazione sia del romanzo che della tragedia in «tre età» che ripercorro-

²⁸ Anche la nozione del clima come fattore determinante nella storia di un popolo, originariamente in Herder (cfr. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [1784-1791], trad. it. a c. di V. Verra, Laterza, Roma-Bari, 1992, pp. 113-133), è ripresa in De Sanctis dall'*Introduction* cousiniana (cfr. FDS, III, p. 710 e V. Cousin, *Cours... cit.*, *Huitième leçon*, p. 221-227).

²⁹ FDS, III, p. 710. Cfr. V. Cousin, *Cours... cit.*, *Cinquième leçon*, pp. 116-118, 146-147; *Septième leçon*, pp. 194-198.

³⁰ FDS, III, p. 711. Cfr. V. Cousin, *Cours... cit.*, *Neuvième leçon*, p. 236.

³¹ FDS, III, p. 712. Cfr. V. Cousin, *Cours... cit.*, *Neuvième leçon*, pp. 237-238, 242-245.

³² FDS, III, p. 712. Cfr. V. Cousin, *Cours... cit.*, *Neuvième leçon*, pp. 249 e 264-265.

³³ FDS, III, pp. 712-713. Cfr. V. Cousin, *Cours... cit.*, *Dixième leçon*, pp. 269, 273-274.

no la linea di sviluppo, ormai acquisita, dalla poesia alla prosa³⁴, e l'esplicito riferimento ad un altro principio fondamentale, là dove si riconosce come momento nevralgico degli studi storico-filosofici quello in cui

«si cominciò ad abbracciare tutta intera l'umanità, ed a comprendere che tutta non è che un composto di elementi simili, perché i componenti sono tutti uomini»;

questa e la «grande verità» che «per opera del Vico ha fatto poi tanto progresso»³⁵.

3. Ma veniamo al primo vero snodo della complessa rete dei percorsi critico-interpretativi di De Sanctis. Il quaderno Giannuzzi, per la cui datazione (1843-44) e per il rapporto con le carte dei *Precetti di estetica* sembra persuasivo il ragionamento di Marinari³⁶, si presenta insieme come il luogo in cui confluisce la materia svolta separatamente nei due corsi precedenti, con qualche novità di rilievo, e come il momento in cui il travagliato processo d'individuazione di un metodo giunge ad un primo tentativo di compimento concettuale e ad una esplicita volontà applicativa. Abbiamo già accennato che nei *Precetti* compare per la prima volta la definizione del procedimento adottato come «doppio metodo storico e logico». Certo qui il sistema dei generi letterari appare riordinato, la linea dell'evoluzione da un genere all'altro più ampia e completa; soprattutto c'è una diretta assunzione di responsabilità metodologica. Ma veniamo al testo:

«Il sistema antico sui diversi generi dello scrivere è difettoso per estensione, non essendoci compresi tutti i generi, e per metodo, essendo ordinati come conseguenza del fatto, e non *a priori*. La via che terremo noi sarà doppia, storica o cronologica, e logica. Col metodo storico cominceremo dal concreto e giungeremo all'astratto; col metodo logico faremo il cammino contrario»³⁷.

Segue, come è ormai prevedibile, la successione dei sei generi (lirico, narrativo, drammatico, scientifico o didascalico, oratorio, epistolare) secondo lo sviluppo dell'umanità, sempre ricalcando l'ordine vichiano:

³⁴ FDS, III, pp. 676, 681, 741.

³⁵ *Ibid.*, p. 667.

³⁶ Cfr. A. Marinari, *Nota*, in FDS, III, t. I, pp. XXXVII-XL.

³⁷ FDS, III, p. 756. Il passo riporta ancora una volta alle tesi cousiniane, anche se in qualche modo corrette. Infatti, mentre Cousin pone come anteriore, non solo per importanza, ma anche per procedura, il metodo *a priori*, De Sanctis rovescia il discorso ponendoli in sostanza sullo stesso piano.

«Come nell'uomo, così nella società prima si svolge il sentire e poi il pensare, prima la poesia e poi la prosa»³⁸.

Questa è la via della dimostrazione storica. Di quella logica De Sanctis ci spiega per la prima volta in che consista:

«Venendo al metodo logico, noi dobbiamo porci in uno stato ipotetico, poiché il puro astratto non è dato all'uomo; e di là scendendo nel reale, osserveremo il vero, il bello ed il bene personificati prima distintamente e in armonia; indi, a poco a poco, oscurati da' sensi, ridursi alle minime proporzioni del genere narrativo e del genere lirico. Di che nasce che non ogni genere è per ogni età; e che in ciascun genere ci è uno stadio a percorrere, che comincia dalla poesia e a gradi a gradi va a metter capo nella prosa: in che consistono le specie. Laonde sono assurde le divisioni sistematiche di poesia e di prosa»³⁹.

La prima affermazione sembra ricondurre ancora a Vico («il puro astratto non è dato all'uomo») ⁴⁰, così come quella del passaggio costante dalla poesia alla prosa, ben nota. Di nuovo, rispetto allo schema così come era stato esposto in precedenza, c'è l'inserzione delle tre forme coesistenti del vero del bello e del bene, di provenienza cousiniana ⁴¹, di cui non è ben chiaro il legame con i generi, i quali sembrano tuttavia collegati in qualche modo ad esse. Ma è di grande rilievo che il brano faccia confluire il «logico» nello «storico». Oltre a ciò, il fatto che la duplice direzione di indagine fosse già presente come possibilità fin dagli anni 1841-42, cioè fin

³⁸ FDS, III, p. 667.

³⁹ *Ibid.*, pp. 756-757.

⁴⁰ «Laonde cotale Scienza dee essere una dimostrazione, per così dire, di fatto storico della provvidenza, perché dee essere una storia degli ordini che quella, senza verun umano scorgimento o consiglio, e sovente contro essi proponimenti degli uomini, ha dato a questa gran città del gener umano, ché, quantunque questo mondo sia stato criato in tempo e particolare, però gli ordini ch'ella v'ha posto sono universali e eterni», G. Vico, *op. cit.*, p. 487.

⁴¹ V. Cousin, *Du vrai du beau et du bien*, Didier, Paris, 1854; cfr. l'*Avant-propos*, pp. II-III; *XVII leçon, Résumé de la doctrine*, pp. 431-462. De Sanctis, definendo «ipotetico» il punto di partenza del metodo logico, sembrerebbe adottare la soluzione combinatoria di matrice cousiniana, secondo la quale il metodo «à posteriori» non avrebbe altra funzione se non quella di «contrepoinds» del metodo «à priori»: «Il faut commencer par rechercher les éléments essentiels de l'humanité; puis de la nature de ces éléments tirer leurs rapports fondamentaux; de ces rapports tirers les lois de leur développement, et ensuite passant à l'histoire, se demander si elle confirme ou répudie ces résultats» (cfr. V. Cousin, *Cours... cit.*, p. 99). Tuttavia la limitazione immediatamente avanzata, in chiara sintonia con Vico («il puro astratto non è dato all'uomo»), fa sì che il percorso metodologico «scenda» verticalmente, e senza alcun chiarimento sulle modalità della «discesa», nel più sicuro ambito del «reale» storico.

da quando per la prima volta De Sanctis si sforzò di costruire uno schema classificatorio dei generi letterari, e che questo interagisca funzionalmente con lo storicismo vichiano, ci porta a concludere che la lezione di Vico, pur mediata da Cousin, a proposito del «doppio metodo» operi più a fondo e ben prima di quella di Gioberti⁴² e che, dunque, l'impiego di Vico sia da considerare ben al di là di quell'«uso tecnico» che Paola Luciani vede per altro attuato nel solo quaderno De Ruggiero⁴³. Inoltre la precisazione che «non ogni genere è per ogni età» segnala che De Sanctis si sta ponendo una domanda cruciale per il suo apprendistato metodologico, alla quale fin ora non aveva dato voce: che cosa succede ai generi letterari quando dalla prima fase poetica giungono al termine del percorso che li porta gradualmente alla prosa? O più radicalmente: che fine fa la poesia quando, con l'evolversi della civiltà, si è trasformata in prosa? Per ora lasciamo anche noi in sospenso la risposta e continuiamo a seguire il critico nel suo cammino.

Eravamo rimasti alla enunciazione del «metodo logico». Sorge a questo punto un dubbio sulla consequenzialità degli argomenti dei corsi sin qui svolti. Fino ad ora l'ordine di successione dei generi è stato metodicamente rispettato: si è preso in esame dapprima quello lirico nelle sue varie specie, poi quello narrativo, anch'esso indagato in tutta la gamma delle sue varietà, per giungere al genere drammatico. Ci si aspetterebbe ora l'analisi del genere didascalico e invece le carte dei *Precetti* passano ad esaminare solo quello oratorio per interrompersi poi su di esso. L'argomento prende avvio da una dichiarazione d'intenti: «definiremo prima il genere; indi ne faremo l'applicazione col doppio metodo storico e logico», che tuttavia sembra ancora destinata ad attuarsi nell'unica direzione della storia. Le contigue carte Giannuzzi ci confermano l'ipotesi che l'unico metodo seguito concretamente da De Sanctis nelle lezioni napoletane sia quello storico. Quando egli cercherà, soprattutto a partire dal quaderno De Ruggiero, d'integrarlo con una parte teorica di origine non vichiana, vedremo che l'innesto non sarà tale da modificare la successiva dinamica storica, semplicemente si verrà a giustapporre ad essa nel tentativo di mediare tra diversi sistemi concettuali.

De Sanctis, tornando a ripercorrere le sei fasi progressive dei generi letterari anche nel quaderno Giannuzzi, all'inizio del capitolo sull'invenzione si affida sempre a Vico:

⁴² Cfr. P. Luciani, *op. cit.*, pp. 42-50.

⁴³ *Ibid.*, pp. 64-65.

«La letteratura, nella grande varietà delle sue opere, s'indirizza solamente alle due facoltà dell'uomo, l'intelletto e l'immaginazione [...] i lavori che principalmente mirano alla prima cosa, sono di fredda riflessione, e quindi sono oggetto della filosofia; i lavori poi che dobbiamo alla seconda cosa sono di appartenenza dell'arte»⁴⁴.

Il critico pertanto si occuperà di questi ultimi, e l'ordine che terrà

«nel trattare di ciascun genere in particolare sarà lo storico, perché il più naturale e più ragionevole. L'ordine storico sta in cominciare prima dalla poesia a finire alla prosa: imperciocché la storia ci attesta che i primi lavori di letteratura sono poesie, e che poi a poco a poco si va formando la prosa. Infatti le nazioni procedono come gli individui; siccome nella prima età dell'uomo domina l'immaginazione e l'entusiasmo, i quali a mano a mano cedono il luogo all'intelletto e alla riflessione, così nella prima età delle nazioni tutto è immaginazione e poesia, e nelle età posteriori si va svolgendo la riflessione e la scienza»⁴⁵.

Insomma Vico, nonostante l'affacciarsi di nuovi interessi, rimane l'orizzonte di riferimento entro il quale collocare la propria indagine; all'interno della successione ciclica vichiana De Sanctis cerca di trovare la risposta alla domanda fondamentale sulla sorte dell'arte dopo la fase della prosa che, come vedremo, sta diventando il suo problema teorico centrale. Egli ripercorre il cammino altre volte intrapreso e ricomincia la trattazione del genere lirico con la spiegazione del «perché la lirica sia stato il primo genere di poesia a sorgere nell'umanità». È essenziale, benché ripetitivo, sottolineare come il discorso sia ripreso instancabilmente senza sostanziali variazioni. De Sanctis infatti, lo si è già ricordato, fa confluire gran parte del materiale delle lezioni precedenti in questo quaderno. Così accade di rileggere, nell'apertura del paragrafo sull'origine del genere lirico, le stesse argomentazioni di derivazione vichiana che abbiamo già incontrato. Può esser utile un confronto con le già citate pagine parallele del corso del 1841-42 sulla lirica:

«Nelle società nascenti, come accade agli uomini nella loro infanzia, predomina la sola immaginazione. La riflessione sviluppa più tardi, quando gli obietti esterni sono pienamente conosciuti, e non più attirano al di fuori con la loro novità l'attenzione dell'uomo [...] Questo genere di arte, che rappresenta la gioventù delle nazioni, è appunto la lirica. Il suo nome significa la sua natura. La lirica è

⁴⁴ FDS, III, p. 789.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 789-790.

simbolo di suono, l'ode di canto e la ballata di danza. L'essenza sua sta nell'esprimere i sublimi affetti interni. I suoi elementi sono immagini ardite e stupende, idee sublimi, affetti presenti. La forma, piena di ardire e di disordine, è la più variabile e vaga, avendone diverse specie, come sono: l'inno, l'ode, il ditirambo, la canzone, la ballata, il sonetto, l'epigramma, ed altre. Perciò la lirica dovette necessariamente apparire la prima nell'umanità.

È la storia conforme a questa nostra sentenza. In tutte le storie di letteratura troviamo prima i poeti lirici, e poi gli epici ed i drammatici»⁴⁶.

A proposito dell'esordio del paragrafo dedicato all'invenzione Paola Luciani si sofferma su ciò che definiremmo meglio una precisazione terminologica piuttosto che una «sterzata» teorica⁴⁷; là dove De Sanctis sostiene che l'arte è «il sensibile manifestazione dell'idea del bello», che dunque vi è una «forma» e una «idea», e che

«sebbene nella mente dell'artista prima nasce l'idea e poi la forma»⁴⁸, pure (pensando che l'uomo dall'effetto risale alla causa, dall'esterno allo interno) dalla forma all'idea ci siamo occupati»⁴⁹.

Ora non sembra che i termini dell'indagine desanctisiana mutino di molto: il «traliccio espositivo della materia» rimane invariato poiché la

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 792-793. Diamo di seguito alcuni passi tratti dalla sezione *Elementi della Scienza nuova*, per documentarne la natura di archetipo a cui si devono ricondurre le citazioni desanctisiane: «La fantasia tanto più è robusta quanto è più debole il raziocinio»; «Il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fossero, quelle, persone vive. Questa dignità filologico-filosofica ne approva che gli uomini del mondo fanciullo, per natura, furono sublimi poeti»; «I primi sappienti del mondo greco furon i poeti teologi, i quali senza dubbio fioriron innanzi agli eroici, siccome Giove fu padre d'Ercole. Questa dignità con le due antecedenti stabiliscono che tutte le nazioni gentili, poiché tutte ebbero i loro Giovi, i lor Ercoli, furono ne' loro cominciamenti poetiche; e che prima tra loro nacque la poesia divina: dopo, l'eroica». Cfr. G. Vico, *op. cit.*, pp. 449, 452.

⁴⁷ Anche se i termini erano diversi, già nel corso sulla lirica De Sanctis aveva affermato: «La poesia si è veduto essere un'arte che rappresenta l'ideale sotto forme reali», e poco oltre: «il sentimento allora si dice infinito, non come i sensi lo hanno a lui trasmesso, ma ingigantito secondo le leggi dell'immaginazione. Che poi questo infinito o ideale debba essere rappresentato sotto forma sensibile ed individuale, ognuno sel comprende, essendo questa legge comune ad ogni maniera di poesia»: FDS, III, p. 593.

⁴⁸ «C'est donc l'unité qui préexiste à la variété, comme l'affirmation à la négation, comme dans d'autres catégories l'être précède l'apparence, la cause première précède la cause seconde, le principe de toute manifestation précède toute manifestation»; cfr. V. Cousin, *Cours...* cit., p. 110.

⁴⁹ FDS, III, p. 789.

linea dell'indagine storica non è qui «ricuperata dalla subalternità ad un ruolo primario» per il fatto che è sempre stata predominante su quella logica, teorizzata quest'ultima in astratto ma mai concretamente attivata, appunto per le ragioni indicate dallo stesso De Sanctis⁵⁰. Che poi si possa intravedere, già in quest'uso di un lessico filosoficamente più puntuale, il primo avviarsi di De Sanctis verso quell'interesse specificamente teoretico che distinguerà sull'inizio le carte De Ruggiero, è del tutto condivisibile, tenuto conto che questi sono gli anni del suo studio di Cousin e Gioberti, e che è imminente l'incontro con l'estetica hegeliana.

De Sanctis torna quindi ad essere in consonanza con quella vichiana «degnità filologico-filosofica» che, non avendo nulla dell'apriorismo metafisico dei sistemi filosofici con i quali il nostro critico sta cominciando le sue colluttazioni e i suoi esercizi di ingegneria conciliativa, ma essendo intrinsecamente ancorata alla storia, lo riporta inevitabilmente sul terreno del concreto storico: «il più naturale e più ragionevole» appunto. Per altro è un dato di fatto rilevante che De Sanctis anteponga sempre, anche nell'intento programmatico oltre che *in re*, la fase storica (o cronologica) a quella logica, consapevole che, necessariamente, per giungere all'*a priori* di questa si debba prima aver percorso il cammino opposto di quella. Così acquista uno straordinario rilievo scoprire nell'ultima parte del quaderno, nel paragrafo *Della storia*, che la pagina su Vico affronta per la prima volta la questione del metodo, completamente assente dal corso di riferimento del 1841-1842:

«Vico trovando per forza di ragione un sistema nella storia de' popoli, viene a provare l'esistenza di una Provvidenza regolatrice degli umani eventi. E per giungere a questo egli giovossi della filologia, che è la scienza del reale e de' fatti storici e delle lingue, e della filosofia, che è la scienza dell'ideale e del vero. Infatti la filologia fornì a lui le leggi del procedimento delle nazioni, e la cognizione delle varie condizioni in cui sono apparsi gli stati umani: la filosofia dandogli notizia della medesimezza della natura umana, potè le leggi del procedimento di una nazione alle altre distendere, e tutte poi in un sistema raccolte alla prima cagione riferire»⁵¹.

Appare ormai chiaro che De Sanctis ha individuato come, nel metodo vichiano, i due momenti, quello storico e quello filosofico, si compenetrino l'un l'altro nel fatto concreto, loro sintesi dialettica, e che solo l'analisi

⁵⁰ P. Luciani, *op. cit.*, pp. 44-46.

⁵¹ FDS, III, p. 928.

teorica e l'interpretazione possano distinguerli, separarli⁵². La reversibilità dei due movimenti è possibile pertanto solo sul piano teorico. Iniziare dal reale, dal fatto, per giungere all'individuazione dei principi che lo regolano, o percorrere il cammino opposto, è indifferente in astratto: le due direzioni si equivalgono. Ma quando ci si pone innanzi alla realtà artistica o storica per comprenderla questa le incarna dialetticamente, ne è la sintesi vivente. Ecco perché De Sanctis, giunto il momento di passare all'attuazione del metodo «logico», non vi perviene mai, e non vi perviene perché esso è già tutto contenuto in quello storico seguito per primo, inestricabilmente connaturato con esso:

«lo storicismo vichiano è quindi filosofia e precisamente la scoperta di una legge dialettica di interpretazione della storia»⁵³.

Il *prius* logico-teorico e il *post* storico sono visibili solo all'interno di un sistema filosofico che fissi le leggi universali che regolano la storia; ma davanti alla costruzione di un simile sistema De Sanctis recalcitra. Egli è pervaso da un'ansia sistematica, è attratto dal bisogno di un organismo regolatore; ma insieme si mostra insofferente della rigidità e dell'astrattezza insite in esso. Ritroviamo la stessa volontà ordinatrice che abbiamo visto operante nel tentativo di conciliare lo schema classificatorio dei generi letterari con le fasi evolutive della civiltà nello storicismo vichiano, la stessa tensione verso l'individuazione astratta di un percorso, anche nelle micro-sezioni che vanno a riempire le caselle dell'impianto generale. Quando De Sanctis esamina un segmento minore come l'opera di un autore o un suo aspetto, definendo prima il «concetto» che sostanzia per esempio la poesia amorosa di Petrarca, per poi passare a vederlo rappre-

⁵² Per questo complesso problema, specie per la dialettica insita nel metodo vichiano, e in genere per un'interpretazione dell'intera opera di Vico, rimandiamo al fondamentale saggio di E. Paci, *Ingens sylva* [1949], ora Bompiani, Milano, 1994: «Tutto ciò che è storico, umano, concreto, non è perciò puro senso né puro pensiero, ma sintesi della materia sensibile – che si avverte e, nell'avvertirsi si distingue, negandosi come pura bestialità, e diventando perciò immagine – e della forma razionale che diventa idea e si esprime necessariamente nel senso. Certo solo l'analisi può distinguere i due momenti e indicare il doppio movimento della trascendenza che si immanentizza e dell'immanenza che si trascende, poiché ogni atto concreto è appunto concreto in quanto contiene in sé i due momenti in uno: tuttavia il compito della filosofia è proprio l'analisi intesa in tal senso, è proprio l'interpretazione di ciò che si è detto concreto negli elementi che lo compongono»; cfr. le pp. 105-106.

⁵³ E. Paci, *op. cit.*, p. 85.

sentatò nei testi, concretato nella «forma» più adeguata⁵⁴, opera una forzata *reductio ad unum* che certo favorisce le possibilità di dominio su una materia così vasta e renitente a qualsiasi imbrigliamento, ma che mostra come l'interesse desanctisiano sia assai lontano dall'analisi particolare. I testi, infatti, sono solo portati a controprova del ragionamento svolto in generale. Il giovane maestro punta ad individuare un modulo critico che gli consenta un'ambiziosa, ardita sistemazione.

Il quaderno Giannuzzi, illustrando nuovamente le origini del genere lirico, esplicita una domanda da tempo attesa:

«Ora si dimanda: trascorso il periodo di tempo che la società è dall'entusiasmo signoreggiata, la lirica tace forse e vien meno? No: nessun genere di poesia muore affatto. Essa si trasforma, si modifica, procede insomma con la società, ma non si spegne, né sparisce. Come la società passa da un'un'epoca di immaginazione ad un'altra di riflessione, e prima è religiosa, poi virtuosa, quindi galante, infine voluttuosa e depravata, così la lirica dall'ode religiosa passa all'eroica, da questa all'erotica ed elegiaca, di poi prende la forma del sermone il quale dà origine alla satira; infine è festevole, anacreontica, finché diventi epicurea ed immorale. Dal che si scorge che, sebbene la lirica non resti sempre uguale quale l'abbiamo descritta, ossia procedente dal sublime, pure sarà sempre lirica, ossia espressione dei nostri affetti interni eccitati o dalla virtù, o dal vizio, o dall'amore, o dalla voluttà. Essa fu sublimemente religiosa nella bocca di Mosè e di Daniele e di Davide; fu eroica con Pindaro; sentenziosa e morale con Orazio; satirica con Marziale; erotica con Petrarca; ritornò ad essere religiosa con Manzoni, e via via»⁵⁵.

Quindi la poesia non muore. Il problema della morte dell'arte è già presente in De Sanctis ben prima dell'incontro con Hegel, e la risposta è ancora tutta dentro lo schema vichiano. Nel brano sopra riportato De Sanctis non sembra dare una vera soluzione. Certo la poesia si «modifica», si «trasforma», seguendo il mutare della società, e con ciò pare sempre percorrere una linea di progressiva svalutazione delle risorse auree originarie, d'irrimediabile affievolirsi della potenza poetica primitiva; ma non si precisa se e come sia possibile risollevarsi da questo ultimo stato della lirica che, certo, sempre lirica è, ma del tutto depauperata del sublime. In realtà una risposta è in coda alla citazione: «ritornò ad essere religiosa con Manzoni». A questo punto è indispensabile ricorrere ad un altro passo, antecedente, accolto nel quaderno sulla lirica, che retrodata sia il proble-

⁵⁴ Sarà opportuno chiarire che già a questa data per «forma» o «stile» s'intende spesso «la vera e schietta espressione dell'affetto», cioè del modo in cui il poeta vive – a livello personale – il suo «concetto».

⁵⁵ FDS, III, p. 794.

ma che la sua soluzione al 1841-42. La questione è ristretta là entro l'arco di sviluppo di una specie lirica, quella religiosa, delimitata anche geograficamente (la lirica religiosa italiana), ma vedremo come il meccanismo sia funzionale anche alla macrostruttura. De Sanctis, constatando che in Italia fino a Metastasio non si è avuta poesia sacra, e che solo dopo molto tempo si è potuto assistere ad una sua rinascita, si chiede:

«quale n'è la sua natura? Si risponderà a questa quistione, considerando la differenza che passa tra un elemento primitivo ed un elemento di ritorno. Il primo comincia dal sentimento e cambiandosi in immaginazione va a finire nella ragione. In questo punto il principio o si estingue, come avviene de' principî falsi, o dopo un contrasto si ritorna ad esso, come avviene de' principî veri. Quando l'elemento è di ritorno, per forza di ragione comincia dalla ragione, passa nell'immaginazione, e va a finire nel sentimento. Così l'elemento di ritorno va per un cammino tutto opposto all'elemento primitivo: questo comincia dalla poesia, quello dalla prosa»⁵⁶.

L'«elemento di ritorno», per ora individuato come funzionale solo per Manzoni e la sua opera di rivitalizzazione della lirica religiosa, è lo strumento con cui De Sanctis cerca di uscire dall'*impasse* dell'esaurimento del ciclo poetico; già ora (1841-42) con Manzoni e per «forza di ragione» il critico scopre che può ricostituirsi il sentimento, linfa della poesia. Esso può nascere non solo dallo stadio originario di un'ingenua e immaginosa ignoranza, ma anche dal recupero di un moto di reazione spontanea nella riflessione che connota uno stadio avanzato della civiltà. Come non riconoscere in questo movimento la spirale vichiana dei «corsi» e «ricorsi»? Che un ciclo giunga ad esaurimento non significa che con esso finisca la civiltà e, per De Sanctis, la poesia. Né il «ricorso» significa tornare al punto di partenza, ai tempi mitici della poesia – cancellando le conquiste civili e umane intervenute nel frattempo e ripiombando ai tempi dei poetici bestioni – per ripercorrere il cammino identico, secondo la figura della circonferenza. Significa invece percorrere le stesse fasi conservando i progressi acquisiti e le potenzialità sviluppate, rinnovandole nei contenuti e nelle forme, secondo la figura della spirale. Muovendo dal «ricorso» vichiano il critico elabora una risposta rassicurante sul futuro dell'arte e dell'umanità. Così la poesia può conciliarsi con la filosofia, il sentimento

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 601-602. Si noti che il concetto di «elemento di ritorno», oltre che implicare la dinamica a spirale della storiografia vichiana, costituisce l'antecedente necessario dell'«ideale di ritorno» tema-chiave della maturità nell'indagine su Manzoni. Cfr. FDS, X, p. 63.

con il vero, e dar vita a nuova poesia. Così anche Leopardi può essere riscattato dal limbo dell'arido vero e dello scetticismo filosofico e, a buon diritto, può aprire con Manzoni il varco alla poesia moderna⁵⁷. Appunto perché il sentimento in Leopardi è «caldissimo», perché la sua è «un'anima ardente»⁵⁸, il «concetto», il «pensiero», origine e materia del suo fare poetico, non restano astratti teoremi filosofici e, calati in una «forma materiale, sensibile» che concreta l'idea, divengono immagini poetiche capaci di suscitare, a loro volta, quello stesso sentimento che le ha animate⁵⁹. Solo il sentimento (o «affetto») vivificando l'immaginazione crea la poesia; solo l'immagine poetica può sprigionare l'originario potere significante che troviamo nel mito, prima forma di poesia. Per De Sanctis, «dove il sentimento tace, manca la poesia»⁶⁰ e nessuna forma di poesia è possibile se non è animata dal sentimento⁶¹. Fissato fin dall'inizio questo principio il critico non lo muterà più, anzi vedremo che appunto da questa trincea muoverà la sua prima resistenza a Hegel sulla questione della «morte dell'arte», già affrontata ben prima dell'incontro con il filosofo tedesco proprio perché implicita nel reticolo dello schema vichiano.

Risulta ora comprensibile per quali sedimentate ragioni alla lettura dell'*Estetica* questo tema sia anche il primo a provocare una determinante polemica. In nome di Vico, De Sanctis resiste ad Hegel, resiste al sistema hegeliano che subordina l'arte ad una sfera veritativa più alta e compiuta: la filosofia. De Sanctis invece, tenendosi al concetto vichiano di poesia, giungerà a rivendicare autonomia e pari dignità ad entrambe: il loro è un cammino parallelo – esse possono e devono convivere – che porta per strade analoghe anche se distinte alla conquista della verità. Rivendicare al sentimento il compito di fondare l'opera poetica significa insieme attribui-

⁵⁷ Cfr. su questo argomento, specie per l'importanza dell'influsso di Friedrich Schlegel, le pagine di Marinari nell'*Introduzione* cit., pp. XXXVII-XLIV.

⁵⁸ FDS, III, pp. 612-614.

⁵⁹ Il medesimo processo è posto in opera, non casualmente, anche a proposito dei *Sepolcri* di Foscolo, autore nei confronti del quale De Sanctis, come per Leopardi, manifesta ora un duplice e contraddittorio atteggiamento che si scioglierà solo quando egli troverà la soluzione del dualismo tra scienza e poesia, tra ragione e sentimento, e scoprirà il riemergere di quest'ultimo: «Ma come fa per rendere poetica questa cosa ch'è tutta didascalica? Il poeta non procede a via di ragionamento per dimostrare quanto giovi a' vivi l'esempio de' morti: ma invece lo prova per forza di affetti eccitati dalle tombe de' grandi, ei sostituisce il sentimento all'astrazione». FDS, III, p. 852.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 612; ma cfr. anche la p. 611, «senza creazione e sentimento ogni poesia è morta».

⁶¹ *Ibid.*, p. 623: «Per esser poetica [la poesia morale] bisogna congiungerla col sentimento, e mettere in azione i personaggi astratti».

re all'immagine artistica un valore veritativo straordinario e unico, assolutamente incomparabile con quello dell'astratto argomentare.

Quando De Sanctis individua l'origine della poesia nel sentimento per giungere ad affermarne l'inesauribilità e in nome di questa opporsi ad ogni possibile tesi della «morte» dell'arte, non fa altro che appellarsi al concetto d'immagine artistica presso Vico, che la intende come sintesi di trascendenza ed immanenza, cioè di molteplice allusività e di senso poetico. Per Vico

«L'implicazione della trascendenza e dell'immanenza nell'immagine è allora il primo momento dell'umano, dello storico, del concreto. E la prima cosa da notare è che la sintesi fantastica dell'immagine non esaurisce mai la natura, il senso, il sentire di cui è l'espressione, così come non esaurisce mai la razionalità del pensiero.

La sintesi dell'immagine non è verità perché non è sintesi logica, il senso non viene formato da categorie universali e necessarie, ma da forme visive, simboliche, fantastiche, che esprimono il pensiero ma non lo legano alla sua espressione, ponendosi, invece, come infinite approssimazioni della verità, come espressioni che contengono la verità implicitamente e non esplicitamente, che la esprimono ma la lasciano, insieme, nascosta, inespressa, arcana; che la rivelano ma la lasciano sempre nella sua possibilità di rivelarsi ancora, di esprimersi in altre forme, in nuovi simboli, in nuove cifre, le quali, proprio nell'atto stesso in cui ci parlano del vero, lo nascondono e lo lasciano alla sua trascendenza. Da ciò il senso misterioso e arcano della visione fantastica, il senso oracolare delle parole che esprimono e non esprimono un segreto inviolabile; da ciò lo stupore e il terrore che possono suscitare le visioni e le rivelazioni; da ciò, infine, il senso religioso e mitologico della parola»⁶².

Rivendicare all'arte un dominio proprio è possibile solo identificando nell'immagine questo potere evocativo, sottratta com'è all'univocità della lettura logica e affidata alla pluralità ermeneutica: incerta, rischiosa, ma pozzo profondo, infinito, di significato:

«L'immagine dunque non è né verità né certezza, la sintesi immaginativa non è sintesi logica dove verità e certezza si identificano. Ma la sintesi immaginativa è, però, possibilità infinita e inesauribile di verità e di certezza. L'immagine è sintesi di certo e di vero che lascia liberi il certo e il vero, che dà la pura possibilità della loro unione, nella forma fantastica, ma non la loro unione definitiva. Attraverso l'immagine il certo e il vero possono quindi trovare tutte le forme possibili dei loro rapporti, possono, partendo da essa, iniziare l'infinito cammino della conversione dell'uno nell'altro, per avvicinarsi alla loro sintesi assoluta, che si pone appunto,

⁶² E. Paci, *op. cit.*, p. 106.

come l'idea hegeliana, quale legge del loro cammino, della loro fenomenologia. Ora proprio questo cammino verso l'unità, proprio questo progressivo avvicinamento all'unità, è la storia dell'uomo, è la struttura stessa dell'uomo che si costruisce la sua storia e la sua civiltà. La immagine è dunque la mediatrice della storia e della filosofia, è la mediazione attraverso la quale la natura diventa storicità, il senso si avverte e diventa spirito: è il momento nel quale si rende possibile la sintesi del dualismo, è il luogo stesso di questa sintesi»⁶³.

Con questa chiave interpretativa Paci legge la dialettica storica di Vico come folgorante anticipazione di Hegel, trovando il nesso ideale che colloca i due filosofi, così lontani per altri aspetti, lungo un'identica linea prospettica che ci aiuta a capire come la scoperta desanctisiana di Hegel abbia le sue radici ben piantate nel terreno della nostra tradizione filosofica. Il sostrato vichiano agisce insomma come *humus* e stimolo: ciò avvia la ricerca verso nuove conquiste teoretiche e predispone ad esse.

⁶³. *Ibid.*, p. 107.

IL TEMPO DELL'ECLETTISMO

Rispetto alla situazione che si presenta fino al corso del 1843-44, il successivo quaderno De Ruggiero richiede, per le innovazioni che vi si verificano, un esame che ne chiarisca la portata. A questa altezza anche Marinari registra «una chiara applicazione di formule vichiane». Queste, insieme agli influssi cousiniano-giobertiani, andrebbero a formare il «*milieu* tipico del corso». Marinari rileva per altro come

«il concretarsi di questo *milieu* culturale non abbia rappresentato per il De Sanctis un fatto rivoluzionario, ma un graduale concrescere ed organizzarsi di esigenze metodologiche – e di sistemazione ideologica – intorno ad un nucleo originario»¹.

Questa affermazione ci sembra tanto più condivisibile se ripercorriamo la linea della presenza vichiana nelle lezioni sin qui seguite, presenza di cui non si era riconosciuta fino ad ora l'importanza specie nella prospettiva di apertura all'incontro con Hegel. Sarà dunque utile render conto, anche in base ai dati già raccolti, delle novità che intervengono a modificare la struttura portante su cui erano costruiti i corsi precedenti.

Le lezioni si aprono con i *Preliminari all'arte rettorica* i quali, più che riassumere l'ultimo corso così come ci è rimasto, sembrano riscriverlo ampliando il discorso in una direzione mai intrapresa. Infatti qui il critico affronta per la prima volta il problema dell'«Assoluto», ovvero del principio unificatore delle forme «dove tutto procede», pur sostenendo che esso non è stato ancora raggiunto poiché le forme non si sono sviluppate «in tutta la loro estensione». Ma, detto questo, alla conseguente domanda

¹ FDS, II, p. LXXV.

su quanto siamo lontani da «quel vero assoluto che è il desiderio di tutti», De Sanctis risponde con un'opzione antirazionalistica, imprimendo al discorso che sembrava tutto teso ad una dimostrazione logica uno scarto imprevisto:

«Ognuno che à cuore e sente nobilmente, sente in sé questo Assoluto, questo Bello che con la mente non si concepisce»².

L'affermazione, che richiama da un lato la vichiana certezza dell'inconoscibilità dell'assoluto da parte dell'uomo e che dall'altro individua nel sentimento, nel «cuore», la via unica e tutta romantica per giungere ad una profonda esperienza di esso, non ci sorprende e ci riporta al terreno dei corsi precedenti, avvisandoci che, nonostante il nuovo sforzo speculativo messo in campo nell'intento di tenere il passo con le teoriche di fresca lettura, la linea metodologica messa a punto sin qui non è abbandonata. Ora quel nesso che nel quaderno Giannuzzi ci parve forzato e introdotto *ex abrupto*, trova la sua dispiegata motivazione: l'Assoluto si manifesta «sotto la forma artistica, sotto la forma filosofica e la storica, ossia del *bello*, del *vero* e del *bene*». Ritroviamo quindi le tre forme cousiniane a cui vanno aggiunte, sotto il segno di Hegel, quelle dell'utile e del piacevole³; ma solo le prime tre sono assolute, queste sono invece relative e corruttrici, sintomi della decadenza dell'arte.

Scorrendo queste pagine introduttive sembrerebbe proprio che De Sanctis si avvii decisamente a privilegiare quel «metodo logico» sempre invocato ma non mai posto in atto per sé. Tuttavia non è possibile evitare alcune considerazioni fondamentali. Il critico sceglie di non soffermarsi sulla dimostrazione dell'assolutezza delle tre forme «oggettive» attraverso le quali si concepisce l'Assoluto⁴. Sembra così volersi sottrarre al discorso astratto, quasi temuto come un pericolo. Potremmo forse pensare ad una scelta pratica, didattica⁵; ma poco oltre, subito dopo il riferimento a Hegel

² FDS, III, p. 950.

³ «Hegel è stato il primo a distinguere l'utile dal vero e dal bene, ed il piacevole dal bello»; FDS, III, p. 952.

⁴ «Le tre forme dette avanti, perché sono indipendenti dall'uomo, son sempre tali, anche quando l'uomo non le volesse riconoscere per tali, e son dette dai filosofi *oggettive*. Noi per queste tre concepiamo l'Assoluto, né ci fermeremo a dimostrare come esse realmente sono assolute»; FDS, III, p. 951.

⁵ Già nel *Discorso* [d'apertura] De Sanctis sosteneva: «Ora se alcuno ci è, che dovendo insegnare i principî che della Estetica sono natural conseguenza, si cacci volontariamente in filosofia, e ragioni a' suoi fanciulli attoniti della natura dell'infinito

quale primo filosofo che abbia individuato la distinzione tra i due tipi di forme, ecco un'altra affermazione singolare in un contesto che vuol essere fortemente teorico:

«ogni uomo che si abbandona alla spontaneità vede chiaramente la distinzione tra piacevole e bello, tra utile, bene e vero»⁶.

Ancora un moto di fuga dalla costruzione speculativa, il riaffiorare d'una tendenza intuizionistica, antirazionalistica? Sicuramente emerge un atteggiamento incerto. De Sanctis sta cercando di condurre a buon esito un arduo e delicato innesto che gli permetterebbe di attuare davvero il «doppio metodo», muovendo ora nella direzione opposta a quella sempre seguita, cioè dalla logica alla storia, dall'astratto filosofico al concreto storico, da Cousin-Gioberti-Hegel a Vico; o meglio De Sanctis sembra voler trovare un collegamento tra quest'ultimo filosofo e gli altri ponendo come base del ragionamento in astratto i principi delle nuove scienze estetiche, e di quello storico i principi del metodo vichiano, separando appunto in astratto ciò che in concreto è unito. Assistiamo dunque al più audace tentativo di conciliazione operato durante la prima scuola. Che il sostrato vichiano stia misurandosi con l'incursione delle nuove teoriche e che il critico cerchi di evitare ogni apparente forzatura trascorrendo con agilità da un *côté* all'altro è facilmente documentabile: basterà isolare un solo luogo tra i molti esemplari. Dopo aver definito l'Assoluto come principio originario, De Sanctis ne vede il rapporto con le forme in cui si manifesta, intrecciando il sedimentato materiale vichiano, come al solito senza esplicitarne la fonte, con il nuovo apporto giobertiano:

«Il principio sempre quello è: le forme differiscono. Ogni popolo rappresenta le sue idee storicamente, filosoficamente ed anche con la letteratura. Ogni popolo svolge una idea come gli altri popoli, cioè prima con la fantasia, poi in uno stato intermedio, infine con riflessione e ragione. Però differiscono in quanto alla rap-

o del bello, io non mi dorrò già de' tempi, ma della sua poca esperienza. Basta alquanto insegnare per conoscere tosto qual modo hassi a tenere per guidare i giovani in queste oscure teoriche. Né parlo già di voi, i quali siete ben pratici delle cose filosofiche; ma io ora pongo il caso, che abbiasi ad insegnare di tali cose a giovanetti ignari al tutto di filosofia. Ebbene: i giovanetti ignorar possano la filosofia; ma essi hanno un cuore che sente: mostrate loro il bello dove che voi lo trovate, ed essi vi risponderanno con un sorriso di gioia, e voi vi accorgete allora che non ci ha uopo di formole per insegnare principî, che essi hanno scritti nell'animo, e che la verità che il filosofo deve andare indagando viene loro annunziata dal cuore», FDS, II, pp. 66-67.

⁶ *Ibid.*, p. 952.

presentazione o forma. Quindi l'idea è sempre una, le forme sono differenti in quanto all'idea rappresentata⁷ [...] Questo principio sentono tutti gli scrittori, come pure i filosofi. Dovrà questo principio, che esiste nello scrittore o nel filosofo, avere un giorno la contemplazione vera a cui si saprà elevare la mente; ma siccome siamo avvolti nelle forme, non lo possiamo contemplare se non sotto le forme. Questa contemplazione è quella di cui parla Gioberti, questo Vero puro, che allora si avrà quando uno saprà spogliarsi delle forme ed elevarsi con la fantasia alle cose spirituali»⁸.

In questa dimensione eclettica non può sorprendere la massiccia occorrenza vichiana, specie là dove – posto il problema dello svolgimento delle forme – si opera l'innesto tra la nuova parte teorica, che ha individuato le tre forme oggettive dell'Assoluto, e quella che finora ha costituito la struttura metodologica delle lezioni: cioè la scansione dei generi letterari. Infatti quando De Sanctis deve spiegare il passaggio da una forma primitiva all'altra e da queste al genere e alla specie, quando deve indicare quale sia l'evoluzione interna a ciascuna forma primitiva e a ciascun genere e specie, il movimento che torna a disegnare è ancora quello vichiano che segue la società nel suo sviluppo dall'ignoranza fantastica dell'infanzia alla meditata riflessione della maturità. Sia il percorso filosofico dal bello al bene al vero, sia quello storico dal genere lirico al didascalico, attraversano varie fasi e passano identicamente dal primo stato della fantasia e del sentimento fino alla pienezza della perfezione per cadere poi nel corrompimento e nella decadenza⁹. Non è casuale che appunto in questo quaderno si rinvergano le tracce della prima certa lettura dell'*Estetica* hegeliana nella versione-riduzione di Charles Bénard, e che queste s'innestino precisamente su tale problema: siamo infatti, ancora una volta, al decisivo

⁷ Abbiamo già visto che tra i principi cousiniano-vichiani accolti da De Sanctis vi è anche questo. Cousin teorizza: «La philosophie de l'histoire en présence d'un peuple doit reconnaître avant tout pourquoi ce peuple est venu dans le monde, ce qu'il a à y faire, quel but il poursuit, quel rôle il vient jouer, quelle est sa destinée, quelle idée représente. Remarquez que si ce peuple ne représente point une idée, son existence est tout simplement inintelligible [...] Il faut, pour comprendre les divers événements qui se passent dans un peuple, et qui composent son histoire, pouvoir les rattacher à une idée commune, et cette idée est celle que ce peuple est appelé à représenter sur la scène du monde». Cfr. V. Cousin, *Cours...* cit., p. 234. Anche Guido Oldrini (*La cultura filosofica napoletana...* cit., p. 156), a proposito del principio dell'universalità dell'idea e della molteplicità delle forme in cui essa si manifesta, sottolinea «l'influsso combinato di vichismo ed eclettismo».

⁸ FDS, III, p. 948.

⁹ Sono, questi, termini nuovi in De Sanctis per descrivere un fenomeno già individuato in precedenza, e che sembrano già risentire della freschissima lettura hegeliana.

snodo già individuato nel quaderno precedente, là dove De Sanctis si chiedeva per la prima volta cosa accadesse alla poesia giunta all'ultimo suo stadio, esaurita l'entusiastica potenza originaria. Egli sembra aver preso atto di un'analogia di fondo tra il sistema hegeliano e il pensiero di Vico, sembra davvero aver colto che l'evolversi dell'arte in Hegel dall'ideale del sublime a quello classico e poi a quello romantico segue le stesse tappe del percorso della storia secondo Vico, su cui egli ha sinora strutturato la scansione storico-letteraria dei suoi corsi. Anche in Hegel, infatti, la poesia non può che terminare nella prosa, una volta passata dallo stadio della sublime meraviglia dei primi mitici tempi a quello della perfetta maturità classica fino all'ultimo esito che per lui è quello romantico. Vedremo poi le non sempre dichiarate tracce della partecipazione hegeliana al nuovo quadro teorico: ora è più utile sottolineare le strutture vichiane che marcano a fondo l'andamento del discorso¹⁰. Nel momento in cui opera la saldatura tra dimostrazione logica (o filosofica) e storica, De Sanctis asserisce che «le forme dello scrivere si debbono manifestare allo stesso modo, hanno uno svolgimento identico, perché sono dell'umanità intera» e richiamandosi ad un principio vichiano, che poco oltre esporrà distesamente, formula la domanda-cardine: «queste forme si svolsero a caso, o la prima si svolge primamente perché così doveva essere, come pure delle altre?»¹¹.

La risposta chiarisce con sintetica esattezza il metodo dell'argomentazione:

«Per veder questo dobbiamo esaminare quali idee si svolsero prima nella società; così lo svolgimento storico ci mostrerà il letterario, la necessità storica la letteraria»¹².

La storia è nuovamente la strada maestra per la comprensione del mondo. Non tragga in inganno la successiva, perentoria asserzione:

¹⁰ Se è vero, come sostiene la Luciani, che qui De Sanctis «sfrutta ecletticamente i sistemi filosofici che conosce, ed omologa Gioberti e Cousin come restauratori dell'Assoluto [...] senza approdare ad una connessione unitaria o tanto meno a limpidezza espositiva», non sembra condivisibile la tesi che De Sanctis usi qui «Vico [...] a sostegno di singole tesi storiche o estetiche»; anche la successiva affermazione, secondo cui «là dove il vichismo che contrassegna l'interrelazione tra le "forme" concluderebbe per un pieno, benché tardivo, riconoscimento dell'importanza del filosofo napoletano», non rende conto di tale rilevanza nei corsi precedenti. Cfr. P. Luciani, *op. cit.*, pp. 61-62.

¹¹ FDS, III, p. 952.

¹² *Ibid.*

«Abbiamo veduto lo sviluppo delle forme, certo, progressivo, identico; e questo abbiamo veduto filosoficamente. Ora lo vedremo storicamente»;

in realtà nemmeno qui il binario del doppio metodo trova attuazione. Il peso determinante del metodo storico non è bilanciato da una compiuta dimostrazione teoretica. Quel «filosoficamente» non si riferisce ad una determinazione delle forme, mai perseguita, ma alla pura acquisizione di materiale filosofico vario, sovrapposto all'antica struttura per nulla modificata. Anzi le nuove forme sono accolte perché da un lato, fungendo da introduzione teorica, servono ad inquadrare lo schema ordinatorio assecondando il bisogno di conferme filosofiche «moderne»¹³, dall'altro perché anch'esse si disegnano senza forzature lungo la stessa curva evolutiva suggerita da Vico, permettendo dunque un innesto agevole sulle riflessioni precedenti.

L'ampliamento dello schema, per gemmazione, è così definito:

«Noi abbiamo tre cose in letteratura: forme primitive, genere e specie. Le forme primitive sono le cinque già dette innanzi: vero, bene, bello, utile e piacevole. Si chiaman genere tutte le forme rappresentanti le diverse idee delle cinque forme primitive. Queste idee si suddividono in tante specie, quanti sono i lati sotto cui ogni forma si può rappresentare. Per esempio, dal bello, ch'è forma primitiva, ne viene la lirica, che è un genere; dalla lirica la satira, che è una specie. Noi primamente vedremo lo sviluppo di queste idee e vedremo se si sono succedute a caso, o con ordine necessario; dopo vedremo come i generi si svolgono nello stesso modo, come pure le specie; e così vedremo come tutte le forme dello scrivere sono identiche nel loro svolgimento»¹⁴.

Là dove nelle scansioni precedenti l'aggettivo «primitivo» indicava una qualità del genere e ne definiva la priorità cronologica, ora lo stesso aggettivo è attribuito alle forme prime e ne indica la priorità teoretica, l'assolutezza. De Sanctis si accinge così ad illustrare «come si sono svolte» le forme assolute; ma comincia soffermandosi su due principi già noti a chi l'abbia seguito, l'uno dei quali recita: due sono i mezzi che Dio ha dato

¹³ Si potrebbe spiegare quest'attrazione con un complesso d'inferiorità nei confronti degli studi filosofici. Per altro lo stesso De Sanctis sembra accennarvi in un brano autobiografico: «mi sentivo rodere quando mi chiamavano il "grammatico". Quella collaborazione col Puoti mi aveva impedito agli occhi di molti. Le lodi che si facevano a Gatti, a Cusani, ad Ajello, che per gli studi filosofici erano in candelieri, mi davano una inquietudine, di cui non avevo coscienza chiara, ma che pur sentivo nelle ossa»; FDS, I, p. 113.

¹⁴ FDS, III, p. 952.

all'uomo per conoscere il mondo, «cioè sentire e riflettere, immaginazione ed intelletto», e su questo, come nel recente passato, egli articola la sua polemica risposta a Blair riguardo alla insostenibile divisione, quanto al fine, tra generi poetici e generi prosastici.

Il secondo principio stabilisce che

«l'uomo prima sente l'impressione, che produce sul suo animo una cosa, poi investiga le ragioni; e quindi prima è la fantasia e poi l'intelletto»;

entrambi questi principi ci riportano verticalmente nell'orizzonte vichiano che, infatti, è immediatamente evocato con forza quando De Sanctis, poste tali premesse, fissa la legge che regola lo sviluppo nell'umanità delle cinque forme assolute:

«Poiché l'individuo, la nazione e l'umanità hanno le medesime leggi, e poiché ciò che nell'individuo succede anche nella nazione e nell'umanità, perciò noi dimostreremo che le forme nello stesso modo, con cui si sviluppano nell'individuo, si sviluppano nell'umanità»¹⁵.

Con Vico e sempre in accordo con la lettura cousiniana, De Sanctis si appresta alla dimostrazione annunciata: il suo discorso riproduce sostanzialmente le tappe disegnate dalla linea storico-psicologica di matrice vichiana che abbiamo più volte incontrato nelle lezioni precedenti. La novità consiste nell'inserimento di riflessioni giobertiane che, precisando

¹⁵ *Ibid.*, p. 954. Lo stesso principio regola il rapporto individuo-popolo in Cousin, il quale alla domanda come si sviluppi progressivamente l'idea che un popolo rappresenta, risponde: «il faut, pour que le développement soit complet, qu'il traverse tous les éléments constitutifs d'un peuple, sans en excepter un seul. Et quels sont les éléments constitutifs d'un peuple? Ils sont les mêmes pour un peuple et pour un individu. Un individu n'est pas complet si n'a développé en lui, dans la mesure de ses forces, l'idée de l'utile, du juste, du beau, du saint, du vrai. Un peuple n'est pas complet s'il n'a fait passer pour ainsi dire l'idée qu'il est appelé à représenter par l'industrie, l'Etat, l'art, la religion et la philosophie. Le développement d'un peuple n'est complet que quand il a épuisé toutes ces sphères». Cfr. V. Cousin, *Cours...* cit., pp. 235-236. Le pagine da cui è tratto il brano erano ben presenti a De Sanctis fin dal corso sul genere narrativo drammatico (1842-43); qui infatti il critico ne riprendeva letteralmente gli spunti fondamentali: «Un popolo, che sia storico, dee avere una idea a rappresentare nel suo principio, nel suo sviluppo, nella fine. Questa idea viene a modificare tutt'i diversi elementi, in cui si divide un popolo. Si fa la vita compiuta di un individuo, quando si esamina per quello che riguarda l'utile, il giusto, il santo, il bello, ed il vero. Così cinque e non più sono gli elementi di un popolo: il commercio, lo stato, la religione, l'arte, e la filosofia»; FDS, III, p. 711.

e arricchendo, si dispongono comunque in quest'alveo, e di materiali hegeliani che servono al critico per illuminare il meccanismo della successione dialettica delle forme prime, meccanismo che tuttavia non sconvolge l'ordine vichiano ma vi s'incardina agevolmente. Infatti, come il percorso verticale all'interno della forma prima del bello va dallo stato primitivo e irriflessivo del sublime (e della fantasia) fino all'ultimo del vero e dell'immaginazione¹⁶, per riprodursi parallelamente anche nelle altre forme assolute, quello orizzontale che porta dal bello al bene al vero segue la stessa evoluzione, poiché appunto

«Avendo stabilito per principio che il riflettere succede al sentimento, è chiaro che il vero deve succedere dopo il bello ed il bene»¹⁷.

Ma De Sanctis avanza subito una precisazione:

«Noi ci fermeremo a considerare l'individuo; e solo quando ci sarà necessità, ci allargheremo anche nella nazione e nell'umanità»¹⁸;

questa delimitazione di campo significa nuovamente assumere come orizzonte privilegiato dell'indagine quello vichiano, il cui cardine poggia appunto sull'individuo, tanto che ora passa in second'ordine il giudizio limitativo dello stesso De Sanctis quando assentiva passivamente a Cousin sui «vuoti» di Vico (s'è detto che uno di essi sarebbe consistito nel non aver esteso il progresso storico dalle nazioni a tutta l'umanità nel suo insieme), vuoti riempiti poi da Herder. Ora, poiché De Sanctis afferma essere ormai chiaro che «l'individuo, la nazione e l'umanità hanno le medesime leggi» quella riserva è svuotata dall'interno come infatti riconoscerà il critico stesso quando, nell'ultimo corso della scuola, dedicato alla storia e filosofia della storia, non avendo più bisogno dell'autorità cousiniana, esporrà con autonoma sicurezza il suo giudizio¹⁹. Così la società segue le stesse fasi

¹⁶ Qui è già fissata, anche se non ancora coerentemente seguita, l'antitesi tra «fantasia» e «immaginazione», parallela all'altra tra «poeta» e «artista» (di fronte a Dante «poeta» è collocato Petrarca «esecutore» -- non «artista», secondo la felice correzione di Croce --), che rimarranno determinanti nella produzione matura dello studioso, come del resto la nozione del «grande ingegno» che riassume e supera un'intera civiltà. Cfr. FDS, III, pp. 999 e 677.

¹⁷ FDS, III, p. 958.

¹⁸ *Ibid.*, p. 954.

¹⁹ «Nonostante la grave autorità del Cousin, a noi pare che molto severamente e superficialmente egli abbia giudicato la *Scienza Nuova*; ché quel libro non è la vita della

dello sviluppo individuale e De Sanctis può ripercorrere ancora una volta il corso vichiano:

«Nell'uomo giovane e nell'infanzia della società che vediamo? Qual era lo stato in cui si trovava l'uomo per rispetto al bello, al vero ed al bene nello stato primitivo di gioventù? Era appunto in uno stato d'ignoranza. Però, se l'uomo è nello stato d'ignoranza, nelle cose naturali ricorre alla fantasia ed alle cose soprannaturali. Di qui è che, quanto più si ha ignoranza, tanto più ci è fantasia. Ora qual'è l'impressione che una cosa bella produce su di uno stato d'ignoranza? Lo stupore, la meraviglia [...]»²⁰.

Qui si inserisce la puntualizzazione giobertiana più pertinentemente estetica:

«Laonde abbiamo due cose, due elementi: l'immensità delle cose grandi che ci dà un certo aspetto dello infinito, e l'ignoranza delle cagioni di queste cose, che ci dà l'idea dell'indefinito. Due dunque sono le sensazioni che ci dà il sublime: la grandezza e l'ignoranza delle forme; e, dove ci à precisione, ci à esclusione dello stupore e del sublime»²¹.

Avanzando nella linea dell'evoluzione verticale del bello, la seconda fase si caratterizza per una diminuzione del meraviglioso dovuta ad una moltiplicazione degli oggetti esterni percepiti, quindi ad un percettivo avvertimento proporzionalmente maggiore del mondo anche se non ancora delle sue cause. Si passa dallo stato del sublime meraviglioso a quello passionale dell'entusiasmo in cui l'uomo continua a sentire il bello «ma più imperfettamente», per giungere in fine al terzo stato «quando la verità col progresso è conosciuta» e in cui «essendo tutto noto, la fantasia si sforza di fare quello che, mancando la passione, non si potrebbe fare». Come si può vedere stiamo sempre scorrendo dentro lo schema che avevamo intravisto fin nelle prime lezioni, così come permane attiva l'idea che, alla fine del percorso, giunte società e letteratura allo stadio ultimo

nazione, ma dell'umanità. Difatti egli distingue l'epoca antica e poi l'altra che comincia dalla barbarie; ma la barbarie non è di una nazione sola; ma di una intera civiltà; e le tre epoche, religiosa, eroica, ed umana riguardano l'umanità»; FDS, III, p. 1639. Del resto anche in Cousin si registrano a questo proposito alcune significative oscillazioni.

²⁰ *Ibid.*, p. 954. Cfr. G. Vico, *op. cit.*, p. 449: «la meraviglia è figliuola dell'ignoranza; e quanto l'effetto ammirato è più grande, tanto più a proporzione cresce la meraviglia»; «la fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il raziocinio».

²¹ FDS, III, pp. 954-955. Ivi, alla n. 1 di p. 955, già Marinari segnalava la traccia giobertiana.

del vero, qui si inneschi l'ulteriore passaggio che porta alla definitiva corruzione²²:

«Questo è il terzo stato che anche à i suoi pregi; però si dee predire la decadenza dell'arte [...] perché, mancando il sentimento, mancherà con esso il bello»²³;

siamo ancora e sempre a Vico e alla soluzione, tutta interna all'idea vichiana di poesia come sentimento, che il critico, quasi fosse in attesa di una contrapposizione, ha già da tempo approntato e che gli servirà da risposta alla tesi della morte dell'arte che finalmente affronterà, davanti ai suoi studenti, *vis-à-vis* con Hegel. Pare quindi accertato che le «suggerzioni» hegeliane non si «alternino» ora a quelle vichiane²⁴. Si tratta semmai della verifica d'una parziale convergenza tra le due posizioni ma limitata all'identico punto di arrivo della linea evolutiva: la decadenza, o prosaicizzazione, dell'arte. Quanto all'ulteriore problema se sia possibile una rinascita della poesia è ineluttabile che De Sanctis si stacchi nettamente da Hegel. Ma proprio qui, spostandosi sull'asse orizzontale per spiegare il passaggio dal bello al bene, egli comincia ad usare funzionalmente la sua lettura dell'estetica hegeliana. Il testo di riferimento è sempre quello di Charles Bénéard, a cui rimandano alcune spie linguistiche che assurgono a valore di prova del contatto diretto con la versione francese, finora documentata con certezza solo a proposito del successivo quaderno Nisio²⁵. Ecco il testo di De Sanctis:

²² Per Vico, come «la natura de' popoli prima è cruda, dipoi severa, quindi benigna, appresso delicata, finalmente dissoluta», così tutte le nazioni seguono una linea di principi sulla quale corrono «ne' loro sorgimenti, progressi, stati, decadenze e fini», cfr. G. Vico, *op. cit.*, p. 459.

²³ FDS, III, p. 956.

²⁴ Cfr. A. Marinari, *Introduzione cit.*, p. LXXVI. Marinari rintraccia in queste pagine la presenza hegeliana, ma se non si tiene presente l'origine del collegamento che in De Sanctis unisce Vico ad Hegel, e che appunto il «problema» della «morte dell'arte» ha la sua radice e la sua risposta già in Vico, non si riesce a mettere a fuoco la questione, ed è inevitabile definire «confuso» l'atteggiamento desanctisiano, specie in questo brano «in cui le suggestioni hegeliane sembrano alternarsi a quelle vichiane senza che l'autore offra sufficienti elementi di discriminazione tra le diverse componenti della sua problematica».

²⁵ Cfr. S. Landucci, *op. cit.*, pp. 61-63. Si tenga conto che i riferimenti a Bénéard, e persino la ripresa di suoi sintagmi, da noi evidenziati in queste lezioni desanctisiane, rimandano alle pagine immediatamente successive al prelievo benéardiano documentato da Landucci nel quaderno Nisio.

«Al bello succede il bene, di cui parleremo. Alla idea del bello come siegue l'idea del bene, per conseguenza o per ragione? l'idea del bene sorge quando si frenano le passioni».

Il critico richiama esattamente le pagine dell'*Introduction* bénardiana là dove ci si interroga sul fine morale dell'arte ovvero, in termini desanctisiani, sul rapporto tra bello e bene:

«C'est ici le lieu d'examiner une autre manière de concevoir l'art et sa destination, celle qui lui reconnaît le pouvoir et la mission d'*adoucir les moeurs*. D'abord, comment l'art a-t-il la vertu de polir les moeurs et de mettre un frein aux passions?»²⁶.

La dimostrazione desanctisiana prosegue delineando hegelianamente un rapporto dialettico tra i due termini:

«Di qui è chiaro che viene il bene per reazione, ossia opponendosi al bello. Quindi il bene, quando l'arte trionfa sulla poesia. Finché i legami di società sono pochi, sono ristretti a quelli solo di famiglia: si avranno impeti di crudeltà. Ma quando gli uomini si uniscono con più saldi legami e si sottomettono a leggi comuni, sottomettono alla ragione le umane passioni; quando il bello serve come strumento per raggiungere il vero, allora sorge il secondo stadio, in cui il bello serve a destare i sentimenti del bene. Il bene dunque si trova in opposizione, non in conseguenza del bello; ed il primo passaggio al bene è una guerra al bello [...] ma in breve tempo il bene prese una direzione; ed essendosi capito che non si potea scacciare da una società il sentimento, il bello armonizzò col bene. Quindi il primo stato del bene fu una massima opposizione col bello; il secondo stato fu armonia del bello col bene»²⁷.

Così Hegel nelle parole di Bénard:

«Hégel fait remarquer ici que pour juger à fond cette question du but moral dans l'art, il faut se demander avant tout comment on conçoit la morale elle-même. Or le principe de la morale, tel qu'il est compris aujourd'hui, consiste 1° dans la connaissance éclairée, réfléchie du devoir, du bien, comme devant être accompli pour lui-même; 2° dans la lutte de la volonté raisonnable contre les penchants de la nature sensible [...] La morale moderne part de cette opposition et la maintient; elle laisse subsister l'antagonisme [...] e poco oltre si dice che la filosofia moderna] doit faire voir que la vérité n'est ni dans l'un ni dans l'autre des deux termes pris isolément, mais dans leur union et leur conciliation»²⁸.

²⁶ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 43.

²⁷ FDS, III, pp. 956-957.

²⁸ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., pp. 48-50.

De Sanctis prosegue con l'ulteriore questione dell'indipendenza dell'arte, che risente ancor più d'echi hegeliani²⁹:

«il bello ed il bene in questo stato [il secondo e armonico] erano indipendenti, o l'uno serviva all'altro? L'arte fu del bene serva, producea il bene perdendo la sua libertà? No, certamente: poiché in simile caso [si] sarebbe prodotto il bene perdendosi l'arte. Il bene modificava il bello non nel suo fine, ma nei mezzi»³⁰.

Anche Bénard, che fin dall'inizio del suo compendio dell'*Introduction* sottolinea il proponimento hegeliano di studiare «l'art libre dans son but et dans ses moyens»³¹, una volta stabilito quale dev'essere il compito della moderna filosofia, giunge a precisare:

«Telle est la solution que donne Hegel au problème fondamental de toute philosophie, et par conséquent aussi à la question morale, solution qu'il revendique en faveur de l'art dans l'hypothèse qui lui donne pour but le perfectionnement moral. Mais, ajoute-t-il, lors même que l'on considère l'art de ce point de vue élevé, il n'en conserve pas moins la position fautive qui a été indiquée plus haut. Il concourt, il est vrai, à l'accomplissement des destinées du genre humain, mais il n'est toujours qu'un moyen. Ce qu'il y a de vicieux dans cette manière de voir, comme dans toutes celles qui lui sont analogues, c'est que l'art est alors relatif à quelque chose qui lui est étranger; c'est que son but propre, c'est-à-dire ce qui le constitue essentiellement, ce qui fait qu'il est par lui-même, n'est pas en lui, mais hors de lui; de sorte qu'il n'est qu'un instrument pour la réalisation d'une fin étrangère à la sphère qui lui est propre»³².

Strutturato dialetticamente il rapporto tra bello e bene, e seguita l'ultima fase della corruzione del bello nel dilettevole e del bene nell'utile, De Sanctis prosegue esaminando la terza forma del vero che, orizzontalmente, succede al bene non per opposizione ma in armonia con esso, «poiché il vero ed il bene hanno il loro principio nella ragione e si corrompono nell'utile, ché hanno elementi comuni». La linea interna, verticale dello sviluppo del vero, invece, ridisegna la triplice scansione vichiana dalla fantasia all'immaginazione, segnando l'antitesi tra i due concetti che tanto rilievo avrà nella futura critica desanctisiana:

²⁹ È il passo individuato da Marinari, che per altro non rinvia al testo di Bénard ma alla trad. it. dell'*Estetica* di Hegel ad opera di N. Merker e N. Vaccaro; cfr. l'*Introduction* cit., p. LXXVI, n. 1.

³⁰ FDS, III, p. 957.

³¹ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 6.

³² *Ibid.*, p. 51.

«Qual è il cammino che deve percorrere il vero? L'istesso del bene e del bello. Primamente vedremo il vero dipendente dal bello, cioè nello stato di fantasia; poi lo vedremo dipendente dal bene, cioè nello stato di passione; finalmente nello stato d'immaginazione, cioè in un'astrazione separata da altri elementi»³³.

Anche il vero, come le altre forme assolute, alla fine del suo percorso giunge alla fase del suo corrompimento nell'utile perdendo la sua autonomia. Il paragrafo termina nel nome di Cousin e Gioberti, quasi a riconoscere in loro la paternità teoretica del corso:

«Quando sorse la filosofia tedesca trovò cadute le tre forme dello Assoluto e confuse con altri elementi; quindi si considerarono come cose relative. La moderna dovea dimostrare come veramente sono assolute le tre forme; dovea reintegrare l'Assoluto. Infatti Cousin in Francia si è occupato un anno intero a parlare del bello, del bene e del vero. E Gioberti ed altri autori si studiano di porre sotto un principio queste idee dell'Assoluto. L'istesso avverrà della lirica ch'è genere»³⁴.

De Sanctis sembra qui occultare la rilevanza teorica di Vico di cui pure abbiamo continuato a rinvenire la fondamentale presenza dentro il nuovo assetto sistematico che il quaderno offre. D'altra parte nel successivo paragrafo il critico riequilibra la situazione riconducendo, come già in passato, la ricognizione dei generi letterari sotto la giurisdizione vichiana, precisando alcune questioni già affrontate in corsi antecedenti e segnando chiaramente nel rapporto con Vico un momento fondamentale, specie se visto *à rebours* dalla prospettiva delle pagine iniziali dell'ultimo corso della scuola, pagine a prima vista sconcertanti se ci si ferma alla superficie delle parole senza inserirle nella linea *in progress* del rapporto Vico-De Sanctis. Già le affermazioni conclusive del brano ora citato sottendono un'ammissione di pari dignità teoretica tra il lavoro di quei filosofi che, come Cousin e Gioberti, si studiarono «di porre sotto un principio» le idee sull'Assoluto e quello di coloro che si studiano di operare analogamente a proposito dei generi letterari. In virtù di questa premessa stabilire i «principi generali» che devono condurre «alla definizione de' generi dell'arte dello scrivere», come si propone di fare egli stesso, significa attribuire a questa operazione lo stesso valore di fondamento attribuito alla ricerca prima sull'Assoluto. Si torna insomma a chiamare con Vico «pruove filosofiche»

³³ FDS, III, p. 958. Ricordiamo che anche Vico delinea una prima fase poetica nello sviluppo della filosofia (cfr. *l'op. cit.*, pp. 570-571) e che la tesi del valore veritativo dell'arte resterà sempre incisivamente alla base della critica desanctisiana.

³⁴ FDS, III, p. 961.

i principi e «pruove filologiche» ciò che la storia empiricamente ci fornisce: cioè si torna ancora una volta alla logica del «doppio metodo», nel tentativo di separare in astratto ciò che è unico nel concreto farsi della storia.

Dopo una breve rassegna storica sull'estetica dei generi letterari, il nostro critico giunge alla scuola di Locke e di Condillac, che ha risolto il problema delle distinzioni tra i vari generi «storicamente e filosoficamente», così come avevano fatto altri filosofi dimostrando che

«lo scrivere è la manifestazione dell'uomo, e le materie diverse dello scrivere sono le successioni delle facoltà umane»³⁵.

Ora,

«posto che le facoltà dell'uomo sono la cagione dello scrivere, tanti debbono essere i generi dello scrivere, quante sono le facoltà dell'uomo»

e quelle che De Sanctis enumera sono l'intelletto, la memoria e la fantasia³⁶, che danno origine ciascuna ad un genere puro:

«L'intelletto dà il genere didascalico, o scientifico, la memoria il genere narrativo o storico, la fantasia l'artistico o fantastico»³⁷;

i generi misti sono invece prodotti da tutte insieme le tre facoltà e sono da ricondurre al genere oratorio. A questo punto il discorso si impenna e De Sanctis, prendendo con buone maniere le distanze da Puoti, dà finalmente a Vico quel che è di Vico. Il brano, che per questo citiamo per intero, è di grande rilevanza, non tanto perché definisca chiaramente il principio (già attivo, anche se non esplicitamente denunciato, nel quaderno Giannuzzi)³⁸ che regola lo sviluppo interno ai generi e consente la nascita di generi nuovi, ponendo così a fuoco la risposta al problema della

³⁵ *Ibid.*, p. 962.

³⁶ Sono quelle stesse facoltà che per Vico appartengono «alla prima operazione della mente, la cui arte regolatrice è la topica, siccome l'arte della seconda è la critica; e, come questa è arte di giudicare, così quella è arte di ritrovare», e poiché prima viene il ritrovare e poi il giudicare, l'arte topica conviene alla fanciullezza del mondo, quella critica alla sua maturità filosofica. Cfr. G. Vico, *op. cit.*, p. 690, ma anche i capoversi 495-498, alle pp. 569-570, e 819 alla p. 744.

³⁷ FDS, III, p. 963.

³⁸ *Ibid.*, p. 794.

morte dell'arte, quanto perché proprio qui si verifica il punto di massima convergenza con le tesi vichiane e il momento della più alta, e consapevole, funzionalità di esse alla costruzione teorica desanctisiana. Se ora si salta qualche tappa del cammino che abbiamo intrapreso intorno ai rapporti tra Vico e De Sanctis, si può avere subito la riprova *ex contrario* di quanto ora affermato, confrontando questa pagina con quelle già ricordate che aprono l'ultimo corso della scuola, dove l'atteggiamento desanctisiano verso Vico subisce un'incartatura critica tanto che sembra di assistere ad un ribaltamento di posizioni che, una volta giunti al termine dell'esperienza della prima scuola, troverà la sua spiegazione.

Ecco il brano in questione:

«Questo sistema che sorge nel secolo decimottavo è detto *sistema psicologico*, ed è quello che segue Puoti nella sua *Arte dello scrivere*. Così il Marchese Puoti con questo sistema ha risolto la sua opera, e ragionevolmente, perché si propose l'arte dello scrivere soltanto in prosa. Ma per noi che ci occupiamo dell'arte dello scrivere in generale, non è sufficiente questo sistema, poiché non è atto a sciogliere tutti i problemi. Infatti senza conoscere che dovea sorgere la scienza di Vico, per dimostrare che le facoltà dell'uomo non sono stazionarie³⁹, gli autori del sistema psicologico mettono come stazionarie le facoltà dell'uomo: ma, essendo così, come si dimostra che il poema epico, opera della fantasia, ai tempi di Dante era possibile ed ora no? Egualmente come si dimostra che la lirica nel '500 era impossibile ed ora no? Dippiù, se le facoltà dell'animo sono sempre quelle, i generi dell'arte dello scrivere dovrebbero essere stazionari; ma se è vero che da genere nasce genere, è chiaro che questo progredire del genere umano non dipende dalle facoltà dell'uomo, ma dalla società in generale, dal pensare di tutti gli uomini in generale. Le facoltà dell'uomo dunque sono i mezzi per rappresentare i generi; ma può sempre inventare l'uomo nuovi generi come i tempi vogliono. Quindi deesi dire che le facoltà dell'uomo sieno modificate secondo i bisogni, i luoghi ed i tempi. E lo scrivere o lirica o poema epico od altro non dipende certamente dalle facoltà dell'uomo, ma dalla diversità dei tempi, derivando tutto dall'intendere e dal sentire sociale»⁴⁰.

De Sanctis, fondandosi su un principio caratteristicamente vichiano, afferma qui che le facoltà umane mutano con la crescita psicologica e sociale dell'individuo a cui corrisponde l'evoluzione generale della società. In questa linea di progresso, non di stasi, l'uomo trova sempre, in nuovi bisogni, in nuove curiosità, in nuove situazioni, lo stimolo a proseguire nella ricerca; nulla è mai detto o fatto definitivamente. Chiudere in uno

³⁹ L'accusa più grave che De Sanctis muoverà al sistema vichiano alla fine della scuola sarà appunto, e paradossalmente, quella di stazionarietà. Cfr. FDS, III, p. 1640.

⁴⁰ FDS, III, p. 963.

schema fisso e limitato i generi letterari significa, una volta esaurito il ciclo delle possibilità, ammettere che prima o poi si pervenga alla sterilità della ripetizione imitativa e negare così il nucleo profondo dell'arte, oltre che la possibilità dell'evoluzione letteraria e scientifica, ipotesi questa cui il pensiero desanctisiano è assolutamente refrattario. Il critico sembra inoltre distinguere tra «il sistema psicologico» seguito da Puoti, definito stazionario, e il modello di sviluppo psicologico che pure è alla base del sistema vichiano cui rivendica positivamente un fondamento evoluzionistico, tanto che i principi psicologici ritenuti validi da De Sanctis sono quegli stessi più volte da lui sfruttati in passato e che anche in Vico costituiscono gli elementi primi dell'analisi. Essi sono:

«1) che il sentire precede l'intendere; 2) che tanto il sentire, quanto l'intendere sono due idee che raggiungono il medesimo fine»⁴¹.

Da ciò viene che il sentire e l'intendere sono le due facoltà umane su cui si deve fondare anche l'esame dello sviluppo dei generi, così che «i lavori si dividono in lavori di fantasia e lavori di scienza». Ecco dunque che tutto è predisposto affinché si possa tornare a riprendere la strada nota e sicura già seguita, senza che l'innesto operato ora sulla struttura portante incrinì in qualche modo le vecchie fondamenta, come se la ristrutturazione del sistema, prevedendo l'aggiunta di un nuovo piano, non implichi anche un esame della compatibilità con l'edificio preesistente.

Infatti De Sanctis ripropone la vecchia interrogazione su quale sia il primo genere comparso nella società e, ovviamente, essendo stata la modalità del bello, del sublime, quella nata per prima, il genere originario sarà la poesia, che meglio esprime «la moltitudine confusa di affetti» caratteristica del primitivo stato di contemplazione e di meraviglia di fronte allo spettacolo delle cose esterne. Ripercorrere con il critico, anche in questo corso, l'evoluzione da un genere all'altro, la loro distinzione in generi individuali e sociali, non aggiunge alla linea strutturale sinora individuata nelle lezioni degli anni precedenti nessun nuovo elemento. Il discorso si snoda sempre attraverso le fasi conosciute che segnano il cammino individuale e sociale e, con esso, quello parallelo dei vari generi.

Vale la pena invece d'insistere su un altro luogo del testo che meglio ci può chiarire l'uso di due termini tecnici desanctisiani («filosofia» e «storia»), già incontrati a proposito del «doppio metodo».

⁴¹ *Ibid.*, pp. 963-964.

Dopo essersi chiesto quale sia stato il primo genere comparso il critico afferma:

«Se alla filosofia abbiamo anche la storia in aiuto, e si trova d'accordo, sarà un'altra pruova di più a confermare la ragione»⁴²;

e dietro queste parole affiora l'eco di un brano vichiano, là dove si sostiene che sbagliarono

«così i filosofi che non accertarono le loro ragioni con l'autorità de' filologi, come i filologi che non curarono d'avverare le loro autorità con le ragioni de' filosofi»⁴³.

Ma a questo punto è necessaria un'ulteriore considerazione: questa eco vichiana può essere confermata da un testo che si colloca a ridosso di queste lezioni, la memoria che De Sanctis procurò per il settimo Congresso degli Scienziati, che si tenne a Napoli tra il settembre e l'ottobre del 1845 e che fu inaugurato nel nome di Vico, «in onore del quale si conìò anche un'apposita medaglia»⁴⁴. In questo lavoro dal titolo *Brevi osservazioni sull'archeologia considerata rispetto alle scuole* – dove per «archeologia» si deve intendere «filologia» – De Sanctis, pur riconoscendo a Puoti il merito di aver determinato l'amore e la passione per le ricerche storiche, e per lo studio dei testi antichi, ne indica pure il superamento poiché quell'archeologia

«se finora è stato studio del passato, a cui erano ritornati i tempi, non potrebbe rimanere in questi termini: poiché il ritorno al passato non trae seco l'abdicazione del tempo presente»⁴⁵.

Il critico definisce così il nuovo modo di intendere la funzione degli studi «archeologici» nei termini del principio fondamentale del metodo vichiano secondo il quale «*verum et factum convertuntur*»:

«Ci è un secondo fatto de' nostri tempi, che chiama l'Archeologia a più nobile ufficio. Il fatto è questo. Nel secolo decimottavo la ragione, che dopo la famosa formola cartesiana erasi emancipata dall'autorità, divenne alla sua volta tiranna, e lasciata a se stessa e mutatasi in fantasia creò deliri, che furono chiamati

⁴² *Ibid.*, p. 964.

⁴³ G. Vico, *op. cit.*, pp. 438-439.

⁴⁴ F. Nicolini, *Bibliografia*, in G. Vico, *Opere cit.*, p. XXVII.

⁴⁵ FDS, II, p. 70.

sistemi. Per reazione il secolo decimonono si ha acquistato il titolo di positivo, poiché diffidando giustamente delle teoriche non confortate da' fatti, ha proclamato l'intima unione della filosofia e della storia, della idea e del fatto. L'idea senza il fatto è una utopia; il fatto senza l'idea condanna la civil compagnia ad una vita stazionaria e materiale: la loro unione è la gloria principalissima del nostro secolo»⁴⁶.

È del tutto evidente che, pur rivendicando la gloria di tale unione tra idea e fatto al proprio secolo e quindi anche a se stesso, De Sanctis mostra di avere assai chiaro in mente il referente vichiano da cui questo principio ha origine. Ma si può già intravedere qui il motivo logico su cui De Sanctis potrà cogliere il nesso di continuità tra Vico ed Hegel; nell'ultimo corso della scuola, infatti, a proposito della *Filosofia della storia hegeliana*, De Sanctis affermerà:

«Per Hegel l'astratto è un nulla, non esiste; tutto è fatto, tutto è positivo; e qui la maggior gloria di lui è di avere distinto la materia dallo spirito, ma compenetrandoli insieme. La materia ha due qualità sue proprie, la mancanza di attività, e la mancanza di coscienza: la materia ha l'unità nel di fuori, non in se stessa. Nello spirito per contrario vi è attività e coscienza, e quindi unità propria. Ora Hegel partendo da questo principio comune, non si rimase qui, e fu progressivo per avere considerate unite queste due cose, come infatti sono, perché l'una non può stare senza dell'altra. Ogn'idea, prima di manifestarsi, esiste nella coscienza di tutti; senza coscienza non vi è idea; senza idea non v'è fatto»⁴⁷.

Possiamo ora riprendere l'analisi del quaderno De Ruggiero; il testo prosegue con il brano in cui il genere lirico, nelle forme che già conosciamo, è collocato agli inizi della civiltà. Giunto al termine della dimostrazione De Sanctis conclude:

«Vediamo ora storicamente quello che con la ragione abbiamo veduto. È cosa chiara e determinata che ogni popolo comincia dalla lirica. Infatti i lirici prima di Omero, quei che precedettero Dante Alighieri, e quelli ancora che furono nei primi tempi de' Romani ci fanno fede di questa verità»⁴⁸.

Ora è manifesto che qui De Sanctis intende con la nozione di «storia» ciò che Vico intendeva con «filologia», cioè il dato empirico ricostruibile;

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 70-71.

⁴⁷ FDS, III, p. 1645. Su questo stesso luogo cfr. P. Luciani, *op. cit.*, p. 132; anche se si può dubitare della tesi secondo la quale «il vichismo di tale proposizione» risponderebbe «ad uno scrupolo analitico personale ed autonomo rispetto al testo di Hegel».

⁴⁸ FDS, III, p. 965.

per converso egli parla di «ragione» a proposito di ciò che sostanzia l'iniziale dimostrazione (il primo genere è la poesia). Ma non si riferisce ad un ragionamento astratto che proceda da un formale quadro teoretico, bensì ad un discorso che abbia il suo fondamento in quella tipologia storico-psicologica che ancora una volta rimanda a Vico. Sembra pertanto che, nonostante De Sanctis cerchi arditamente di conciliare due diverse modalità di ricerca congiungendole in un sistema apparentemente in equilibrio, questa operazione eclettica dimostri, come mai fino ad ora, quanto la vecchia lezione vichiana permanga attiva, e perciò il corso può proseguire nell'esame delle varie specie liriche e narrative senza grandi modificazioni rispetto ai corsi precedenti⁴⁹. Non sorprende dunque che De Sanctis rivendichi a Vico, e non ad Hegel o ad altri, la paternità del concetto dell'autonomia dell'arte, e infatti il percorso dell'analisi sfocia naturalmente nella solenne asserzione:

«Il bello e il vero sono stati destinati a conseguir qualche cosa oppur no?

Si dicea una volta ch'erano mezzi sociali ordinati al conseguimento del bene; perciò si credeano morali. Ma, quando il Vico trattò una quistione importante, si andò ad un principio opposto. Il Vico incominciò a proporre la seguente quistione: il bello ed il vero sono modificati dal bene, o modificatori del bene? Sono formati o formano la società?

L'aver proposto soltanto questa difficoltà era un progresso. Si disse che l'arte e la scienza erano mezzi per la morale, ma erano di fine a sé, per questo indipendenti. E non ci è scrittore moderno di estetica, che non si accordi a questa opinione verissima»⁵⁰.

Un'altra prova che sempre su Vico s'impenna il movimento fondamentale del corso si ricava, poco oltre, all'inizio della trattazione del ge-

⁴⁹ La differenza più cospicua è lo spostamento della trattazione della poesia religiosa, in passato collocata all'inizio, che ora cede il suo posto alla lirica d'amore. Questo spostamento non sembra dovuto ad una impostazione più filosofica, dal momento che questa non è molto lontana da quella del passato, quanto semplicemente, come lo stesso De Sanctis del resto afferma, al dato che nella storia letteraria italiana, a differenza che in quella ebraica, la poesia religiosa «non è venuta se non nel risorgimento dell'Italia, cioè nel Settecento e Ottocento». Ma questo rilievo di carattere puramente storico-empirico ha una funzione preparatoria nell'economia del corso: «noi disamineremo l'indole della poesia biblica in generale accennandola per quanto è in relazione con la scuola di Manzoni che è fondata sulla Bibbia». Infatti collocare la poesia biblica delle origini immediatamente prima di Manzoni, implica una forte accentuazione del concetto di «poesia di ritorno» che trova il suo fondamento nella lirica religiosa manzoniana, concetto altamente strategico nel sistema desanctisiano, poiché consente di mostrare in atto la riattivazione del ciclo poetico.

⁵⁰ FDS, III, p. 969.

nera lirico dove l'impianto vichiano è del tutto esplicito: «Ogni genere rappresenta un'idea composta, progressiva nel suo svolgimento»⁵¹; e qual è il cammino della lirica?

«Le idee della lirica nascono o dalla diversità del sentimento che esse producono o dalle cose esterne diverse. Le cose che generano l'idea lirica sono di tre specie: 1) Iddio; 2) Eroe; 3) Uomo»⁵²;

ma non basta. De Sanctis traccia di seguito, sempre in termini vichiani, le tappe del percorso seguito dalle tre specie di lirica nate da quelle tre idee fondamentali: «vedremo poi come si modificano, quando ci è risorgimento in Italia, e come ritornano al vero principio», formalizzando così il rinvio al concetto di «ricorso storico». C'è poi un altro luogo significativo in cui Vico è chiamato in causa in un passaggio decisivo. De Sanctis ha affrontato l'analisi del poema epico e ne ha visto lo svolgimento progressivo dall'*Iliade* sino alla *Gerusalemme liberata* di Tasso; dopo, l'Italia non gli offre altri esempi di poema epico, reperibili invece presso altre nazioni. A permettere la saldatura, così che la serie non sia interrotta ma possa anzi continuare mostrando l'ulteriore progresso che porta al *Paradiso perduto* di Milton, è ancora un ricorso alla scienza vichiana. Dopo Tasso era necessario andar oltre il modello di un poema imperniato sul cittadino e sul religioso e innalzarsi all'uomo in generale, considerato «nello stato del bene o del male»:

«Or, dopo il Tasso, l'uomo è stato rappresentato sotto questo doppio aspetto? No, certamente; ed un poeta che lo avesse voluto fare avrebbe dovuto trovare il concetto nella sua mente. Ma questo dovea esser preparato dai tempi. Dopo Carlo V si trova tutto distrutto, città e religione; l'umanità è cospirante tutta ad un fine, ecco il momento del poema epico progressivo. Questo momento è quando la storia generale sorge, quando apparisce Vico, e di tutte le storie facendone una sola dice: la storia è umana, non di quel tal popolo e di quell'altro. Questo tempo è proprio pel poema umano. Un poeta che lo avesse voluto fare, avrebbe dovuto trovare le cose non in questo mondo, ma in Dio, in Cielo»⁵³.

Innanzitutto vi è qui una netta presa di distanza dalle già ricordate

⁵¹ *Ibid.*, p. 974.

⁵² *Ibid.* Nella seconda sezione del corso, dedicata al genere narrativo, la tripartizione vichiana è nuovamente ribadita: «tutti i generi debbono far questi passaggi; Iddio, l'eroe, l'uomo, sono le tre parti essenziali della poesia che in tutti i generi si trovano», cfr. *ivi*, p. 1064.

⁵³ *Ibid.*, p. 1118.

posizioni di Cousin sul carattere esclusivamente individuale della storia vichiana e, per conseguenza, De Sanctis insiste sul principio, da poco illuminato, che i tempi e la società determinano lo sviluppo progressivo della civiltà. Ma soprattutto sorprende in questo brano che De Sanctis intenda per davvero conciliare le idee della storia di Vico e di Herder, idee che sono sì entrambe «progressive» ma in modo assai diverso, poiché se quella vichiana disegna una linea a spirale quella herderiana si richiama invece ad una linea retta di progresso ineluttabile. Infatti il poema epico continua a svilupparsi progressivamente in nuove soluzioni perché i tempi hanno maturato un risorgimento civile ed umano, una nuova prospettiva che va oltre i particolarismi e si apre ad un diverso orizzonte religioso. Dopo Carlo V, civiltà e religione erano distrutte e l'umanità cospirava «tutta ad un fine» più generale e assoluto. De Sanctis suppone, meno esplicitamente di quanto abbia fatto per la poesia religiosa, un rivivificarsi della religiosità, come molla della rinascita⁵⁴, dopo la corruzione a cui è giunto l'ultimo ciclo storico, e il principio razionale su cui poggia la constatazione è quello che regola la storia generale umana secondo Vico. Pertanto, nel percorso della specie epica, che fino a Tasso aveva seguito la linea retta del progresso, De Sanctis – trascorrendo da una civiltà all'altra, cioè dal piano nazionale ad uno più ampio che viene a coincidere con quello dell'umanità – si appella ora a Vico e non ad Herder come in passato, sforzandosi di conciliare la linea storico-evolutiva di quest'ultimo con quella più complessa e dialettica vichiana, progressiva ma non continuistica e che, sulla base dell'esperienza storica, non nega i periodi regressivi della civiltà dai quali può ripartire un nuovo ciclo evolutivo. Così si apre per De Sanctis la possibilità di scorgere nell'epica di Milton, nella sua sublime rappresentazione del male, la nuova stagione del poema epico che solo con Klopstock raggiungerà il suo apice, poiché egli solo riesce a rappresentare il bene della redenzione umana. Così, simmetricamente, De Sanctis può paragonare, in altro campo, il progresso di Klopstock rispetto a Milton a quello di Manzoni rispetto a Leopardi. Anche Milton come Leopardi non è riuscito a sciogliere l'enigma della vita e ce ne ha dato solo il «pensiero»⁵⁵. Lo strumento del «ricorso» permette insomma, con il recupero di un autentico sentimento religioso, il prevalere della speranza sulla lucida negatività della disperazione.

⁵⁴ È interessante e audacemente nuovo che ciò coincida ora, in De Sanctis, col cristianesimo «riformato», non col cattolicesimo.

⁵⁵ FDS, III, p. 1119. Si cfr. inoltre, per Leopardi, la p. 622.

LA PERMANENZA DI VICO

1. Il chiarimento che De Sanctis conduce con se stesso, in questi anni di scuola sulla funzione che il dettato vichiano esercita nella sua ricerca di un metodo, trova nel quaderno Nisio una definitiva sistemazione. Esso si apre, per la prima volta, con una storia della critica dall'antichità fino ad Hegel; Vico vi appare, con Voltaire¹, come l'iniziatore della critica storica che avrà in Hegel il suo più compiuto vertice². La cosa non può sorprenderci: tutto predisponeva a questo esito nei corsi precedenti e la meditata quanto faticosa elaborazione delle strutture vichiane non poteva che giungere a questo, cioè a riconoscerle in filigrana sotto le nuove e attraenti teorie di Hegel.

De Sanctis ordina sinteticamente in tre tappe la vicenda filosofica della critica recente: in un primo momento essa si propose di andare oltre le impressioni prodotte dalle opere d'arte per investigarne le cause. Nel momento successivo la critica francese credette di reperire la «causa immediata dell'arte» nel soggetto e cominciò a studiare le facoltà dell'indi-

¹ Il quaderno Nisio registra alcuni tra i più significativi ribaltamenti di giudizio su autori o fenomeni storici che in passato erano stati oggetto di pesanti censure. Tra questi il caso di Voltaire, ora riabilitato, che beneficia evidentemente anche del nuovo giudizio del critico intorno alla Rivoluzione francese (cfr. le pp. 1337 e 1341 del vol. cit.).

² Cfr. FDS, III, pp. 1185-1188. Non a torto Marinari giudica questo quaderno come «una tappa fortemente datata del cammino ideologico del De Sanctis» soprattutto per la rilettura in chiave hegeliana del «consueto materiale storico» raccolto nei corsi precedenti, e giustamente individua la funzione «giovannea» che De Sanctis attribuisce a Vico nei confronti di Hegel. Ma il ruolo di Vico, qui esplicitamente ammesso, ha avuto una lunga gestazione nei corsi precedenti (cfr. A. Marinari, *Introduzione* cit., p. XCI).

viduo. Il terzo tempo si ha quando la critica trova la causa vera dell'arte nella società (di cui l'individuo è «espressione»). L'arte diviene così, da soggettiva, «obiettiva». Ma entrambe le direzioni di ricerca peccano di esclusivismo: la prima punta tutto sull'individuo tralasciando la società, la seconda al contrario, concentrandosi sulla società, fa sparire l'individuo. Per lui

«L'errore sta nella soverchia esclusione dell'uno, o dell'altro sistema; il vero consiste nell'armonia di ambedue, il che come è vero in critica così in storia, in filosofia, in tutto»³.

La strada giusta è nella linea che ricompone le due opposte tesi⁴; ma il critico, che riconosce ormai pienamente l'importanza di Vico nella storia della critica, sembra forzare in qualche misura l'opposizione tra le due tendenze per rendere più determinante l'importanza della sintesi operata da Hegel, che illustrerà poco oltre⁵. La marcia di avvicinamento che da Vico porta ad Hegel è molto significativa:

«il principio sociale o storico, che era il principio nuovo aggiunto al principio individuale della critica francese, fu scoperto dal Vico, abbracciato dal Voltaire, e continuato dalla scuola storica alemanna. Il principio di Vico era: *le istituzioni costituiscono l'individuo*. Esso era il contrario del principio francese: *gli individui costituiscono le istituzioni*. Il primo principio del Vico, separato da questo della scuola francese, non potea mantenersi in piedi; pure esso era importante, e fecondissimo. Esso essendo stato applicato, produsse vari combattimenti nei lavori di arte. In effetto alla biografia fu sostituita la storia, alla vita dell'individuo la vita delle nazioni. Di qui la necessità della storia per la critica moderna, e l'ardore degli studi storici ai tempi nostri, massimamente in Francia ed in Germania»⁶.

Dunque il principio vichiano-voltairiano fu ripreso in Germania «massimamente da' due fratelli Schlegel» che lo portarono alle conseguenze estreme reagendo violentemente al soggettivismo francese; agli Schlegel

³ FDS, III, p. 1186.

⁴ La necessità di questa ricomposizione era già stata praticata, ma sulla base di un procedimento di tipo eclettico, da Cousin; cfr. *Cours...* cit., *Quatrième leçon*, p. 99.

⁵ Non sembra infatti che in Vico l'individuo sparisca e De Sanctis nel suo uso precedente delle strutture vichiane ha dovuto sempre partire da esso per ricostruire il cammino della società; lucidamente, nel corso conclusivo della scuola, ammetterà in Vico «questa misura dell'individuo per le società e per l'umanità», cfr. FDS, III, p. 1638.

⁶ *Ibid.*, pp. 1186-1187.

va anche il merito di aver fatto «minute e profonde investigazioni storiche utilissime»⁷, ma – sostiene De Sanctis citando Hegel – era carente in loro

«quella filosofia che essi stessi pretendevano di spacciare, e però non si avvidero delle erronee conseguenze della loro esagerata dottrina»⁸;

ed ecco De Sanctis presentare solennemente colui che con la sua filosofia ha inverato il «sommo della critica», cioè l'armonia tra principio sociale ed individuale: Hegel, appunto:

«La sua estetica, ossia scienza del bello, è il più grande monumento di critica, che oggi si abbia, e che possa rispondere all'idea, che dobbiamo formarci dell'arte»⁹.

Egli procede ad esporre in un sintetico quadro riassuntivo le tre parti che compongono l'*Estetica* hegeliana¹⁰. Ci si aspetterebbe che, dopo tale esaltante scoperta del «più grande monumento» della critica, De Sanctis strutturasse il corso appena iniziato secondo la nuova tripartizione. Ma accade tutt'altro, e non tragga in inganno l'uso di termini come «idea» e «forma», che potrebbero sembrare di derivazione hegeliana, mentre si rifanno al significato che già avevano nei corsi antecedenti¹¹. L'impianto non cambia, il «quadro generale» delle lezioni rimane il consueto:

⁷ *Ibid.*, p. 1188.

⁸ *Ibid.* Sarà questa la medesima accusa che il critico muoverà allo stesso Vico nell'ultimo corso sulla filosofia della storia (cfr. *ibid.*, p. 1638); ciò indicherà un energico dislocarsi su Hegel; ma si vedrà quanto complessa sia l'operazione.

⁹ *Ibid.*, p. 1188.

¹⁰ S. Landucci, *op. cit.*, p. 62, ha già ampiamente dimostrato come nel quaderno Nisio la presenza dell'*Estetica* di Hegel non si limiti ad un generico influsso; anzi ha documentato che il testo della traduzione-riduzione del Bénard è seguito spesso da De Sanctis come traccia per la dettatura agli allievi. Si può aggiungere un'altra decisiva testimonianza che conferma la sua tesi. De Sanctis delinea un quadro riassuntivo dell'*Estetica* hegeliana traducendo parola per parola dalla prefazione di Bénard, che citiamo qui di seguito chiudendo tra parentesi il corrispondente testo desanctisiano: «1° *une théorie générale de l'art* (una teoria generale dell'arte), 2° *une histoire des formes qu'il a revêtues chez les différents peuples depuis son berceau jusqu'aux temps modernes* (una istoria delle forme che l'arte ha rivestito presso i differenti popoli dal suo nascimento fino ai tempi moderni), 3° *une classification et un système des arts particuliers* (una classificazione, ed un sistema delle arti particolari)». Cfr. M.Ch. Bénard, *Préface du traducteur* a W.Fr. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. IV, e parallelamente FDS, III, pp. 1188-1189.

¹¹ Cfr. per esempio questo brano tratto dal quaderno Giannuzzi (1843-44): «essendo l'arte il sensibile manifestamento dell'idea del bello, due cose debbonsi conside-

«Tre sono le parti in cui va diviso il nostro lavoro: lingua, stile, invenzione. In ogni lavoro si devono considerare due cose, cioè la forma, e l'idea. Logicamente parlando prima è l'idea, e poi la forma. Ma siccome l'uomo dall'effetto sale alla causa, dal particolare al generale, dalla forma all'idea, perciò noi ci occuperemo prima della forma, i cui elementi sono la lingua e lo stile, e di poi scenderemo all'idea»¹².

De Sanctis ci ripresenta lo schema collaudato: il cammino dell'analisi è ancora dal particolare al generale ovvero esattamente opposto a quello che struttura l'estetica hegeliana, e le lezioni saranno tripartite considerando successivamente la lingua, lo stile e l'invenzione. L'appello al fondamento teoretico, scientifico, della critica, che si rifà all'esempio hegeliano (e giobertiano), resta un enunciato senza conseguenze sul piano concreto del fare critico¹³.

Ridisegnato l'alveo originario della sua tradizionale ripartizione De Sanctis può ripercorrere per l'ennesima volta, sulle tracce vichiane, lo schema evolutivo dei generi letterari. La via è, come di solito, non quella «logica» bensì la «storica», e pure i discorsi si ripetono:

«Logicamente si comincia dalla riflessione e si finisce all'entusiasmo, ma storicamente avviene il contrario. Imperocché le società come gli individui cominciano dall'immaginazione e dall'entusiasmo, e vanno a terminare alla riflessione. Ecco perchè in tutta la letteratura la poesia ha preceduto la prosa; prima sono stati i poeti, e poi i filosofi»¹⁴.

La citazione non è tratta da un corso già esaminato, ma siamo sempre nel quaderno Nisio che si presenta come un grande *patchwork* di ritagli dei corsi, spesso ripresi con poche variazioni non sostanziali. I prelievi si estendono fino al lontano corso del 1841-42 sulla lirica, che a sua volta ha radici in quello antecedente, e saccheggiano i materiali dei quaderni Giannuzzi e De Ruggiero. Vi è un'unica variante di rilievo, che tuttavia non scardina l'ordine seguito nel corso del 1840-41. Là, nella sezione sullo

rare trattando di essa, la parte esterna e l'interna, ossia la forma e l'idea. Ora, sebbene nella mente dell'artista prima nasce l'idea e poi la forma, pure (pensando che l'uomo dall'effetto risale alla causa, dall'esterno allo interno) dalla forma all'idea ci siamo occupati», FDS, III, p. 789. Ma cfr. anche nel corso sulla lirica (1841-42): «la lirica ci rappresenta l'ideale o l'infinito del sentimento sotto forme reali e finite», «ma la forma che altro è se non l'espressione del pensiero?». *Ibid.*, pp. 593 e 632-633.

¹² FDS, III, p. 1190.

¹³ Si cfr. anche P. Luciani, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴ FDS, III, p. 1191.

stile, dopo aver trattato dei diversi «stati» psicologici che determinano i tipi di stile, De Sanctis affrontava la discussione più propriamente estetica intorno al bello e al sublime artistico sulla scorta dei trattati di Blair ed André, per poi imbastire una rapida storia della letteratura antica e moderna, dialogando spesso polemicamente con Friedrich Schlegel fino a porsi direttamente lo spinoso problema critico della differenza tra Classicismo e Romanticismo, confrontandosi su ciò con entrambi i fratelli Schlegel¹⁵. Anche la seconda sezione del quaderno Nisio, dedicata allo stile, riprende la trattazione degli «stati» psicologici e degli stili corrispondenti, anche qui segue la discussione sul bello e sul sublime, ma ora cambiano gli autori di riferimento: a Blair e ad André si sostituiscono Gioberti ed Hegel. De Sanctis segue persino la tripartizione che struttura l'Estetica hegeliana individuando i tre oggetti del bello in Dio, natura e uomo, da cui derivano le tre forme dell'arte simbolica, classica e romantica. Tuttavia ciò non significa affatto che la tripartizione vichiana venga meno. Il paragrafo in cui i nuovi principi sono applicati alla letteratura italiana del Trecento si apre con una diversa tripartizione, esito di una *contaminatio* tra la scansione vichiana e quella hegeliana:

«Nella nostra letteratura si possono contare tre stati: uno stato spontaneo dove prepondera la parte cristiana; il secondo ove prepondera la parte classica, o antica; il terzo che può dirsi stato di ritorno o di riflessione, dove si ritorna alla parte cristiana»¹⁶.

D'altra parte in queste pagine De Sanctis torna sulle tracce del corso 1840-41 discutendo di Classicismo e Romanticismo, ed espone le teorie degli Schlegel così come aveva già fatto allora¹⁷. Ma specialmente la terza parte del quaderno, dedicata all'invenzione, riporta l'impianto del corso, lungi dalla sterzata iniziale, alla scansione dei generi letterari e, ovviamente, alla cifra vichiana che la sostanzia.

Questa matrice vichiana è attestata anche su un piano più generale. Basti pensare a ciò che è annotato a proposito del *Cinque Maggio* di Manzoni:

¹⁵ Basterà confrontare le note di Marinari a FDS, III, pp. 474 ss., che segnalano i riferimenti e i debiti desanctisiani.

¹⁶ FDS, III, p. 1234.

¹⁷ Cfr., in FDS, III, le pagine 521-548 (del corso 1840-41) con quelle del quaderno Nisio (pp. 1238-1246); soprattutto le pagine sulla mitologia sono pressoché identiche (cfr. anche le pp. 546-547 con le pp. 1242-1243).

«Il Vico il primo con la sua divinazione scoprì un vero insino allora sconosciuto, e non capito ai suoi tempi tanto inferiori alla altezza ed alla dignità del suo ingegno. Egli provò che i fatti sono l'espressione delle idee, che secondo si svolgono le nuove idee, ed i nuovi principî così si manifestano i nuovi fatti, i quali sono come lo specchio di quelli»¹⁸.

Tale principio era anche alla base dell'affermazione, di qualche anno precedente¹⁹, che nell'opera letteraria la forma è «espressione del pensiero». Ciò implica in teoria che il lavoro del critico debba essere di carattere induttivo, anche se in pratica nell'arco della prima scuola esso sembra partire invece dall'identificazione intuitiva dell'idea fondamentale che costituisce il nucleo dell'opera di un autore, suffragata solo successivamente da riscontri particolari nelle opere.

Un altro principio vichiano è richiamato per analogia subito dopo:

«I grandi uomini sono un effetto dei tempi; i secoli col loro tardo progresso maturano la società e l'umanità, e la preparano agli uomini straordinari. Essi sorgono, e con la loro potenza di mente intendono i bisogni dei tempi; s'impadroniscono delle idee, e con la onnipotenza della loro energia attuano, e menano a compimento una rivoluzione. Se questi uomini nascono in tempi non maturi, vengono schiacciati dai tempi; se i tempi sono maturi, e i grandi uomini si oppongono, vengono travolti dal turbine irresistibile dei tempi. Oltre ai tanti fatti che l'antica e moderna storia ci offre, Napoleone ai tempi nostri è pruova evidente di questi principî opposti, la libertà e la tirannia. Agli occhi meno veggenti sembra che un uomo faccia lotta con un altro uomo: Bruto par si opponga a Cesare; ma questi uomini non sono che rappresentanti di due idee, di due opinioni, di due principî opposti, la libertà e la tirannia. I tempi più o meno maturi fanno trionfare l'uno o l'altro»²⁰.

Non sarà inutile ricordare che all'adozione di questo criterio De Sanctis era indotto anche dalle insistenze di Victor Cousin²¹. Ma il criterio

¹⁸ FDS, III, pp. 1340-1341.

¹⁹ *Ibid.*, p. 633.

²⁰ *Ibid.*, p. 1341. Ma si vedano anche altri due luoghi a pp. 677 e 870.

²¹ «Vico est le premier qui [...] ait ôté à plusieurs personnages illustres de l'histoire leur grandeur personnelle pour la rendre à l'humanité elle-même, au temps, au siècle dans lequel ces individus avaient fait leur apparition. Vico a démontré qu'il fallait considérer Homère, Orphée et quelques autres, non comme de simples individus, mais comme des représentants de leur époque, comme des symboles de leur siècle, et que, s'ils avaient existé réellement, on avait mis sur leur compte, on avait ajouté à leurs propres ouvrages tous ceux du siècle et du peuple qu'ils représentent dans l'histoire». Cfr. V. Cousin, *Cours...* cit., p. 313. Cousin stesso dedica la decima lezione del *Cours* ai grandi uomini come sintesi dei popoli e dei tempi; cfr. *ibid.*, pp. 266 ss.

resterà fondamentale nel futuro dell'opera del critico divenendo tra l'altro una delle chiavi determinanti della *Storia*.

Su un piano più particolare assistiamo alla convivenza, apparentemente pacifica, della tripartizione hegeliana che individua, come abbiamo visto, gli «oggetti del bello» in Dio-natura-uomo, con quella vichiana, così riproposta all'interno della lirica:

«Tutti gli oggetti che possono offrir materia al canto lirico riconduconsi a tre: Dio, l'eroe, l'uomo. Onde tre sono le forme della lirica: religiosa, eroica, umana o affettuosas»²².

Quanto poi alla finale sezione sulla metrica, è ben vero che anch'essa sembra registrare l'avvenuta lettura di Bénard, in parallelo del resto con Vico. Infatti De Sanctis annota incidentalmente:

«oggi è risaputo che la forma è l'immagine, è lo specchio dell'idea. Essa ha valore, ed è buona solamente quando corrisponde ed è in armonia con l'idea; trovandosi al contrario l'una in disarmonia dell'altra, la forma è di niun valore, è falsa»²³.

Ma è altrettanto vero che il testo desanctisiano non registra alcuna variante sostanziale nella trattazione della materia rispetto alle vecchie lezioni del 1841-42, che anzi sono riprodotte quasi letteralmente. Dunque il chiarimento sulla stretta corrispondenza tra idea e forma rimane un dato teorico che non ha conseguenze sul piano concreto dell'analisi delle forme. Ma esso non sembra neppure determinante sul piano teorico, posto che il nesso idea-metro, successivamente ribadito, era già stato affermato nelle vecchie lezioni in termini analoghi a quello idea-forma di origine vichiana e sottolineato ora semplicemente per riflesso hegeliano²⁴. Sembra dunque che nel quaderno Nisio la presenza hegeliana, pur consistente²⁵, non sovverta la struttura catalogativa che De Sanctis è andato costruendo nei primi anni della scuola, struttura che come abbiamo visto ha in Vico il suo più importante ispiratore.

2. Il Vico desanctisiano non muta sostanzialmente nel successivo

²² FDS, III, p. 1250.

²³ *Ibid.*, p. 1352.

²⁴ A questo proposito cfr. la *Nota* di Marinari, FDS, III, pp. 1352-1353.

²⁵ Numerosi sono i luoghi dell'*Estetica* di Hegel-Bénard a cui il critico attinge anche là dove la griglia tradizionale dei generi letterari continua ad ordinare il materiale, quasi che si tratti d'una controprova.

corso sulla storia della critica. Tuttavia alcuni spunti nuovi meritano particolare attenzione. L'autore della *Scienza nuova* appare qui come colui che ha offerto la chiave per un'interpretazione globale del mondo, giudizio nettamente contrastante con ciò che De Sanctis aveva sostenuto, per esempio, nelle lezioni sul genere narrativo e drammatico e in quelle del quaderno Giannuzzi. Inoltre egli mostra di aver compreso che nel pensiero vichiano le nuove fasi storiche non negano gli esiti alti delle precedenti, che nulla va perduto nel ciclo del ricorso e che tutto ciò che è stato positivamente conquistato in precedenza resta negli uomini, fertile di nuovi sviluppi:

«Vico per la prima volta, e dopo di lui l'Alemagna, ci diede una formola capace di spiegare tutto, e le azioni e le opere di arte, applicabile a tutte le discipline, per cui, lasciato da parte l'individuo, non si passa da scuola a scuola, ma da civiltà a civiltà. Con questo passaggio, con questa formola, i capolavori dell'arte non vanno perduti; ché essi restano come monumenti dell'antica civiltà, e ne rivelano le forme. Se il principio di Cicerone, come dicemmo un'altra volta, rimase sterile e senza effetto, senza applicazione pratica, non possiam dire il simigliante del principio di Vico; perocché esso sostituì alla biografia, alla vita degli autori la vita de' popoli e delle società; e non i fatti domestici e poco importanti, ma spiega le modificazioni che può ricevere un popolo, e quindi la critica e le altre discipline. Qui la critica s'innalza sulla storia, è storica»²⁶.

Siamo dunque lontanissimi dai giudizi che il critico detterà, appena un anno dopo, nel corso che concluderà la scuola di vico Bisi, e la successiva posizione desanctisiana non sarà tuttavia ingiustificabile. Nel corso attuale il ruolo di Vico precursore di Hegel è meno vistoso, anche perché la storia della critica, più brevemente tracciata, è arricchita dall'analisi del metodo eclettico di Villemain e di Cousin, che tanto ha contribuito alla formazione del critico, ma che ora è letto come «l'ultimo sforzo a cui può giungere l'arte subiettiva». Di qui muove il De Sanctis per indicare in Hegel il primo esempio moderno di critica «obiettiva». Questo corso, tra i rimasti, segna nel cammino desanctisiano di avvicinamento ad Hegel il momento di più consapevole chiarezza sulla teoria estetica del filosofo tedesco.

Per ciò appunto il nostro può affermare decisamente la sua autonomia da alcuni sostanziali aspetti del sistema hegeliano.

Anche il corso del 1846-47, l'ultimo completo della prima scuola, si apre all'insegna del famoso «E venne finalmente Hegel». Tuttavia, nono-

²⁶ FDS, III, p. 1390.

stante l'esame dell'estetica hegeliana condotto l'anno prima e approfondito nel confronto con le teorie di Gioberti, De Sanctis resta fedele alla scansione solita dei generi letterari per organizzare e catalogare la materia delle lezioni. Anzi, subito dopo l'annuncio dell'avvento di Hegel, nel definire il metodo di lavoro che seguirà nel corso, sottolinea l'autonomia del suo procedere riaffermando la validità del sistema evolutivo dei generi, o «forme» letterarie:

«Io alla natura storica del principio di Hegel sostituirò un principio filosofico che ci diede causa di entrare nella letteratura e che ci diede il canso di vedere la nuova critica. Cominceremo la retorica dalle forme che precedono l'arte dello scrivere, e domanderemo in che modo sono esse apparse all'uomo e hanno [fatto] un cammino stesso»²⁷.

Il passo non è di facile interpretazione e lascia in dubbio sulla fedeltà dell'allievo estensore al dettato del maestro; non è facilmente comprensibile che qui sia attribuita una «natura storica» al principio di Hegel, mentre De Sanctis ha già sostenuto che la novità della critica hegeliana sta nel suo essere scientifica, filosofica²⁸.

Non è da escludere che possano anche essere stati invertiti erroneamente i due termini e che si debba così intendere: «io alla natura filosofica del principio di Hegel sostituirò un principio storico». Questa ipotesi consentirebbe di leggere senza contraddittorie fratture anche l'*incipit* di questo quaderno nella linea della prima scuola, in cui ogni qual volta si appresta ad esaminare le diverse forme dell'arte De Sanctis si serve del procedimento «storico»²⁹. Del resto il «principio filosofico» cui De Sanctis si riferisce come a quello che gli ha consentito di «vedere la nuova

²⁷ *Ibid.*, p. 1473.

²⁸ «Gli Schlegel storici furono combattuti e confutati a pieno dalla critica successiva, filosofica di Hegel» (FDS, III, p. 1393); e ancora: «Sicché la critica rimasta nel campo storico dell'Ecclettismo, dovea passare nel campo della scienza: ciò fece Hegel del quale parleremo appresso» (FDS, III, p. 1451), «Quando Hegel pose mano alla filosofia dell'arte, che oggi noi chiamiamo Estetica, avea egli coscienza dello stato dell'arte? [...] Hegel avea coscienza dell'arte; e noi possiamo vederlo esaminando così rapidamente la sua introduzione all'*Estetica*, dove gittò i germi della scienza ch'egli dovea formare. Hegel si propose questi due problemi. È egli possibile la filosofia del bello? Ed innalzandosi a quest'altezza, e dando questo passo, ei non vedea innanzi a lui alcuna traccia di questa scienza. E poi dimanda: questa scienza foss'ella mai una chimera? Donde vien chiaro ch'egli avea alcuni dati per fondarla», FDS, III, pp. 1400-1401.

²⁹ Cfr., come esempi caratteristici, il quaderno Giannuzzi (III, pp. 789-790), il quaderno De Ruggiero (p. 952), il quaderno Nisio (p. 1191).

critica» è richiamato poco sotto nel testo, ed è senza alcun dubbio quello «storico» direttamente ispirato da Vico, col quale egli ha spiegato il succedersi dei generi letterari³⁰:

«Cominceremo la retorica dalle forme che precedono l'arte dello scrivere, e domanderemo in che modo sono esse apparse all'uomo e hanno [fatto] un cammino stesso. Tre gradi sono nel cammino dello spirito: il primo di poesia pura (l'uomo concepisce in esso le cose fantasticando); il secondo è quello in cui si comincia ad alterare la poesia colla prosa; ciò avviene quando la morale diventa un bene dell'uomo, ed il vero diviene bello. Verrà forse ancora un tempo in cui anche la scienza farà parte della poesia; forse vedremo sparire queste differenze e non vi sarà che il solo aspetto della poesia»³¹.

De Sanctis ribadisce così che Vico ha aperto la via alla nuova critica ed è ancora seguendo il principio storico-filosofico vichiano dell'evoluzione parallela di individuo e società che De Sanctis si appresta a delineare lo sviluppo dei diversi generi dell'arte dello scrivere: la lirica, l'epica e la drammatica. Che il principio sia quello ciclico vichiano è riaffermato anche in una ulteriore precisazione:

«Così l'arte percorre tutto il suo giro, ed abbiamo veduto che il dramma come sintesi appartiene principalmente ai tempi culti ed inciviliti. Terminato il giro dell'arte, parleremo della scienza che si divide in didascalica ed oratoria»³².

Egli non rompe in alcun modo con l'itinerario sin qui delineato e con le considerazioni teoriche enunciate negli ultimi corsi dove raccordava i generi letterari alle forme prime: bello bene e vero, manifestazioni dell'assoluto. Partendo dall'esame di un genere specifico, quello drammatico, è ovvio ch'egli si limiti a rinviare all'albero genealogico dei generi in cui esso rientra.

Tuttavia il quaderno, pur nella linea che, come si è constatato, porta da Vico ad Hegel, mostra ormai l'avvenuto approfondimento dell'estetica hegeliana, attestato nell'analisi dall'uso di termini tecnici – e di giudizi – ripresi da Bénard, che per altro interagiscono con i vecchi materiali schlegeliani, qui pure riattivati³³.

³⁰ Cfr. P. Luciani, *op. cit.*, pp. 109-110. Sul medesimo luogo cfr. anche A. Marinari, *Introduzione cit.*, pp. CII-CIII.

³¹ FDS, III, p. 1473.

³² *Ibid.*, p. 1474.

³³ Cfr. a questo proposito A. Marinari, *Introduzione cit.*, pp. CVI-CVII.

3. Le *Lezioni sulla storia e sulla filosofia della storia* probabilmente sono incomplete e devono essere collocate nell'ultimo anno della scuola³⁴; ma le poche pagine che possediamo rappresentano una testimonianza preziosa di questo momento finale che chiude insieme, drammaticamente, la prima esperienza di insegnamento e di vita di De Sanctis. L'approdo allo studio approfondito della filosofia della storia è un esito inevitabile di questo primo decennio di ricerca e segna un ulteriore ampliarsi, dopo l'incontro con l'*Estetica*, della conoscenza desanctisiana di Hegel che il periodo del carcere, lungi dall'interromperla, acuirà decisamente³⁵. Le lezioni si aprono con Vico che insieme ad Herder è visto come l'antecedente della filosofia della storia di Hegel. Il giovane maestro sembra voler mostrare una ormai raggiunta e maturata equidistanza nei confronti degli autori presi in esame, tanto che, rispetto all'opera hegeliana, ora posta al centro del suo interesse, sottolinea i motivi di dissenso. Ma, come abbiamo anticipato, è su Vico che il discorso di De Sanctis sterza improvvisamente, dando all'avvio del corso un piglio decisamente liquidatorio. L'obiettivo è di «esaminare il metodo e il sistema» del filosofo napoletano finora trascurati dagli studiosi. Perentoriamente egli definisce «psicologica» la natura del metodo vichiano, allontanandosi così dalla posizione attestata nel quaderno De Ruggiero (1844-45) dove Vico appariva come colui che era riuscito a sfuggire alla «stazionarietà» caratteristica del «sistema psicologico», rappresentato da Puoti. Individuando la struttura base del metodo vichiano nel parallelo sviluppo dell'individuo e della società, De Sanctis muove la sua prima obiezione chiedendosi «se questo parallelismo esiste finalmente; ed esistendo se ha un fondo razionale»³⁶. Ma «la società e l'uomo non sempre camminano di uno stesso passo» e l'esempio di ciò che sfugge alla regola vichiana è quello rappresentato dalle società «che nascono giganti», come quella nord-americana, esempio per la verità non convincente poiché De Sanctis si riferisce qui ad un trapianto della civiltà europea, come aveva ben sottolineato lo stesso Vico³⁷. Tuttavia, pur am-

³⁴ Cfr. A. Marinari, *Nota* a FDS, III, pp. XLVII-XLVIII.

³⁵ È noto che nel carcere di Castel dell'Ovo De Sanctis studierà la *Logica* di Hegel, riducendola inoltre in quadri sinottici. Singolarmente, nel quaderno sulla storia della critica (1846-47), tracciando un breve ritratto di Cousin, De Sanctis sottolinea un dato biografico che sembra profezia della sua stessa vicenda futura: «Chiuso in prigione, ebbe occasione di studiare la filosofia di Hegel». Cfr. FDS, III, p. 1397.

³⁶ *Ibid.*, p. 1637.

³⁷ «Finalmente, valicando l'oceano, nel nuovo mondo gli americani correrebbono ora tal corso di cose umane, se non fossero stati scoperti dagli europei»; G. Vico, *op. cit.*, p. 895.

mettendo in genere «questa misura dell'individuo per le società e per l'umanità» (non ammetterla avrebbe significato sconfessare del tutto l'impianto organizzativo su cui erano stati costruiti i suoi corsi)³⁸, egli individua il fondamento del parallelismo tra individuo e società nei dati empirici e nel procedimento induttivo su di essi innestato, non sufficiente a garantire universalità ai suoi risultati:

«e allora la teoria delle società, se il metodo del Vico è empirico, non ha applicazione: il punto di partenza sono i fatti, non i principi generali; e quindi quel circolo di Grecia e di Roma, quantunque ampio per l'uomo solo, è troppo angusto per tutta l'umanità. Per contrario, se il metodo fosse stato razionale, sarebbe bastata una sola applicazione»³⁹.

Siamo ad un capovolgimento netto di segno idealistico rispetto al metodo seguito ed alle posizioni espresse in passato quando, per esempio, nel quaderno Giannuzzi era attestata la scientificità, non la riduzione all'empirico, del metodo di Vico, il quale «per forza di ragione» aveva trovato «un sistema nella storia dei popoli»⁴⁰.

Ancora nell'anno precedente (1846-47), il corso sulla letteratura drammatica era impostato sulle strutture vichiane dello sviluppo umano.

Ma in questa occasione De Sanctis intende segnare fortemente il grande stacco che Hegel ha operato rispetto alla tradizione e una netta anche se schematica frattura sottolinea con più efficacia la novità della teoria hegeliana e quindi il carattere rivoluzionario delle considerazioni che il maestro si appresta ad esporre:

«in Hegel e negli altri dotti critici alla via psicologica è sostituita la via ontologica: sicché l'individuo e la società rimangono puri mezzi materiali per risolvere il problema dell'umanità, e per isviluppare le leggi dell'intelligenza umana e dell'universo. E questa è la vera filosofia della storia; ché secondo questo concetto si parte da' principi generali, e ad essi viene pure subordinata la parte filosofica e filologica»⁴¹.

³⁸ Ricordiamo che ancora nel quaderno Nisio De Sanctis affermava: «Ognun sa che l'umanità si [s]volge colle stesse leggi colle quali si sviluppa l'individuo»; cfr. FDS, III, p. 1248.

³⁹ FDS, III, p. 1638.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 928.

⁴¹ *Ibid.*, p. 1638. Il passaggio sul piano teorico dallo psicologismo cousiniano all'ontologismo idealistico era già alla base del percorso intellettuale di Gatti e di Cusani, protagonisti del dibattito culturale della Napoli di quegli anni e sodali di De Sanctis, il quale sembra a sua volta registrare tale evoluzione.

Quell'esigenza sistematica che abbiamo visto ossessivamente operante in De Sanctis e che l'ha indotto nei corsi degli ultimi anni a praticare nuovi innesti teorici sulla precedente struttura storico-filosofica, tuttavia mai abbandonata, fa sì che ora egli individui come unico metodo valido per la ricerca e per la comprensione del mondo quello che in passato definiva «logico», che appunto dai principi generali scende ai fatti, metodo che, pur allora rivendicato a sé in linea di principio, era sempre stato lasciato cadere per privilegiare nell'analisi quello vichiano, apparentemente opposto ma che in realtà consentiva di sintetizzare nel concreto fare critico le due esigenze. Pur riconoscendo a Vico di essersi posto «per una via nuova» rispetto agli antichi, De Sanctis sembra dunque non ammettere più la presenza nel suo pensiero di quei «principi generali» che indiscutibilmente sono il fondamento della dialettica storica vichiana e a cui De Sanctis stesso si era più volte richiamato. Ci sembra che i motivi di tale ribaltamento si debbano identificare in un'ammirazione sconfinata per la rivoluzionaria visione hegeliana, da cui, nel momento della scoperta, una totale sudditanza⁴², seguita da un atteggiamento più critico nel diretto confronto e nella discussione con le sue opere.

Del resto (è un fenomeno analogo), nella pagina immediatamente successiva De Sanctis corre a difendere la *Scienza nuova* contro alcune tesi limitative di Cousin, che pure egli aveva accettato passivamente negli anni in cui l'influsso cousiniano era centrale nelle sue lezioni. Ora De Sanctis rivendica all'opera vichiana un disegno di grande respiro che va oltre i confini individuali e nazionali e che coinvolge invece l'intera umanità, e rivendica la molteplicità degli interessi di Vico che non si possono ridurre al solo elemento politico:

«Nonostante la grave autorità del Cousin, a noi pare che molto severamente e superficialmente egli abbia giudicato la *Scienza Nuova*; ché quel libro non è la vita della nazione, ma dell'umanità [...] Cousin dice che Vico riduce tutto allo stato; ma se con questo vuoi intendere che secondo Vico questi elementi e i fatti allora diventano storici quando sono sociali, quando sono costumi, quando sono stato; questo è lode del Vico. Se poi vuoi intendere che Vico lascia gli altri elementi e si restringe allo stato, dobbiam dire che questo giudizio è esagerato; perocché non v'è libro che abbracci tanti elementi diversi e tante scienze, e fino la geografia, fino l'astronomia»⁴³.

⁴² Questa diagnosi trova conferma nel ricordo di quel «furore» con il quale De Sanctis e la sua generazione correvano «appresso ad Hegel». Cfr. FDS, XIV, p. 355.

⁴³ FDS, III, pp. 1639-1640. Per un confronto con le posizioni passate cfr. le pp. 708-709, dal quaderno sul genere narrativo e drammatico (1842-1843), e le pp. 928-

D'altronde l'esigenza di segnare nettamente lo stacco che separa, nello svolgimento della scienza storica, un autore dall'altro si ripresenta quando De Sanctis deve passare da Vico ad Herder: egli radicalizza le due posizioni e distorce i veri termini del problema preso in considerazione, che in passato aveva mostrato di comprendere correttamente e usato come strumento funzionale alla sua prassi critica. La scienza storica di Vico, rispetto a quella di Herder, diviene ora «stazionaria» poiché non contemplerebbe il progresso continuo delle idee, limitandosi a quello delle forme:

«Vico parla delle leggi dell'umanità, ma delle leggi formali, di quelle con cui le società si manifestano; ma le società, ma l'umanità si manifesta sempre, in ogni tempo in ogni luogo, sotto le stesse forme, di fantasia, di sentimento, di ragione. E siccome chi fa la storia di un individuo non si ferma all'epoche principali della sua vita, ma indica il cammino dell'intelligenza e delle idee ne' diversi anni; così pure quanto alle società dovea indicarsi il cammino delle idee in ciascuna di quelle epoche: fantastica, di sentimento e di ragione. Le forme sono le stesse in tutt' i tempi, ma le idee si mutano e sono progressive. Il fanciullo a quindici anni è sempre nello stato di fantasia; ma le idee del fanciullo di oggi non sono quelle del fanciullo de' tempi antichi. E però il Vico è sempre stazionario, e si vede una società che segue ad un'altra, ma non si vede il legame, il retaggio che lascia, e l'influenza ch'esso ha sulla nuova società, ed il progresso che porta. Ora, questo fare che società morte lascino idee vive, le quali poi si fecondano, manca del tutto in Vico, ma trovasi in Herder. Vico stabilì le forme dell'umanità, il corso delle nazioni, e fu stazionario: Herder dispreszò le forme, considerò il cammino delle idee e fu progressivo; ché s'è naturale il ricorso delle forme, non esiste quello delle idee, le quali camminano sempre»⁴⁴.

Si rimprovera insomma a Vico di avere individuato gli stadi dello sviluppo dell'umanità senza che ciascuna società fosse da lui esaminata nel progresso particolare delle idee che la contraddistinguono, e che arricchiscono via via l'umanità⁴⁵. Ciò contrasta sia con quanto De Sanctis ha

929, dal quaderno Giannuzzi, dove per altro si può già intravedere l'inizio del processo di autonomizzazione da Cousin.

⁴⁴ FDS, III, p. 1640.

⁴⁵ I. Berlin individua con precisione la contiguità tra Vico ed Herder intorno a questo problema: «[...] tutto ciò che vuol dire Vico è molto vicino alle idee di Herder e, dopo di questi, di Schelling e di Hegel. Egli ritiene, come loro, che esista una tendenza cosmica e finalistica che trasforma le passioni e i desideri degli uomini in istituzioni e forme di vita sociale secondo un modello intelligibile [...] Le civiltà non sono isolate l'una dall'altra; una civiltà può influenzarne un'altra, ma solo nella misura resa possibile dal particolare punto di avanzamento nella scala o ciclo, che può aver raggiunto». I. Berlin, *Vico and Herder. Two studies in the history of ideas*, Hogarth, London, 1976; trad. it. di A. Verri, Armando, Roma, 1978, p. 103; ma cfr. anche le pp. 65 e 67.

sostenuto sinora nelle sue lezioni⁴⁶, sia con la precedente affermazione che nel metodo vichiano «il punto di partenza sono i fatti non i principi generali». Inoltre qui De Sanctis equivoca anche sul concetto di «ricorso», poiché accusare Vico di essere stazionario e di non rendere visibile ciò che una società lascia in eredità alla successiva significa disconoscere l'andamento non circolare, ma a spirale, insito nell'idea vichiana del ricorso storico, significa cioè considerare bloccata nei confini nazionali ogni civiltà, costringendola, una volta esaurito un ciclo, alla ripetizione identica delle fasi evolutive, interrompendo quindi il vero flusso del progresso che nasce, anche per Vico, nel fecondo rapporto con l'eredità trasmessa dalla civiltà precedente. La posizione attuale di De Sanctis risulta assai contrastata, poiché solo nella pagina precedente egli sembrava aver accettato – rispondendo alla tesi di Jouffroy secondo cui Vico non avrebbe dato «vere leggi della storia né un sistema suo proprio» – l'importanza fondante del ricorso vichiano, individuandolo proprio come struttura-base del sistema progressivo della storia:

«Ora può vedersi facilmente che qui l'autore francese ha confuso le opinioni speciali col sistema generale della *Scienza Nuova*: ché moltissime opinioni speciali sono false, ma il cammino delle nazioni, il corso e ricorso dell'umanità è oramai ammesso da tutti, da Cousin, da Michelet, dagli Alemanni»⁴⁷.

Ma anche nella successiva risposta a Cousin, il quale non trovava nella *Scienza Nuova* «il legame tra una nazione ed un'altra, tra un corso ed il ricorso», De Sanctis sembra correttamente impostare il problema quando chiarisce che

«le tre epoche, religiosa, eroica, ed umana riguardano l'umanità, la quale deve con esse raggiungere un'idea, e raggiunta[la] ricomincia da capo. E il Cristianesimo rappresenta questo nuovo cammino, questo ricorso; ché la civiltà pagana era vecchia e scaduta, e non potea più edificarsi sopra di essa; e si ritornò allo stato ferino»;

⁴⁶ Cfr. per esempio il quaderno De Ruggiero in FDS, III, p. 948: «ogni popolo rappresenta le sue idee storicamente, filosoficamente ed anche con la letteratura. Ogni popolo svolge una idea come gli altri popoli, cioè prima con fantasia, poi in uno stato intermedio, infine con riflessione e ragione. Però differiscono in quanto alla rappresentazione o forma». Cfr. anche la p. 1390, dalle lezioni sulla storia della critica, dove De Sanctis sostiene che il principio di Vico «spiega le modificazioni che può ricevere un popolo» e dunque anche quelle che si riferiscono alle idee.

⁴⁷ FDS, III, p. 1639.

⁴⁸ *Ibid.*

dove quel «ricomincia da capo» non deve essere inteso come un azzeramento degli esiti del progresso raggiunto durante il corso della civiltà in esaurimento, ma come un ripercorrere le tre tappe ad un livello più alto, con una nuova idea da svolgere, sollecitata dai nuovi tempi e dai nuovi bisogni, come l'esempio del Cristianesimo testimonia⁴⁹. Per altro già nel quaderno Giannuzzi, sempre rispondendo alle stesse limitazioni imputate al metodo vichiano, De Sanctis mostrava di aver colto la sostanza del problema:

«Si appone al Vico che, avendo stabilito il progresso di ciascuna nazione in particolare, non abbia poi toccato del progresso armonico di tutte insieme; anzi pare che l'abbia contraddetto ponendo che le nazioni tutte percorrono la stessa carriera, e che tutte le vicende di una nazione a capello si riproducono in un'un'altra, senza che l'umana specie passando per diverse forme nulla venga a vantaggiarsi; il che egli chiama *ricorsi*. Ma chi ben considera le cose vedrà che nella *Scienza Nuova* è piuttosto non avvertito il progresso armonico delle nazioni, anzi che negato: poiché quei *ricorsi* riguardano le forme esterne che prendono gli stati, non già il procedimento interno della umana famiglia. Del resto avendo egli divisi gli stati in famigliari, civili e umani, ed esattamente considerate le leggi per le quali sono governati in questi diversi gradi, si procacciò la gloria di essere stato il fondatore della scienza della storia»⁵⁰.

Sembra che in questa fase De Sanctis, per seguire lo schema di un'evoluzione ininterrottamente progressiva della scienza storica attraverso le sue tappe più alte, comprima in una semplificatoria riduzione tutti i molteplici e complessi aspetti dell'opera vichiana, che è stata, malgrado molte reticenze, al centro della sua discussione sul metodo, uno dei cardini fondamentali su cui si regge tutta la prima scuola.

Abbiamo visto dunque come queste pagine dedicate a Vico che aprono l'ultimo corso della scuola siano percorse da tensioni contrastanti non certo riconducibili a un definitivo superamento delle teorie vichiane, tutt'altro che collocate a distanza⁵¹. Il discorso, costruito su una logica appa-

⁴⁹ Cfr., I. Berlin, *op. cit.*, p. 91: «Il secondo ciclo non è una precisa riproduzione del primo, solo perché contiene il ricordo del precedente. Inoltre esso è cristiano»; e a p. 110: «Per Vico non c'è nucleo statico, un minimo inalterabile di questo tipo. «Natura di cose altro non è che nascita di esse in certi tempi con certe guise, le quali sempre che sono tali, indi tali e non altre nascono le cose». La natura è cambiamento, sviluppo, azione reciproca di forze che si trasformano vicendevolmente; solo il modello di tale flusso è costante, non la sua sostanza; solo la forma generalissima delle leggi a cui esso obbedisce, non il loro contenuto».

⁵⁰ FDS, III, p. 929.

⁵¹ Rimandiamo per un'altra interpretazione alle pagine 131-132 del lavoro di P. Luciani, *op. cit.*

rentemente serrata e sostenuto sul tono di una esibita sicurezza, si dibatte invece tra gli scatti in avanti dei rilievi critici e le retromarce difensive, anche se non esplicite, altrui mossi dagli attacchi all'opera vichiana e rivela una strategia pedagogica che, bruciando le tappe, s'affretta a quello che è considerato ora l'esito più progressivo.

L'esame della consistente trama vichiana sottesa alle lezioni della prima scuola documenta come essa costituisca il fondamentale principio regolatore della materia letteraria resistendo fino alla fine agli assalti delle nuove estetiche. Anche nell'ultimo corso di lezioni l'atteggiamento di De Sanctis nei confronti del metodo storico di Vico non segna quel distacco definitivo a cui taluni passaggi potrebbero far pensare, mostrando un'opzione decisa per la sfera d'influenza hegeliana. Le dissonanze che abbiamo registrato nel testo⁵², insieme alle riserve che De Sanctis continua ad avanzare intorno al sistema hegeliano, inducono a porre la questione nei termini non definitivi di un contrasto sul metodo, qui non ancora risolto, che lo impegnerà in una laboriosa quanto appassionante ed intima lotta chiarificatrice soprattutto negli anni posteriori al carcere, quelli dell'esilio torinese e zurighese⁵³.

4. Quanto alla tesi di Federico Albeggiani⁵⁴ intorno al ruolo di Vico nella giovane scuola desanctisiana, essa si rivela frutto d'un approccio

⁵² Specie quella tra la ficcante e riduttiva accusa di empirismo al metodo vichiano e la riconosciuta presenza di «una storia ideale di principi universali ed eterni» da cui sarebbe governata la storia dell'umanità.

⁵³ Non possiamo consentire, dunque, con Guido Oldrini che vede a partire «dalle lezioni del 1845-46 sulla storia della critica» un progressivo allontanamento dallo «psicologismo della teoria vichiana della storia», a cui De Sanctis contrapporrebbe «la considerazione oggettiva dell'arte [...] e la concretezza e immanenza storiche proprie della teoria di Hegel». Ci sembra per altro di aver chiarito come fino al penultimo corso sulla letteratura drammatica la struttura vichiana sia ancora operante e conviva con i prelievi dall'estetica hegeliana. Quanto allo psicologismo, sempre nel corso citato, De Sanctis non mostra di abbandonarlo (persino l'interpretazione dell'opera di Shakespeare è tutta sorretta da un'intelaiatura psicologica) e l'opposizione ad esso, insieme a quella contro l'empirismo vichiano, in nome del metodo di Hegel che sembra avere l'esclusiva della razionalità, certo sono indubitabili; pure crediamo di aver individuato le incongruenze che minano la determinazione volontaristica dell'assunto desanctisiano su cui Oldrini fonda la propria tesi. Si deve precisare inoltre che, nella *Giovinezza*, De Sanctis non polemizza affatto con «lo stesso metodo di Vico», come il testo di Oldrini sembra suggerire, ma soltanto «con certi fraintendimenti estetici e storici del vichismo moderno».

⁵⁴ Cfr. F. Albeggiani, *op. cit.*, pp. 330-331.

limitato, poiché l'importanza delle teorie vichiane si gioca qui non solo sul piano specifico delle concezioni poetiche ma piuttosto su quello, assai più rilevante, della formazione e della scelta di un metodo. Non a caso De Sanctis insiste fin d'ora nel ripetere che Vico è da considerare il fondatore di un nuovo modo di fare critica. Ciò che gli interessa principalmente è la concezione vichiana della logica della storia. Che questo sia anche lo snodo del capitolo dedicato a Vico nella *Storia della letteratura italiana* testimonia quanto l'attenzione desanctisiana per tale struttura logica sia rimasta decisiva – tanto che proprio la Storia ne attua l'applicazione – e non si può certo sostenere che «il Vico filosofo dell'arte non avesse profonde radici nel pensiero di De Sanctis»⁵⁵. Di ben altro infatti si tratta. Nel limitarsi a negare in questo primo De Sanctis una totale adesione alle teorie poetiche di Vico, Albeggiani non sembra tener conto del carattere fortemente sperimentale e contaminatorio di queste lezioni. Il giovane maestro, anche nei confronti di autori altrettanto decisivi, non rinuncia alla sua autonomia, alla sua alterità critica. Inoltre procedere ritagliando prelievi minimi senza che questi siano riportati al contesto, non prendendo in considerazione il composito e mutevole quadro degli influssi teorici, può portare a conclusioni in qualche modo fuorvianti⁵⁶. Così Albeggiani sostiene di trovare, in un passo di chiara derivazione vichiana, un «parallelismo» tra le due attività del sentire e del riflettere, del tutto assente in Vico come in De Sanctis. Queste due sfere non sono mai, in De Sanctis, separate: sarà infatti una conquista della prima scuola individuare come esito artistico distintivo dell'età moderna quella forma di poesia dove fantasia e riflessione si conciliano (la poesia leopardiana è riabilitata a partire appunto da questo). Non vi è rigidamente in De Sanctis un *prius* fantastico e un *post* prosastico se non, come in Vico, esclusivamente nella dimensione storica. Abbiamo visto, seguendo lo svolgersi dei corsi, come appunto basandosi sulla struttura logica vichiana De Sanctis si ponga il problema dell'esaurimento delle forme artistiche e come sempre partendo da essa dia al problema una prima risposta. Ma un punto debole del ragionamento di Albeggiani sta nella sua interpretazione del concetto di fanta-

⁵⁵ Su questa linea anche S. Landucci, *op. cit.*, n. 196, p. 319.

⁵⁶ È da ricordare che Albeggiani si serve della ricostruzione crociana delle lezioni desanctisiane che, come sappiamo, schiaccia, appiattendola, la corretta prospettiva diacronica ricostituita solo recentemente da Marinari. Croce infatti raccoglie in un unico capitolo il discorso sui generi letterari, rifacendosi ai soli appunti del quaderno De Ruggiero, mentre nell'edizione curata da Marinari abbiamo potuto seguire di anno in anno l'evolversi della strutturazione dei generi letterari.

sia in Vico. Egli non l'intende infatti nel senso proprio, come fantasia creatrice e sempre vivificante, che non pertiene soltanto ai primordi della civiltà: di qui l'affermato scollamento dalla concezione avanzata da De Sanctis in questi corsi. Che poi sia «estranea al metodo del Vico» la concezione dell'arte di derivazione giobertiana sembra che non possa affatto dimostrare «come l'entusiasmo per il Vico filosofo dell'arte non avesse profonde radici nel pensiero di De Sanctis», ma che semplicemente indichi uno degli innesti a cui il De Sanctis della prima scuola ci ha abituato, specie nel quaderno De Ruggiero⁵⁷.

L'aver insistito sull'importanza strutturale della presenza vichiana nel primo decennio dell'insegnamento desanctisiano non implica un venire a patti con quella «gran parte della storiografia liberal-moderata» che

«in polemica tacita o aperta con la concezione marxista della storia della filosofia [vuol] scoprire a ogni costo un vichiano o un filo-vichiano o almeno un "afflato vichiano" in ogni notevole esponente della cultura filosofica napoletana dell'Ottocento, De Sanctis incluso»,

tendenza che, secondo Oldrini, «va decisamente respinta» in linea di principio⁵⁸. Al di là di ogni preconcetto la constatata, corposa presenza vichiana nel primo insegnamento desanctisiano esclude che si possa ricondurre il suo vichismo a un generico «sfondo storico d'insieme» e Vico stesso al valore

«di un "simbolo", di un emblema, cui tanto più volentieri si riconosce merito, si tributa omaggio, si professa deferenza reverenziale, in quanto egli può essere assunto a eponimo di tutta la piega storicistica della cultura a Napoli nel primo Ottocento»⁵⁹.

La teoria storica di Vico innerva tutta la prima meditazione desanctisiana sul metodo; attraversandola, il critico comincia a porsi alcuni dei problemi strutturali che le lezioni impongono, ed è da essa soprattutto che nasce la risposta alla questione centrale della «morte dell'arte» che il siste-

⁵⁷ «Tutto ciò dimostra come l'entusiasmo per il Vico filosofo dell'arte non avesse profonde radici nel pensiero di De Sanctis; ciò che del resto è mostrato dal contrasto che c'è fra tale concezione vichiana e una concezione dell'arte come espressione del bello; in quanto letteratura, filosofia e storia sono le tre esplicazioni dell'Assoluto, concezione giobertiana, questa, estranea al metodo del Vico»; F. Albergiani, *op. cit.*, p. 331.

⁵⁸ Cfr. G. Oldrini, *Napoli e i suoi filosofi...* cit., p. 112.

⁵⁹ *Ibid.*

ma hegeliano sollecita con urgenza: tutto ciò non sembra possa venire da «un generico ma ben assimilato vichismo». Si può invece affermare che proprio a partire da Vico l'incontro con l'estetica e la teoria della storia hegeliane dev'essere interpretato come esito naturale e conseguente d'una ricerca che da Vico muove, accertando i molteplici punti di contatto e le anticipazioni spesso sorprendenti che l'opera vichiana offre rispetto a quella di Hegel, nonostante che il filosofo tedesco non palesi mai una diretta conoscenza di Vico, e nonostante che anche De Sanctis sembri ignorare nelle lezioni della prima scuola questi precoci motivi pre-hegeliani della filosofia vichiana, pur riconoscendo a Vico il ruolo di precursore della scienza storica⁶⁰.

⁶⁰ A questo proposito cfr. S. Landucci, *op. cit.*, pp. 44-45.

PRIME RICOGNIZIONI HEGELIANE

1. Abbiamo accertato che una parziale lettura del compendio dell'*Estetica* hegeliana si colloca nell'anno 1844: ne abbiamo infatti individuato l'eco fin dall'avvio delle lezioni del nuovo corso, raccolte nel quaderno De Ruggiero. È molto probabile che il contatto col testo di Bénard sia avvenuto poco prima dell'inizio del corso e che si sia ampliato parallelamente ad esso. Una sola delle tre citazioni esplicite di Hegel ci riporta al secondo volume del compendio e riguarda la famosa questione della morte dell'arte; ma De Sanctis ha ormai svolto metà delle lezioni del corso¹. Quanto al luogo in cui, a proposito della satira, il critico potrebbe aver avuto di nuovo come referente la seconda parte della versione Bénard, ricordiamo che questo è uno dei casi in cui la lettura del testo del quaderno risulta difficile, ed è incerto se si debba optare per la lezione «Schlegel» o per quella «Hegel»². Inoltre, pur essendo evidente che anche nell'estetica di Hegel-Bénard si dà della satira un'interpretazione analoga³,

¹ Già nella prima parte dell'*Estetica*, per altro, l'argomento era in qualche modo anticipato. Cfr. le pp. 76-78 del *Cours d'esthétique...*, première partie cit.

² Cfr. A. Marinari, in FDS, III, p. 1009, n. 1.

³ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, deuxième partie cit., pp. 361-368. Ma qui la satira non appare solo come la reazione dell'artista che «retranché dans sa sagesse intolérante, fort et confiant dans la vérité de ses principes et dans son amour pour la vertu [...] se met en opposition violente avec la corruption du temps. Or, le noeud de ce drame présente un caractère prosaïque. Un esprit élevé, une ame pénétrée du sentiment de la vertu, à la vue d'un monde qui, loin de réaliser son idéal, ne lui offre que le spectacle du vice et de la folie, s'élève contre lui avec indignation, le raille avec finesse et l'accable des traits de sa mordante ironie». Per Hegel la satira è soprattutto «la dissolution prosaïque de l'idéal», e quando sottolinea che «dans les théories ordinaires on a été fort embarrassé de savoir dans quel genre on devait la faire rentrer», egli

ciò non esclude che Friedrich Schlegel possa essere la fonte di De Sanctis⁴. La questione si fa più complessa se consideriamo che già nel quaderno Giannuzzi egli si esprimeva sullo stesso argomento nei medesimi termini senza rinviare, per la paternità, a nessuno dei due autori⁵. Ciò potrebbe suggerire che la fonte più probabile sia Friedrich Schlegel, se non si vuol ammettere già per il corso precedente una lettura diretta di Bénard da parte di De Sanctis, ipotesi che sarebbe fondata su quest'unico incerto e dubbio riferimento⁶. Sembra invece probabile che De Sanctis, dopo aver preso posizione sulla satira fondandosi su opinioni largamente diffuse, leggendo l'opera di Hegel-Bénard mentre sta svolgendo il corso raccolto nel quaderno De Ruggiero e trovando confermata anche in essa la tesi, riconduca al filosofo, battezzandola col suo nome, un'idea già prima enunciata come propria. Si deve anche aggiungere che il riferimento ad Hegel appare solo nel secondo dei due luoghi in cui De Sanctis propone l'argomento della satira, ma che entrambi dipendono dalle affermazioni del precedente quaderno Giannuzzi⁷. Il secondo brano puntualizza meglio l'idea che la satira nasca dallo stadio finale di decadimento della società, riconducendola appunto ad Hegel/Schlegel:

«Quando la società cade, resta una sola via al poeta, qual'è quella di reagire contro la società, ed in questo caso l'affetto nasce dall'odio. Ecco che in questo tempo si ha la satira, la quale, al dire di Hegel [?], quando sorge, dimostra chiaramente che la società è caduta, solo restandoci qualcuno buono, che non sente come la schiera volgare, il quale, spinto da sdegno e risentimento, scrive»⁸.

Tuttavia anche nel quaderno Giannuzzi era già chiaramente indicato che la satira è «ispirata dall'indignazione della depravazione della società».

risponde che essa «ne produit ni véritable poésie ni oeuvre d'art véritable». Quindi «la forme satirique ne peut pas être regardée comme un genre particulier de poésie; mais, considérée d'une manière plus générale, elle est cette forme de transition qui termine l'art classique». Di tutto ciò non vi è alcuna traccia in De Sanctis.

⁴ L'idea che la satira nasca dalla volontà di sferzare il vizio e la corruzione dei costumi non è certo nuova; F. Schlegel la riprende in questi termini a proposito della satira romana. Cfr. la sua *Storia della letteratura antica e moderna*, vers. di F. Ambrosoli, a c. di R. Assunto, Paravia, Torino, 1974, p. 64.

⁵ FDS, III, pp. 841-844.

⁶ Il quaderno Giannuzzi si situa cronologicamente nel 1843-44 e il paragrafo dedicato alla satira è collocato circa alla metà del corso. È difficile credere che, se già conosceva il testo di Bénard, De Sanctis vi abbia attinto solo qui.

⁷ Cfr. il quaderno Giannuzzi, in FDS, III, pp. 841-844, e il quaderno De Ruggiero, sempre in FDS, III, pp. 980 e 1009-1012.

⁸ FDS, III, p. 1009.

Per cercare di capire quale sia, nel quaderno De Ruggiero, lo spessore dell'influsso hegeliano e come la nuova lettura interagisca con l'impostazione precedente, è indispensabile rifarsi a quei brani che, secondo Marinari, pur non dichiarando esplicitamente la fonte hegeliana, sembrano tuttavia sottintenderla. Questa ricognizione è assai delicata: un esame che voglia misurare il grado di conoscenza e di approfondimento delle teorie hegeliane deve procedere concretamente dal testo su cui lavorava De Sanctis, cioè come sappiamo dall'opera di Bénard, tanto più se, come in questo caso, non si tratta soltanto di una traduzione – che opera scelte linguistiche per nulla secondarie⁹ – ma anche di un compendio. In caso diverso è quasi inevitabile rinviare, per il controllo su Hegel, a pagine non tradotte da Bénard: così accade se ci s'interroga sulla possibile presenza hegeliana nell'avvio del quaderno, là dove De Sanctis discute sul concetto di Assoluto, e si rimanda alle pagine della traduzione italiana¹⁰, pagine che invece Bénard né traduce né riassume, passando immediatamente al paragrafo successivo sul «posto dell'arte in rapporto alla realtà finita», e dichiarando esplicitamente:

«nous nous contenterons de reproduire la seconde démonstration, où il [Hegel] reprend le même sujet et le traite sous un point de vue moins général et moins abstrait»¹¹.

⁹ Cfr., C. Muscetta, *Introduzione* a FDS, X, p. LVIII, n. 1, che sottolinea come «uno studio sul linguaggio critico del De Sanctis non dovrebbe prescindere dalla traduzione francese dell'estetica hegeliana, ch'egli aveva attentamente meditato, e assimilato nella terminologia e nello stile». Per esempio, numerosi sono i casi in cui De Sanctis si serve, riferito al rapporto tra forma e idea, del verbo «rivestire», che traduce letteralmente il corrispondente verbo francese «revêtir», ampiamente usato da Bénard in modo alquanto libero rispetto Hegel, e che può erroneamente suggerire un'interpretazione estrinseca del rapporto tra i due elementi. Ne diamo una sola segnalazione tratta dal quaderno Nisio, dove De Sanctis sintetizza, non senza qualche fraintendimento, il quadro appena tracciato dell'*Estetica* hegeliana: «poiché l'opera d'arte è una creazione dello spirito umano, perciò ha bisogno dell'attività dell'individuo per essere prodotta, ha bisogno dell'immaginazione, del cuore per rivestire l'ideale della forma reale e sensibile» (FDS, III, pp. 1189-1190). A sua volta Bénard traduce: «L'art dégage la vérité des formes illusoires et mensongères de ce monde imparfait et grossier pour la revêtir d'une forme plus élevée et plus pure, crée par l'esprit lui-même»; cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 8 e, per un riscontro con il corrispondente passo hegeliano, si veda G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. a c. di N. Merker e N. Vaccaro cit., p. 13.

¹⁰ Cfr. A. Marinari, *Introduzione* cit., p. LXXV, n. 3.

¹¹ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 70.

Altrettanto difficile è che De Sanctis conoscesse dal Bénard la parte sulla poesia epica, collocata nel capitolo finale dell'*Estetica*, a cui Marinari rinvia per l'eventuale dipendenza da Hegel del confronto tra Ariosto e Cervantes¹². Come è noto, infatti, i volumi del *Cours d'esthétique* sono pubblicati da Bénard in anni successivi, e quelli corrispondenti alla terza parte dell'*Estetica* hegeliana uscirono solo tra il 1848 e il 1852, quando cioè la prima scuola napoletana era conclusa. Sempre a questo proposito si deve precisare che Marinari stesso segnala una dipendenza giobertiana e schlegeliana di De Sanctis riguardo al tema della cavalleria, ma insistendo anche sulla presenza di «richiami hegeliani» che si «innestano troppo folti perché possano esser ritenuti casuali», e tra questi enumera il «concetto che l'autore deve "rappresentare il tempo suo per esser progressivo"»¹³; il «confronto tra Ariosto e Cervantes», il «tono stesso dell'argomentazione»¹⁴. La fonte desanctisiana potrebbe essere invece Gioberti¹⁵, o meglio un Hegel filtrato attraverso Gioberti. Hegel infatti agisce, ma indirettamente, come appare chiaro ad un confronto tra le pagine del *Primato* e quelle dell'*Estetica*. A tale riguardo diamo solo un esempio di questo intreccio tra i testi dei due filosofi, tenendo presente che i punti di contatto sono molteplici e che entrambi svolgono il paragone tra Ariosto e Cervantes¹⁶. Nel *Primato* Gioberti scrive:

¹² A. Marinari, *Introduzione* cit., p. LXXVII, n. 2.

¹³ Non crediamo che questo motivo, certamente non originale, derivi a De Sanctis di prima mano da Hegel: il nostro critico lo ha già enunciato nei corsi precedenti. Ricordiamo alcuni passi tratti dal quaderno sul genere narrativo e drammatico (1842-43): «Ma il poeta è altro dal critico, e dal filosofo; e dovendo egli essere il rappresentante de' suoi tempi, dee far per modo che in lui sia personificata la società». Poco oltre, nella stessa pagina, si afferma che in Ariosto «avviene che il passato sia immagine del presente». Sempre nello stesso quaderno e sempre a proposito di Ariosto troviamo il brano originario a cui si deve ricondurre quello citato da Marinari: «La cavalleria è un passato; il poeta deve dipingere il passato secondo i suoi tempi». Il concetto è poi ribadito nel successivo quaderno Giannuzzi (1843-44): «La cavalleria ai tempi dell'Ariosto era un principio antico, ed il poeta deve nel sentire e nel pensare conformarsi alla società presente». Cfr. FDS, III, pp. 646, 654, 895. Pertanto nell'opera di Hegel De Sanctis può aver trovato solo un'ulteriore conferma a quanto già da lui sostenuto.

¹⁴ A. Marinari, *Introduzione* cit., pp. LXXVI-LXXVII.

¹⁵ È merito della Luciani aver rintracciato questa «suggerione» giobertiana riguardo al tema della cavalleria, nonostante che De Sanctis citi a questo proposito Hegel; cfr. *op. cit.*, p. 74, n. 33.

¹⁶ Cfr. V. Gioberti, *Del primato morale e civile degli italiani*, a c. di U. Redanò, edizione nazionale diretta da E. Castelli, vol. III, Bocca, Milano, 1939, pp. 150-152, e G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. cit., vol. I, pp. 661-663.

«la legge di onore e di religione imposta ai campioni di Carlo non offende il loro volere spontaneo, perché libera ed interna: per tutti gli altri rispetti, essi sono sciolti da ogni freno; vanno e vengono a loro talento, da un capo del mondo all'altro, per amore o per conquistare un anello, un'arma, un cavallo: combattono quando e come vogliono: ti piantano il loro capo, se occorre, nel buono della battaglia, e se ne vanno alle loro faccende, senza che questi trovi nulla a ridire nel loro procedere»¹⁷.

Il brano trova la sua origine nel seguente passo hegeliano:

«Carlo, come Agamennone, è circondato da libere figure di eroi ed è quindi un centro di connessione egualmente impotente, poiché deve sempre chiamare a consiglio i suoi vassalli ed è costretto a stare a vedere come questi seguono non meno di lui le proprie passioni, e per quanto egli tempesti come Giove sull'Olimpo, lo lasciano a mezzo nelle sue imprese, per correre avventure per proprio conto»¹⁸.

C'è inoltre da segnalare una coincidenza che ci permette di collegare forse alla traduzione di Bénard anche il testo giobertiano e che comunque fa pensare ad uno stretto circuito tra Hegel Gioberti e De Sanctis. Il passo citato poco sopra dall'*Estetica* hegeliana è immediatamente preceduto da un'espressione, riferita agli eroi della cavalleria, che Bénard traduce con «individualités libres». Anche De Sanctis usa questo sintagma in un brano che, con più immediata evidenza rispetto alle spie linguistiche già individuate, ci ha indotto a sostenere la diretta presa di contatto desanctisiana, a questa altezza, con la versione francese:

«Nei mezzi tempi, per contrario, che la società è senza ligame, ci è individualità libera, energia che mostrasi nell'interesse individuale. Infatti sonovi i cavalieri erranti, da ogni altro indipendenti»¹⁹.

Marinari individua l'origine hegeliana di quest'espressione, ma rinvia ad altre pagine dell'*Estetica*, a quelle dedicate all'argomento alla fine della seconda parte dell'opera di Hegel – e che equivalgono alle pagine finali del secondo volume di Bénard²⁰ – non citando il luogo da cui De Sanctis

¹⁷ V. Gioberti, *Del primato...* cit., vol. III, p. 148.

¹⁸ G.W.F. Hegel, *Estetica*, traduzione italiana cit., vol. I, p. 212. Poco sopra Hegel afferma, a proposito degli eroi omerici: «ognuno degli eroi dà il proprio consiglio, Achille adirato si apparta, ed in generale ognuno va e viene, combatte e si riposa a suo piacimento».

¹⁹ FDS, III, p. 977.

²⁰ Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. cit., vol. I, pp. 618 ss.; W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, deuxième partie cit., pp. 427 ss.

ha attinto, proprio perché in esso la traduzione italiana novecentesca rende l'idea con un'espressione più letterale²¹. De Sanctis invece aveva presente un brano della prima parte dell'*Estetica*, compreso nel paragrafo sulla *Condizione universale del mondo* e situato nel cuore del capitolo sul *Bello artistico o l'ideale* – certamente tra i più meditati da lui – in cui Hegel affronta i concetti di «azione», «situazione», «collisione», «carattere»:

«Dans l'occident chrétien, la féodalité et la chevalerie renouvellent l'âge héroïque propre au développement des individualités libres. Tels sont les héros de la table ronde, qui forment un cercle dont Charlemagne est le centre. Comme Agamemnon, Charles est entouré de personnages héroïques libres et indépendants»²².

Ma questo passo nell'*Estetica* di Hegel è l'immediato antecedente di quello, sopra riportato nella versione italiana, sulle caratteristiche dei cavalieri di Carlo Magno, ripreso da Gioberti, che infatti accoglie anche il sintagma di «individualità libera» quando afferma che in Ariosto

«l'individualità libera dell'uomo [...] spicca forse ancor più risentitamente, atteso gl'influssi evangelici da cui era informata la cavalleria dei bassi tempi»²³.

2. Veniamo, ora, ad esaminare da vicino le eventuali tracce nascoste che, insieme a quelle dichiarate, possono aiutarci a chiarire quale sia il grado di assimilazione della nuova lettura hegeliana di De Sanctis. La problematica che incontriamo subito nel quaderno e che, secondo Marinari, potrebbe richiamare l'impronta hegeliana è quella dell'Assoluto, con le due questioni della sua essenza e della sua manifestazione. La presenza giobertiana e cousiniana è concordemente riconosciuta. Quanto invece a quella di Hegel, il problema è più complesso. Non si può in alcun modo sostenere che l'idea desanctisiana di Assoluto, inteso come «il principio ossia l'unità delle forme, donde tutto procede» rinvii con certezza all'intrapresa lettura hegeliana; né del resto le successive affermazioni che «il principio sempre quello è: le forme differiscono» e che le forme si devono considerare non «come vere» ma «come mezzi che menano al vero» ap-

²¹ L'originale tedesco parla infatti di «auf sich beruhende Individualitäten»; ed ecco la traduzione Merker-Vaccaro: «Nell'Occidente cristiano il rapporto feudale e la cavalleria sono il terreno per liberi eroi e per individualità su di sé poggianti»; cfr. *op. cit.*, vol. I, p. 212.

²² W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 164.

²³ V. Gioberti, *Del primato...* cit., vol. II, p. 147.

paiono utili a fondare l'ipotesi. Queste sono definizioni attribuibili a diversi sistemi filosofici dell'epoca – e quindi anche all'*Estetica* hegeliana – e come tali non sufficienti a stabilire un discrimine risolutivo. Inoltre De Sanctis, quando rileva che l'Assoluto è «quel principio, quella unità separata dalle forme», oltre che contraddire alla precedente definizione, sembra discostarsi non di poco dal concetto hegeliano, che invece insiste sulla natura fortemente sintetica dell'Assoluto²⁴. Ciò che sicuramente non è ascrivibile ad un influsso hegeliano è l'individuazione delle tre forme dell'Assoluto e del passaggio dall'una all'altra. De Sanctis sostiene che l'Assoluto

«Si è manifestato sotto la forma artistica, sotto la forma filosofica e la storica, ossia del bello, del vero e del bene»²⁵.

Ma queste forme, riprese dal sistema cousiniano, coincidono solo parzialmente con quelle individuate da Hegel, che sono l'arte, la religione e la filosofia, e il rapporto dialettico della loro successione, svolto anche nell'*Estetica*²⁶, non ha nulla a che vedere con quello proposto da De Sanctis. Nel sistema hegeliano la prima forma dello spirito assoluto, l'arte, è oltrepassata nel suo limite e insieme conservata nella successiva forma, quella della religione, a sua volta superata nell'ultima e suprema forma filosofica, che sintetizza le due precedenti. De Sanctis, invece, quando deve mostrare il passaggio da una forma all'altra, segue, così come per lo svolgimento interno di ciascuna forma, il principio vichiano della successione, per cui «il riflettere succede al sentire» e dunque «il vero deve succedere dopo il bello ed il bene»²⁷. Ma neppure quando la lettura dell'*Estetica* hegeliana sarà più ampia e matura il critico mostrerà di accettarne l'impianto teoretico, poiché accettarlo significava dover ammettere che «en général, dans le développement de chaque peuple, il arrive un moment où l'art ne suffit plus»²⁸; mentre subito, fin da questo quaderno, il primo e più istintivo moto di reazione al sistema hegeliano da parte di De Sanctis è quello di rifiutare la «morte dell'arte». Vi è tuttavia, in questo inizio teorico, un'affermazione che potrebbe far pensare all'influsso hege-

²⁴ Cfr., per esempio, W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., pp. 74-75.

²⁵ FDS, III, cit., p. 949.

²⁶ Cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., pp. 75-79.

²⁷ FDS, III, p. 958.

²⁸ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 77.

liano, quando De Sanctis, dopo aver asserito che l'Assoluto «non è stato raggiunto ancora», si chiede: le forme dell'Assoluto

«sono state [...] raggiunte interamente? Il bello è stato raggiunto sotto tutti gli aspetti in che può presentarsi?»²⁹.

Inaspettatamente, la risposta sembra davvero portarci al cuore della concezione hegeliana e dirci che questo sia un primo e parziale contatto con l'*Estetica*:

«Questo bello, come pure il bene ed il vero, sarà raggiunto, quando, cessando di essere forma, si confonderà con l'Assoluto. Ciò avverrà quandoché le forme si svilupperanno in tutta la loro estensione»³⁰.

Questo, tuttavia, è l'unico luogo del quaderno in cui il critico mostri di essere in qualche modo interessato alla struttura teorica che sorregge l'intero sistema estetico hegeliano mentre, almeno per ora, tutte le altre spie di lettura convergono nel segnalare un orientamento sul testo hegeliano di tutt'altro genere. Anche quando per la prima volta Hegel è citato esplicitamente, come colui che «è stato il primo a distinguere l'utile dal vero e dal bene, ed il piacevole dal bello»³¹, noi non ritroviamo autenticamente compreso il pensiero hegeliano. Hegel non attribuisce all'utile e al piacevole due campi di pertinenza diversi; egli non intende l'utile come «corruzione del vero e del bene» e il piacevole come «corruzione del bello», ma entrambi sono visti in relazione alla forma artistica per stabilire il vero fine dell'arte e la vera idea del bello³². Certo è possibile intravedere un'eco hegeliana anche nella successiva affermazione:

²⁹ FDS, III, pp. 949-950.

³⁰ *Ibid.*, p. 950. Il passo citato prosegue con un accenno al fatto che il bello «secondo il sistema classico è stato raggiunto», il che potrebbe ulteriormente rafforzare l'ipotesi che agisca qui una memoria delle pagine sull'assoluto e le sue forme, nella prima parte della versione hegeliana del Bénard: «Mais c'est précisément lorsque l'art est arrivé à son plus haut degré de développement et de perfection qu'il rencontre ainsi dans le domaine de la représentation sensible le mode d'expression le plus convenable pour l'exposition de la vérité. C'est ainsi que s'est accomplie l'alliance e l'identité de la religion et de l'art en Grèce. Chez les Grecs, l'art fut la forme la plus élevée sous laquelle la divinité, et en général la vérité fut révélée au peuple»; e poco oltre, riguardo alla terza forma dell'assoluto, la filosofia: «Ici se trouvent réunis les deux côtés de l'art et de la religion, l'objectivité et la subjectivité, mais transformés, purifiés et parvenus à ce terme suprême où l'objet et le sujet se confondent, et où la pensée se saisit elle-même sous la forme de la pensée». Cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., pp. 76 e 78-79.

³¹ FDS, III, p. 952.

³² Cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., pp. 37-52 e 80-88; e rispettivamente, nella trad. it. cit., le pp. 51-67 e 128-133.

«finché trionfano le tre forme oggettive, l'arte sarà sempre in progresso; quando poi si veggono trionfare l'utile ed il piacevole, e si confonderanno col bene, bello e vero, è egli chiaro segno della decadenza dell'arte»³³.

Ciò nonostante il concetto, qui espresso, dell'oggettività della forma artistica e, di conseguenza, quello della «decadenza dell'arte», qualora essa si corrompa per la soggettività che inficia l'utile e il piacevole, sono sempre riferiti ad un sistema che si articola in forme manifestanti l'assoluto, non rinviabili al sistema hegeliano. Sembra insomma che De Sanctis, pur riconducendo perentoriamente ma in modo improprio ad Hegel il primato della distinzione tra forme oggettive e soggettive, mostri tutta la provvisorietà della sua conoscenza dell'Estetica hegeliana e una confusa commistione tra la nuova teoria estetica sulla quale si è appena affacciato ed i sistemi filosofici già incontrati.

L'unico altro punto in cui queste pagine dei *Preliminari* risentono della lettura del Bénard è quello che, per le spie già segnalate, ci ha documentato con sicurezza l'effettiva presa di contatto con la traduzione-riduzione francese. Nel brano in questione De Sanctis illustrava il passaggio dal bello al bene e il loro tipo di rapporto, giungendo a stabilire che «il bene modificava il bello non nel suo fine, ma nei mezzi»³⁴. Pur non essendo citato Hegel, questo è un passo decisamente rinviabile ad alcune pagine dell'introduzione dell'*Estetica*, cioè a quelle dedicate al fine dell'arte, su cui probabilmente De Sanctis stava riflettendo e che più lo interessavano per il suo discorso. Non si dimentichi infatti che nel successivo paragrafo, muovendo dalla ricognizione sui generi letterari, De Sanctis cercherà di articolare per la prima volta una risposta che si configuri come via d'uscita al problema – che già gli si era presentato – dell'estinguersi dei diversi generi, del venir meno della loro pienezza originaria, ciò che lo portava necessariamente ad affrontare la discussione sull'autonomia dell'arte e sul suo rapporto con la morale e con la scienza, discussione che a sua volta implicava quella altrettanto decisiva sulla fine dell'arte. Uscire da questo nodo teorico significava risolverne un altro: definire i rapporti tra arte e scienza, tra bello e vero.

Non è casuale che nella prima scuola la storia del tema della morte dell'arte sia indissolubilmente legata all'evolversi dell'atteggiamento di De Sanctis nei confronti di Leopardi. Il poeta recanatese è il vero reagente che evidenzia il problema; anche in questo paragrafo Leopardi appare

³³ FDS, III, p. 952.

³⁴ *Ibid.*, pp. 956-957.

citato, per quanto fugacemente, in due occasioni e sempre a proposito del rapporto tra bello e vero³⁵.

Ma torniamo al brano in questione ribadendo che De Sanctis, nell'esaminare lo svolgimento interno di ognuna delle tre forme oggettive, e il passaggio da una forma all'altra, segue lo schema evolutivo vichiano. È essenziale richiamare questo dato perché in tale quadro, estraneo all'influsso hegeliano, il critico, descrivendo le modalità con cui al bello segue l'idea del bene, ricorre tuttavia ad un tipico movimento dialettico secondo cui il bene dapprima si oppone al bello per poi congiungersi con esso, in un'unità armonica. Sia i sintagmi-spia che abbiamo individuato, sia questo movimento dialettico che sfocia nella domanda centrale se «il bello ed il bene in questo stato erano indipendenti, o l'uno serviva all'altro?», sono le tracce rimaste, gli spilli con cui De Sanctis ha imbastito questo brano, e ci permettono di vedere come il breve discorso si articoli seguendo sinteticamente alcuni passaggi salienti delle rispettive pagine bénardiane³⁶.

Abbiamo così una prima anticipazione di quale sia l'uso desantisianò del nuovo testo: essendo alla sua prima esplorazione hegeliana, De Sanctis non ha la sicurezza che potrebbe consentirgli di «dettare» agli scolari direttamente da Bénard – come farà invece nel corso oggetto del quaderno Nisio³⁷ – e concentra in un breve giro di frasi il senso di quelle pagine che hanno attratto il suo interesse. Infatti la ricognizione che abbiamo condotto sinora sulle pagine dei *Preliminari* ci mostra che esse non escono dal recinto dell'*Introduzione* dell'*Estetica* di Hegel. Inoltre, possiamo ritagliare ulteriormente il campo e vedere focalizzata l'attenzione del critico quasi esclusivamente sul paragrafo intorno al «but de l'art».

Con la trattazione del genere lirico anche le tracce della lettura hegeliana si situano più avanti nel testo di Bénard. Abbiamo già segnalato, basandoci sulla spia linguistica dell'«individualità libera», la dipendenza dalla prima parte dell'*Estetica* del brano sui cavalieri erranti dei «mezzi tempi» nella versione bénardiana, senza dover rinviare al capitolo specifico dedicato da Hegel alla cavalleria, che si trova alla fine del secondo volume di Bénard. Marinari, oltre che in quell'espressione, rintraccia un'eco hegeliana anche in altri motivi che affiorano nelle prime pagine dedicate al nuovo argomento, ma rinvia quasi esclusivamente al capitolo già ricordato sulla cavalleria:

³⁵ *Ibid.*, pp. 970 e 973.

³⁶ Cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., pp. 43-52.

³⁷ Cfr. S. Landucci, *op. cit.*, pp. 62-63, n. 91.

«anche qui sembra rivelarsi la presenza dello Hegel, sia per lo studio dello “stato eroico” sia per certe osservazioni sulla “lirica d’amore” degli “antichi”, sia per la polemica romantico-schlegeliana sulla interpretazione dei “mezzi tempi” e della loro “individualità libera”, sia per il ruolo affidato alla “satira”»³⁸.

Quanto all’«individualità libera» s’è già detto; quanto invece alla satira si deve precisare che il passo è il primo dei due già ricordati e che non vi ricorre alcun esplicito rinvio ad Hegel, come invece nel secondo e più lontano già esaminato. Questi dati ci consentono di mantenere per ora circoscritta la lettura dell’*Estetica* da parte di De Sanctis entro la prima parte dell’Hegel/Bénard.

Ma vediamo più da vicino queste pagine. De Sanctis vuol spiegare, e lo fa piuttosto confusamente, il fatto che nella nostra letteratura non si abbia lirica religiosa ed eroica se non nel «risorgimento dell’Italia, cioè nel Settecento e Ottocento». Il discorso fin dall’avvio, pur risentendo sempre dell’eco vichiana là dove brevemente sono ricordate la lirica religiosa ed eroica nei loro modi e nella loro successione, sembrerebbe presentare anche qualche convergenza con Hegel:

«La lirica religiosa è costituita dall’inno, manifestazione di quello che l’uomo sente rispetto a Dio. L’uomo è ferito da un ente soprannaturale e quei suoi sentimenti che à gli spiega con inni. E ci può essere di esempio Lino, Orfeo, ecc. Dopo questo primo stato l’uomo si trova nello stato eroico: egli si incontra con gli eroi o semidei, li dee celebrare: ecco che si ha l’ode, che costituisce la lirica eroica: e si passa ai tempi di Pindaro. Ma quando la società avrà leggi, quale sarà il sentimento lirico che si avrà? La poesia non si troverà che nell’uomo, quindi i sentimenti lirici saranno dell’uomo nel suo stato d’immaginazione: come sono i giovani rispetto ai loro studi; ma, quandoché giunge il tempo di operare, in due modi l’uomo si manifesta : 1) per l’onore; 2) per l’amore. Ma che si intende per onore? Non certo il punto di onore riconosciuto ai tempi della cavalleria, ch’è una ribellione alle leggi»³⁹.

Quando De Sanctis oppone allo «stato eroico» quello in cui «la società avrà leggi» sembra aver presente il passo in cui Hegel/Bénard, nel paragrafo *De l’état général du monde*, per meglio illuminare il carattere di accidentalità della condizione generale del mondo eroico quale teatro proprio della manifestazione dell’ideale, procede per antitesi e si sofferma sul modo d’esistenza opposto: la nascita dello Stato.

³⁸ A. Marinari, *Introduzione* cit., p. LXXVIII.

³⁹ FDS, III, p. 975.

«Pour se faire une idée plus nette de la forme particulière de l'ordre social, qui est accessible aux représentations de l'art, on n'a qu'à jeter d'abord un coup d'oeil sur celle qui lui est opposée. Nous la trouvons dans une société parvenue à se constituer comme *État*. En effet, dans un *État* qui mérite ce nom, tout est sous l'empire des lois et des coutumes»⁴⁰.

Siamo ancora all'interno di quelle poche pagine hegeliane della parte prima (capitolo terzo) che già abbiamo visto dominare l'interesse del critico. L'attenzione si concentra su quei due modi in cui l'uomo «si manifesta» nella maturità – l'onore e l'amore – che coincidono con due dei tre motivi caratteristici, secondo Hegel, della cavalleria e dell'arte romantica. Ma nulla troviamo in queste pagine che induca a rinviare alla vasta ricognizione condotta da Hegel su questi concetti alla fine del secondo volume della versione Bénard⁴¹. Inoltre, il terzo motivo, quello della fedeltà, è del tutto ignorato. Anche l'unica traccia che in qualche modo lascerebbe supporre una lettura così avanzata del testo hegeliano è assai debole. La troviamo poco prima di quell'altra che, al contrario, abbiamo visto essere fortissima e che ormai possiamo catalogare *tout-court* come la spia dell'«individualità libera»⁴². De Sanctis ricorda un «principio tradizionale venuto dagli antichi» e sempre riconosciuto, «cioè che l'amore è contrario all'onore», principio che anche Hegel enuncia, ma ch'egli esamina e approfondisce – come collisione – nell'ambito dell'arte romantica. Nel paragrafo dedicato all'amore del capitolo sulla cavalleria troviamo in Bénard l'affermazione che «sous ce rapport, l'amour et l'honneur sont opposés l'un à l'autre». Ma il contesto è tutt'altro: Hegel dopo aver definito il sentimento dell'onore lo pone in confronto con l'amore, l'altro sentimento che caratterizza l'arte romantica, individuandone gli aspetti divergenti e quelli comuni⁴³, per giungere a parlare delle varie «collisioni» in cui

⁴⁰ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., pp. 160-161.

⁴¹ *Ibid.*, deuxième partie, pp. 437-456.

⁴² FDS, III, p. 977; anche semplicemente il dato della presenza di due spie che rinviano a luoghi collocati agli antipodi del testo di Bénard ci induce a considerare debole il nuovo segnale.

⁴³ Cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, deuxième partie cit., p. 445: «Si le caractère fondamental de l'honneur est le sentiment de la personnalité et de son indépendance absolue, dans l'amour, au contraire, le degré le plus élevé est l'abandon de soi-même, l'identification du sujet avec une autre personne d'un autre sexe. C'est le renoncement à sa conscience personnelle, à son individualité propre qui ne se retrouve que dans autrui. Sous ce rapport, l'amour et l'honneur sont opposés l'un à l'autre. Mais, d'un autre côté, nous pouvons considérer l'amour comme la réalisation d'un principe qui se trouve déjà dans l'honneur».

l'amore si imbatte: la prima esaminata è la più frequente, proprio quella tra amore ed onore. Certo è possibile supporre negli esempi desanctisiani della lirica amorosa presso gli antichi una qualche eco hegeliana; si ponga attenzione al discorso intorno a Saffo e ad Anacreonte:

«Anticamente ci è ricordanza della lirica eroica, cioè del sentimento che faceva operare l'uomo non per sé, ma per la patria; poco si sa dell'amore, anzi niente: ed in Anacreonte e Saffo ne abbiamo esempi, esempi di quello amore che non è quello d'oggi, ma un amore di sentimento, un rapimento di sensi, e furore di passione. Per contrario l'amore presente è tutto senso e soddisfazione materiale, voluttà, piacere e cosa passeggera; è la corruzione dell'amore, anziché l'amore vero»⁴⁴.

Anche Bénard riferisce sulla differenza che, per Hegel, il sentimento d'amore presenta nell'arte antica e in quella moderna:

«L'amour ne se présente pas avec ce caractère de profondeur dans l'art classique; il n'y joue, en général, qu'un rôle subalterne, ou n'apparaît que sous le point de vue de la jouissance sensible»⁴⁵;

e dopo aver ricordato la scarsa importanza che l'amore riveste in Omero, egli giunge appunto a Saffo e ad Anacreonte:

«Dans le odes de Sapho, le langage de l'amour s'élève, il est vrai, jusqu'à l'enthousiasme lyrique; cependant, c'est plutôt l'expression de la flamme qui dévore et consume, que celle d'un sentiment qui pénètre au fond du coeur et remplit l'ame. Dans les charmantes petites poésies d'Anacréon, l'amour présente un tout autre aspect. C'est une jouissance plus sereine et plus générale, qui ne connaît ni les tourments infinis, ni l'absorption de l'existence entière dans un sentiment unique, ni l'abandon d'une âme oppressée et languissante»⁴⁶.

Questa ricorrenza oppositiva non sembra possa testimoniare con sicurezza una lettura avanzata dell'*Estetica hegeliana*, tanto più che De Sanctis già nel corso sulla lirica si era espresso analogamente su Anacreonte e Saffo⁴⁷. Così è da registrare come una mera coincidenza il fatto che anche Hegel si soffermi, per la verità assai brevemente, sul tema amoroso nell'età di mezzo citando Dante e Petrarca⁴⁸.

⁴⁴ FDS, III, p. 976.

⁴⁵ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, deuxième partie cit., p. 447.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 447-448.

⁴⁷ Cfr. FDS, III, pp. 594 e 595.

⁴⁸ Cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, deuxième partie cit., p. 449; FDS, III, pp. 977-978.

Se poi si riflette sul carattere oppositivo di queste pagine, De Sanctis sembra appena convergere con Hegel nel sottolineare la scarsa rilevanza del sentimento d'amore presso i più antichi⁴⁹; ma divergente è il contesto in cui i due costruiscono questo discorso. Hegel definisce l'amore nell'accezione romantica e ne segna fortemente il divario dal modo in cui era concepito nella classicità. De Sanctis invece non mostra d'essere interessato alla sostanza del disegno hegeliano. Il suo confronto è limitato all'idea d'onore e a quella d'amore nei tempi antichi e nei mezzi tempi. Non emerge alcun rilievo che rinvii all'analisi hegeliana della forma d'arte romantica, alla cui sezione Marinari fa riferimento come possibile fonte di queste pagine. Anzi l'amore attuale è definito «corruzione dell'amore». Un unico, ma contraddittorio accenno alla situazione contemporanea, abbastanza in linea con Hegel, si può trovare nel brano sull'«individualità libera» che tuttavia, come sappiamo, è da riferire alla prima parte dell'*Estetica*:

«Nei mezzi tempi, per contrario, che la società è senza ligame, ci è individualità libera, energia che mostrasi nell'interesse individuale. Infatti sonovi i cavalieri erranti, da ogni altro indipendenti. Ne viene da questo che l'amore è occupazione principale per isfogare il poetico; nei tempi antichi era dunque voluttà, soddisfazione materiale l'amore. Nei mezzi tempi *ed ora* è qualche cosa di più»⁵⁰.

Le contiguità si assottigliano ulteriormente se si considera l'idea di onore. Da un lato possiamo considerare parzialmente, e bruscamente, sintetizzata la tesi hegeliana riguardo ai tempi della cavalleria nell'affermazione che allora «il punto d'onore» era «una ribellione alle leggi»⁵¹. Dall'altro

⁴⁹ «Presso gli Spartani le donne erano comuni, e quel che si conducea più valorosamente nella battaglia, ritornando, avea la più bella donna, la quale un tempo potea essere di un altro», FDS, III, p. 977. L'esempio desanctisiano è in linea con quelli hegeliani.

⁵⁰ FDS, III, p. 977; il corsivo è nostro.

⁵¹ «Le principe de l'honneur renferme, en général, ce point essentiel: c'est que l'homme ne peut, par ses propres actions, donner à l'homme un droit sur sa personne»; cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, deuxième partie cit., pp. 443-444. Ma il concetto è implicito nelle pagine hegeliane sull'età eroica a cui più volte abbiamo rimandato, ed è ben chiaro nell'esempio schilleriano: «nous pouvons admirer dans les premières productions poétiques de la jeunesse de Schiller et de Goëthe, les efforts du génie, pour retrouver au sein des rapports de la société moderne l'indépendance à jamais perdue, que réclament les personnages de l'art. Mais quel moyen voyons-nous Schiller employer dans ses premières œuvres, pour réaliser cette tentative? La révolte contre l'ordre social lui-même. Charles Moors, blessé dans ses droits par la société, et les hommes qui abusent de sa puissance, sort du cercle de la législation existante»; cfr. W.F. Hegel,

si deve prender atto di una differenza non secondaria nell'impostazione del nostro critico. Hegel, sempre nel paragrafo dedicato all'epoca eroica, colloca sulla medesima linea di sviluppo gli eroi antichi e i cavalieri medievali, distinguendo nettamente tra eroi greci e romani e fondando tale diversità sull'opposto significato di *areté* e *virtus*; nell'*âge héroïque* infatti

«nous rencontrons cette alliance indissoluble des deux éléments dont se compose l'idéal: le général et le particulier réunis et concentrés dans de fortes individualités. C'est l'époque où règne ce que les Grecs appelaient la vertu (*areté*) qu'il faut bien distinguer de la vertu romaine (*virtus*). Les Romains avaient leur cité, leur patrie, leurs institutions. Ils sacrifiaient leur personnalité à l'État, comme but général de toutes les volontés. Etre exclusivement romain dans le sens abstrait du terme, ne représenter dans sa personne, et par son énergie propre, que l'État romain, la patrie, sa grandeur et sa puissance; c'est là ce qui fait le sérieux et la dignité de la vertu romaine. Les héros, au contraire, sont des individus que tirent d'eux-mêmes, de la spontanéité libre de leurs sentiments personnels, et de leur volonté, le principe de toutes leurs actions»⁵².

De Sanctis tende invece ad identificare, senza differenze di sorta, tutta l'età antica come l'età dell'onore, ma nell'accezione che Hegel attribuiva esclusivamente alla società romana, così che vien meno la distinzione tra età eroica ed età dello Stato, che pur era stata inizialmente avanzata; «l'individualità libera» rimane caratteristica esclusiva dei cavalieri erranti e dei moderni e non anche degli eroi greci:

«Per onore s'intende quel sentimento che un uomo sente di operare pel bene della patria, quel rispetto che lo fa operare per procacciare gloria alla patria, per la qual via se ogni giovane fosse diretto, ah quanto sarebbe da lodare e da aspettarsi bene! In questo caso l'uomo incamminasi per via pubblica, in modo che trasfonde sé nella società [...] Anticamente ci è ricordanza della lirica eroica, cioè del sentimento che faceva operare l'uomo non per sé, ma per la patria; [...] il principio della società antica è tutto diverso dal presente. Prima l'individuo era subordinato alla patria, e tutto era principale in lui l'amore della patria, sicché, per badare al bene politico, che era essenziale, non si curava il bene dell'individuo. Infatti ogni uomo si sacrificava per la patria. Ora il principio della società antica è del tutto scomparso: ci regna invece quello dell'individualità: e ogni uomo pensa al suo bene parziale, né punto si cura del bene generale della società. Che ne viene da ciò? Ne segue che, essendo anticamente l'energia tutta per le pubbliche cose, punto non si curava il privato, quindi è che prepondera il principio dell'onore, né

Cours d'esthétique..., première partie cit., pp. 171-172. Per altro questa tesi è già in August Schlegel.

⁵² *Ibid.*, pp. 161-162.

si sa quello dell'amore, che è cosa privata. Non che non ci fosse amore; ci era, ma era come di strumento al legislatore, per conseguire l'onore»⁵³.

Proprio quest'ultima marcata differenza dalla trattazione hegeliana conferma che anche in queste pagine non agisce la lettura dell'ultima parte di Bénard, ma che il referente più diretto è ancora August Schlegel e in particolare il suo *Corso di letteratura drammatica*. Anch'egli, nella prima lezione, individua come fondamento dell'Europa moderna rigenerata dal Cristianesimo la virtù cavalleresca, nata dall'unione dell'eroismo nordico con i valori cristiani, che si concreta nei sentimenti dell'amore e dell'onore⁵⁴. Che De Sanctis avesse presenti le pagine schlegeliane è confermato dalla polemica sui «mezzi tempi», contro l'opinione di «alcuni» che hanno «decantato» l'amore ai tempi della cavalleria e che l'hanno spiegato o «coi principi del Cristianesimo» o con «l'elemento germanico»⁵⁵. Anzi la *vis* polemica e la presa di distanza dall'opinione schlegeliana ci suggerisce che la memoria di De Sanctis stia recuperando l'antico materiale del corso sulla lingua e sullo stile. Anche là il critico aveva discusso polemicamente, punto per punto, le tesi schlegeliane, e in particolare quella che individua nei «principi» della religione, dell'amore e dell'onore, i fondamenti della nuova letteratura⁵⁶. Si spiega così anche il silenzio, davvero incomprensibile se De Sanctis avesse conosciuto il testo hegeliano, sulla fedeltà, in cui Hegel identifica il terzo momento della soggettività romantica. Ma una volta chiarito il vero sostrato che opera in queste pagine è possibile far risalire più propriamente ad esso un'altra espressione che si poteva ricondurre con qualche sforzo ad Hegel. Anche August Schlegel fonda l'onore cavalleresco su ciò che De Sanctis interpreta come «ribellione alle leggi»:

«Siccome il Cristianesimo, al pari che il culto de' falsi Iddii, non si contentava di cerimonie esteriori, ma si rivolgeva al cuore dell'uomo e a' suoi più nascosti affetti, e se ne voleva insignorire, così l'energico sentimento della interna libertà, e quella nobile indipendenza d'animo che repugna a piegarsi sotto il giogo delle leggi positive, si ripararono nel dominio dell'onore. Questa morale mondana si colloca a fianco della morale religiosa, e par talvolta che si trovi con essa in contraddizioni. Pure una gran corrispondenza di simiglianza raccosta l'una all'altra.

⁵³ FDS, III, pp. 975-977.

⁵⁴ A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1809-1811)*, trad. it. a c. di G. Gherardini, Giusti, Milano, 1817; nuova ediz. a c. di M. Puppo, *Il melangolo*, Genova, 1977, pp. 16-17.

⁵⁵ FDS, III, p. 976.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 524 e 533-536.

La religione, altresì come l'onore, non calcola mai le conseguenze delle azioni; e quella e questo hanno consacrato de' principi assoluti, e li hanno posti fuor della possanza d'una ragione scrutatrice»⁵⁷.

Raccogliendo le fila del nostro discorso ci sembra di poter affermare che l'avvio del quaderno testimonia un primo contatto diretto con l'*Estetica* hegeliana nell'edizione Bénard, limitato per ora alle pagine che vanno dall'*Introduzione* al capitolo terzo della prima parte. De Sanctis sembra seguire un itinerario che procede a macchia, attratto da pochi e precisi argomenti che nella particolareggiata *Table des matières* devono aver catalizzato la sua attenzione: il fine dell'arte e la sua autonomia, l'individualità libera e autonoma dell'eroe cavalleresco, più che dell'eroe classico. Questo quaderno non mostra alcun interesse per la complessa architettura teorica hegeliana. Si tratta quindi d'una lettura ancora non sistematica né approfondita, che si orienta secondo impulsi e curiosità già sollecitati in precedenza dall'opera di August Schlegel, che era stato per altro interlocutore fondamentale della stessa *Estetica* hegeliana.

Le lezioni successive non smentiranno questa diagnosi. Le rare citazioni esplicite da Hegel che ancora incontreremo riguardano infatti sempre il tema della satira e della cavalleria, oltre che la polemica sulla «morte dell'arte», a proposito della quale opera, come abbiamo già cominciato a vedere, il sostrato vichiano. Quanto alle tracce più o meno occultate che possono essere ricondotte a luoghi hegeliani, esse non smentiscono questo giudizio, anzi lo confermano.

Sembra allora opportuno concentrarsi sulle due questioni capitali del corso: il concetto di «situazione» e il tema della «morte dell'arte».

⁵⁷ A.W. Schlegel, *op. cit.*, p. 17.

GLI STRUMENTI DELL'OFFICINA

1. I numerosi e approfonditi lavori intorno all'uso desanctisiano di «situazione» sembrerebbero lasciare un margine esiguo di ulteriore ricerca: tuttavia sarà utile sfruttare i dati offerti dall'edizione Marinari dei corsi della prima scuola per esaminare il tema nel suo sviluppo diacronico. Il quaderno De Ruggiero torna ancora una volta a segnare per la nostra ricognizione il momento discriminante; in concomitanza con la prima lettura dell'estetica hegeliana, e probabilmente in riferimento alle pagine dedicate da Hegel alla determinazione dell'«ideale», l'uso del termine «situazione» registra improvvisamente un picco di frequenza altissimo rispetto ai corsi precedenti. Da qui in avanti le lezioni ospitano il concetto con una ricorrenza sempre maggiore. La nostra indagine cercherà di stabilire in quali accezioni il termine sia usato *prima* e dopo l'irruzione dell'estetica hegeliana e quanto essa ne abbia influenzato le modalità d'impiego.

Procederemo con una campionatura che consenta di testimoniare senza omissioni gli usi desanctisiani.

Nell'*Estetica* di Hegel il concetto di «situazione» non è certo originale¹. Hegel dà dignità filosofica, estendendolo a tutte le arti, al significato tradizionale che il termine aveva nel linguaggio teatrale, tanto che anche il filosofo ricorda come «le point le plus important pour l'art est de trouver des situations intéressantes»². Per Hegel la situazione non è altro che

¹ Cfr. G. Zappa, *L'estetica di Hegel nel pensiero del giovane De Sanctis*, in «Svizzera italiana», XVII, 125 (agosto 1957), pp. 33-34.

² W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 177; cfr. nella trad. it. cit. la p. 225.

il presupposto, l'occasione perché si effettui ciò che nella «condizione universale del mondo» è pura possibilità. Non è ancora il concreto manifestarsi delle «puissances générales» dell'ideale, ma il passaggio intermedio del loro venire ad esistenza che si concreta soltanto, specie attraverso la «collisione», nell'azione vera e propria. Hegel distingue poi tra «assenza di situazione», «situazione determinata anodina» e «collisione»; ma soprattutto quest'ultima, pur mai evocata esplicitamente, avrà l'attenzione di De Sanctis. Infatti essa segna il momento più funzionale al farsi concreto dell'arte e più vicino all'azione intesa in senso proprio come dramma.

I casi in cui De Sanctis ricorre al termine prima del quaderno De Ruggiero sono rari e, tra essi, solo pochi offrono un certo interesse. Uno è nel corso sulla lingua e sullo stile, a proposito della conversione dell'Innominato nei *Promessi sposi*: «situazione» questa «tutta nuova, e mirabilmente descritta»³, dove è chiaro l'uso nell'accezione di scena o nodo drammatico. Sempre in questa accezione sembra che il termine sia usato nel quaderno Giannuzzi per identificare la debole poesia religiosa italiana del Seicento, una «poesia che si può avere in ogni tempo che non richiede forte sentimento, ma solo alcuna vera situazione»⁴, una poesia «fuggevole, leggiera, momentanea» concretata in brevi componimenti che dipingono un solo quadro o poche circostanze. Il termine ricorre poi, sempre nel medesimo quaderno, nel significato corrente, diverso da quello teatrale, di condizione personale o storica, a proposito dei petrarchisti e di Monti⁵.

Ma veniamo alle occorrenze più significative. Nel corso sul genere narrativo e drammatico De Sanctis, dopo aver trattato del romanzo, si sofferma brevemente sulla novella e sulle buone regole che presiedono alla sua composizione, così come aveva fatto più distesamente per il poema epico:

«Per produrre l'effetto bisogna porre la mente alla situazione principale, la quale nasce o dal carattere, o dall'azione, o dall'affetto. Queste tre cose si richiedono necessariamente in ogni novella; onde novella di carattere non s'intende novella priva di azione e di affetto, ma novella la cui situazione procede dal carattere. Quanto a' caratteri, è bassa arte dichiararli da principio, poiché ciò farebbe troppo apparir l'autore; ma i caratteri sono svolti convenientemente, quando sono risultamento chiarissimo dell'azione [...] alcune volte la situazione ha in se stessa tutte le parti che si richiedono per il fine; e quando lo scrittore vi aggiunge parti estranee, allora avviluppa e confonde; il che procede da abbondanza d'ingegno.

³ FDS, III, p. 521.

⁴ *Ibid.*, p. 820.

⁵ *Ibid.*, pp. 836 e 857-858.

Altre volte la situazione ha mestieri di sviluppo ed allora avviene che lo scrittore per aridità di fantasia muta l'ufficio di poeta nell'ufficio di narratore, narrando i fatti e non sviluppando né caratteri, né affetti [...] Ed avviene il contrario, quando per produrre impressione maggiore si sviluppa l'affetto e si lasciano oscuri e confusi i caratteri ed i fatti.

Quando in novella si dice affetto, s'intende sempre relativo al fine comico o tragico. Di che si vede che l'affetto procede massimamente dallo stile»⁶.

È evidente che i termini «situazione», «azione», «carattere», «affetto»⁷ sono mutuati dallo specifico linguaggio della tecnica teatrale che De Sanctis aveva potuto trovare usato dai fratelli Schlegel ma anche da alcuni teorici italiani, come Francesco Paolo Bozzelli⁸; tuttavia la padronanza e la scioltezza con cui qui sono messi in opera tradiscono la messa a punto di un preciso strumento d'indagine. Bisogna notare come dalle prime righe, secondo cui «la situazione principale [...] nasce o dal carattere, o dall'azione, o dall'affetto» si giunga infine a concludere con una stretta connessione tra «affetto» e «stile»⁹. Se ne può legittimamente indurre che anche la situazione sia vincolata, attraverso l'affetto allo «stile». Se si risale poi al paragrafo *Regole intorno alla condotta del poema epico* ci si trova di fronte ad un'affermazione di notevole importanza:

«Esaminata l'invenzione del poema epico, resta ad indagarne la condotta e lo stile. Buffon, in un suo *Discorso sullo stile*, sostiene che lo stile sia una cosa differente dall'invenzione; il che gli è stato rimproverato da' critici. Si vuole conoscere la bellezza dello stile? Si guardi all'invenzione»¹⁰.

⁶ *Ibid.*, pp. 696-697. Contrariamente a ciò che De Sanctis sostiene in molti altri luoghi, l'«affetto» è qui fatto dipendere dallo «stile» e non viceversa. La spiegazione può essere duplice: o per «stile» s'intende ciò che intendevano le poetiche tradizionali («stile tragico», «comico», ecc.), ovvero l'estensore non ha reso felicemente l'espressione del maestro, come sembra di poter indurre dal quaderno Giannuzzi (cfr. *ibid.*, p. 921) che riprende quasi alla lettera il passo, concludendo così: «siccome l'affetto ha bisogno di essere vivamente espresso e colorito dallo stile; perciò lo stile è una delle parti più essenziali della novella».

⁷ Sono gli stessi termini, in questo stesso ordine, che appaiono nella *Giovinetta* a proposito di Byron: «Rammento solo di lord Byron, che mi atterrò. Tutto mi pareva gigantesco: situazione, azione, caratteri, affetti»; FDS, I, p. 203.

⁸ Cfr. C. Muscetta, *De Sanctis e i generi letterari*, in AA.VV., *Francesco De Sanctis nella storia della cultura* cit., pp. 375-378.

⁹ È frequente il ricorso al principio che dai diversi stati sentimentali dello scrittore derivano le diverse qualità dello stile («Lo stile è la rivelazione dello stato in cui trovasi l'artista», FDS, III, p. 888). A questo stretto legame De Sanctis si riferirà in tutte le sue lezioni della prima scuola sullo stile, fino al corso raccolto nel quaderno Nisio (1845-46). Cfr. FDS, III, pp. 450 ss., 579 ss., 765 ss., 1203 ss.

¹⁰ *Ibid.*, p. 668.

Mentre lo stile consiste «nella rappresentazione», l'invenzione sta «nelle cose rappresentate» o, come si chiarirà nel corso dell'analisi desantisciana, nel concetto o idea. Lo stile, rappresentazione concreta dell'idea, ne costituisce l'elemento formale¹¹. Il corso sulla lirica già testimonia questa impostazione. Così nel contrasto tra l'amore e la virtù consiste il fondamento dell'invenzione della poesia d'amore di Petrarca a cui è «conforme» la parte che nei suoi componimenti egli «fa rappresentare a Laura».

Ancor più funzionale al nostro discorso è il caso di Leopardi, che «scioglie in tutta la sua vastità» la domanda «a cui si riduce l'invenzione» che fonda la lirica d'amore moderna: «nell'amore che cosa ci è d'illusorio, che cosa ci è di reale?». Il «concetto», o appunto l'«invenzione», di Leopardi sta nel coniugare «in armonia tra loro» il sentimento e il vero. Poi,

«Veduto come la rappresentazione nel Leopardi corrisponde a' due elementi, di cui abbiamo veduto esser composta la sua invenzione, passiamo allo stile di esso»¹².

Se ne deduce che «tutta la bellezza dello stile deriva dalla giustezza e verità de' pensieri». D'altronde nella sezione dedicata alle forme liriche, dopo aver «considerato l'invenzione nella mente dell'artista», si esaminava come essa «si ha a manifestare», e passando dall'analisi dei versi a quella dei metri già si compiva un importante scatto in avanti rispetto alla retorica tradizionale:

«Aristotele nella sua *Poetica* ci dice che dal pensiero, e non dalla forma debbonsi trarre le divisioni de' generi; ma la forma che altro è se non l'espressione del pensiero? In effetti, tutti i generi di poesia lirica corrispondono ad una particolare modificazione del pensiero, e noi con questa norma li esamineremo»¹³.

Sul principio «che il ben pensare porta al ben scrivere»¹⁴, sulla corrispondenza tra pensiero e parola, già individuata sin dai primi corsi, viene dunque a fondarsi questa nuova «norma» del nesso idea-metro, poi allargata a quello invenzione-stile. Da qui il giovane critico inizia a riflettere

¹¹ «Finora abbiamo considerato l'invenzione nella mente dell'artista; ora rimane a vedere come si ha a manifestare. Il mezzo della manifestazione esser dee tutto materiale, indirizzandosi a' sensi. Per determinarlo esamineremo tutti i lati possibili per i quali si dee manifestare l'invenzione; e così in questa troveremo le ragioni della forma»; FDS, III, p. 626.

¹² *Ibid.*, pp. 612-614.

¹³ *Ibid.*, pp. 632-633.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 453-454.

intorno al problema della creazione artistica e costruisce una sua autonoma metodologia. Non può sfuggire infatti la straordinaria contiguità fra la tesi della forma come «espressione» del pensiero e quella del quaderno Nisio sulla divinatoria scoperta che sta all'origine del metodo di Vico, cioè di quel metodo di cui abbiamo visto strutturarsi tutti i corsi storico-letterari della prima scuola:

«Il Vico il primo con la sua divinazione scoprì un vero insino allora sconosciuto, e non capito ai suoi tempi tanto inferiori alla altezza ed alla dignità del suo ingegno. *Egli provò che i fatti sono l'espressione delle idee*, che secondo che si svolgono le nuove idee, ed i nuovi principî così si manifestano i nuovi fatti, i quali sono come lo specchio di quelli»¹⁵.

Il nesso è strettissimo: dalla modificazione del pensiero dipendono tutti i generi di poesia, così come la scelta del metro e del registro stilistico; l'apparato dei generi nella prima scuola si modella sulla logica storica vichiana al cui fondamento sta il principio che «i fatti sono espressione delle idee». La corrispondenza tra idea e fatto, che governa la macrostruttura dei corsi, e quella tra idea e forma, che governa l'analisi delle opere nella microstruttura, sono speculari: entrambe nascono dal bisogno di ricomporre il molteplice in unità. D'altronde è lo stesso De Sanctis, in uno degli ultimi corsi della scuola, ad individuare con sicurezza lo snodo logico della *Scienza Nuova* nella «lotta tra la forma e il contenuto»¹⁶, riconoscendo e riportando alla radice vichiana, quale fonte ispiratrice, il problema del rapporto tra «l'unité et la variété» che fu tra i più discussi dalla filosofia ottocentesca e ch'egli stesso aveva visto al centro dell'attenzione di Victor Cousin nella quarta lezione dell'*Introduction*, dove è ampiamente discusso con esiti vicini a quelli dei corsi iniziali della prima scuola¹⁷.

La dipendenza che De Sanctis istituisce tra «invenzione» e «stile» prelude germinalmente a ciò che pochi anni dopo sarà teorizzato come «forma»: lo stile infatti è una determinazione dell'idea, è il suo concretarsi in forma. Tuttavia, nel considerare lo stile come conseguenza dell'idea, dipendente da essa, il critico avverte queste due nozioni come separate nella mente dell'artista, non ancora unite dalla sintesi: «nella mente dell'artista prima nasce l'idea poi la forma»¹⁸. Si chiarisce così per quale

¹⁵ *Ibid.*, p. 1341. Il corsivo è nostro.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1395.

¹⁷ Cfr. V. Cousin, *Introduction...* cit., pp. 105-115.

¹⁸ FDS, III, p. 789.

motivo le lezioni dedicate ora ai grandi della letteratura italiana siano tutte monotematiche – vi si individua l'idea, il concetto che muove l'autore all'espressione poetica – e costruite su una bipartizione: prima è individuato il concetto su cui si fonda la poesia, poi si prendono in considerazione le forme che ne conseguono. Insomma l'idea, il concetto, inteso come una specie di «mito» personale¹⁹. Jean-Paul Sartre parlerebbe a questo proposito di «metafisica» dell'artista, a cui corrispondono le tecniche espressive della sua arte²⁰.

Così si spiega perché tema principale di De Sanctis sia ora la ricerca dell'«unità» compositiva di un poema o di un canzoniere. Quando vi è piena corrispondenza tra «invenzione» e «stile» l'unità compositiva, che è l'«essenza delle creazioni artistiche», trova la sua perfezione²¹. Solo in una fase successiva egli identificherà nel concetto di «forma» l'unità spontanea e immediata nella fantasia dell'artista di entrambi gli aspetti.

Il corso sul genere narrativo e drammatico è un vero e proprio punto di svolta in questa riflessione teorica desanctisiana: la ricerca dell'«unità poetica» dell'opera di Dante, di Petrarca o di Ariosto indica un progressivo chiarirsi del concetto di «invenzione» nel suo rapporto con lo «stile» dell'opera. L'analisi si concentra sull'«organismo» dei testi, sulla loro «architettura», con un lavoro di smontaggio dei meccanismi espressivi alla ricerca del principio motore che li ha portati ad unità. In questo modo si entra nell'universo compositivo dell'autore, nella sua mente, per cogliere l'«idea» artistica nel suo nascere; l'esame dello «stile» rivelerà poi «come» l'idea gli si è presentata sin dall'inizio. Lo stesso De Sanctis, nella *Giovinanza*, delinea con precisione anche terminologica l'importanza del nuovo procedimento:

«E mi misi a studiare l'organismo de' poemi, derivandolo dal contenuto così com'era situato e formato nella mente del poeta»²².

¹⁹ Si può vedere qui l'origine della crociana critica «del genitivo di specificazione».

²⁰ George Steiner si direbbe invece in sintonia con il più maturo pensiero desanctisiano quando sostiene che «il rapporto tra pensiero ed espressione è sempre reciproco e dinamico»; cfr. G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij* (1959), Garzanti, Milano, 1995, pp. 225-226.

²¹ FDS, III, p. 669. De Sanctis, a proposito della poesia «morale», si era posto per contro anche la «grave quistione» di come sia potuto avvenire che «si sia adoperata una forma non conveniente all'idea», individuandone il motivo «nella natura dell'uomo, il quale si arresta agli effetti e assai tardi giunge alle cause, il quale si ferma alle forme ed assai tardi sale alle idee. Di qui la sconvenienza delle forme»; FDS, III, p. 625.

²² FDS, I, p. 213.

Con estrema chiarezza e semplicità è qui definito ciò che De Sanctis intenderà per «situazione», cioè appunto *il modo in cui* è «situato» nella mente dell'artista il contenuto. La *Giovinezza* si rivela in questo caso uno strumento di verifica rilevante e attendibile, su cui è solo necessario intervenire con una correzione. Ricostruendo il proprio lavoro il critico anticipa al corso sullo stile la ricerca sistematica della «situazione» nelle opere prese in esame²³. In realtà, almeno dal testo dei corsi che ci è pervenuto, l'uso del nuovo strumento sembra affacciarsi più tardi; ma non c'è dubbio che la sua genesi stia nell'uso, questo sì largamente attestato fin da quel corso, del concetto di «invenzione» in stretto legame con quello di «stile». Pertanto la memoria desanctisiana ricostruisce fedelmente la sostanza del procedimento metodologico di quelle lezioni. Si dovranno invece attendere quelle del quaderno Giannuzzi per vedere come interverrà, distinguendosi dal concetto di «invenzione», quello di «situazione» così come esso è ricordato nella *Giovinezza* con tutta l'aquisita padronanza di un maturo linguaggio critico, alla luce d'una piena consapevolezza teorica²⁴:

«Combattevo la celebre definizione di Buffon: “Lo stile è l'uomo”. Io diceva: “Lo stile è la *cosa*”, e intendevo per *cosa* quello che più tardi ho chiamato l'*argomento* o il *contenuto*. Se lo stile è l'espressione, questa prende la sua sostanza e il suo carattere dalla *cosa* che si vuole esprimere: lì è la sua ragion d'essere [...] Ma la *cosa* non si dee prendere nel suo valore assoluto. Essa va considerata per rispetto a quello o a questo argomento. Perciò non comparisce nella sua totalità, ma in quelle sue parti che vi hanno relazione. A quel modo che un oggetto, situato così o così, mostra di sé alcuna parte, e le altre nasconde, anche la *cosa* dee avere la sua situazione, che determina il suo comparire, cioè il suo stile. La situazione era per me il punto capitale. Nell'esame degli autori avvezzai i giovani a cercare la situazione; e ne venivano osservazioni nuove e acute su' loro pregi e su' loro difetti [...] Questo punto di partenza, ch'io chiamavo la *base*, fu un gran progresso per me e per loro. Ma la *cosa* non si doveva considerare in una maniera isolata. La *cosa* vive nello spazio e nel tempo, che formano la sua atmosfera, pigliando modo e colore da questo o da quel secolo, da questa o da quella società. Questi elementi avevano una grande importanza nella determinazione dello stile. Esprimere la *cosa* nella sua verità, questo era lo *stile*. Chiamavo *stile falso* quello che non era conforme alla *cosa*, nella sua situazione e nei suoi elementi»²⁵.

²³ Cfr. A. Marinari, *op. cit.*, p. XXV, n. 1.

²⁴ Diverso il giudizio di P. Antonetti, *Francesco De Sanctis son évolution intellectuelle son esthétique et sa critique*, «Annales de la Faculté des Lettres Aix-en-Provence», Ophrys, Aix-en-Provence, 1963, pp. 228-229, e di A. Marinari, *op. cit.*, p. XXV, n. 1.

²⁵ FDS, I, pp. 157-158.

Più avanti egli annota:

«Non era più quistione solo di lingua e di stile: i giovani si addestravano a cercare nelle viscere dell'argomento, a trovarvi la situazione, e da quella derivavano la bontà o il difetto del lavoro. Questo li tirava all'unità del disegno, all'ossatura e al congegno delle parti. Lo stile veniva in ultimo, ed era esaminato non solo in sé, ma più in relazione all'argomento»²⁶.

Svelare l'«architettura» della *Divina Commedia* significava dunque mostrarne l'«unità organica», indicare «la serietà di disegno» di quel viaggio, la «base sulla quale si ergeva l'edificio della storia del mondo, e più particolarmente italiana e fiorentina»²⁷. La rappresentazione, anche al livello dello stile, doveva corrispondere all'architettura della concezione. In questo modo il testo diventa una palestra critica: si segue l'autore nel percorso che l'ha guidato al compimento dell'opera nelle sue varie fasi, sottolineandone le scelte felici o quelle che si sono rivelate inadeguate al concetto, compromettendo la riuscita finale. Dai fondamenti della retorica tradizionale, su cui nei primi corsi De Sanctis riflette con grande interesse, egli trarrà completamente rinnovati gli strumenti maturi, unici, del suo fare critica²⁸.

A ragione, quindi, Gianfranco Contini dava credito ai ricordi desantisiani, pur indicati soprattutto come una verifica a posteriori della teoria critica del De Sanctis maturo, traendone il convincimento che la «situazione» altro non fosse che «la precipua variante didattica» del concetto di «forma», un «agile e immediato attrezzo di laboratorio»²⁹; le lezioni della prima scuola attestano davvero la genesi, lo sviluppo e la prima applicazione dello strumento.

Attorno ai concetti di «invenzione», «situazione» e «stile», piegati

²⁶ *Ibid.*, p. 165.

²⁷ *Ibid.*, p. 214.

²⁸ Fin dal corso del 1840-41, a proposito della «chiarezza», qualità fondamentale dello stile, egli affermava: «per la chiarezza si richiede prima che tutte le idee abbiano un principio unico, a cui si rapportino: l'unità dunque è essenziale alla chiarezza ed all'espressione»; FDS, III, p. 454. Su ciò si cfr. anche G. Contini, *Introduzione* a F. De Sanctis, *Opere. Scelta di scritti critici e ricordi*, a c. di G. Contini, U.T.E.T., Torino, 1969, p. 21.

²⁹ G. Contini, *op. cit.*, p. 20. Si tenga conto, per altro, dell'evoluzione già indicata dell'«attrezzo». Sarà poi utile precisare che questo «termine tecnico» è sì «hegeliano anch'esso» ma non nel senso che De Sanctis l'abbia tratto originariamente da Hegel. Cfr. nel saggio continiano la n. 5 a p. 14. La tesi della «situazione» come «mezzo di lavoro» era già stata avanzata da W. Binni, *op. cit.*, p. 85.

nell'analisi ad individuare il centro nevralgico dell'opera o dell'universo poetico dell'artista, De Sanctis va davvero organizzando il suo lavoro come «una riduzione all'unità», sia nell'indagine sui testi che nelle definizioni metodologiche. È così confermato che anche la ricerca ossessiva di un apparato catalogatore tale da consentire di comporre in un tutto organico la varietà multiforme del panorama storico-letterario trova la sua origine nella tensione a dominare razionalmente la materia per riportarla ad unità. Il bisogno d'individuare la *quidditas* che fa di un oggetto poetico un *unicum* assolutamente particolare e diverso da ogni altro non contrasta con la necessità di veder spiegata ogni individualità poetica da un principio regolatore che ricomponga appunto la varietà in unità. Anche le frequenti riprese tematiche e le vere e proprie ripetizioni da un corso all'altro trovano una loro causa in questa ricerca dell'unità, nel bisogno di approdare ad un significato totale, nello sforzo di tracciare un quadro razionale della realtà attraverso quell'idea ciclica di progresso, di derivazione vichiana, che abbiamo visto sottostare a tutta la costruzione dei corsi. Così non sembra casuale che il tema dell'unità emerga con più densa consistenza a proposito del poema epico (la cui evoluzione, al contrario che nei corsi zurighesi, è sempre seguita come una linea di progresso continuo da un autore all'altro, da un'epoca all'altra) e che sfoci nella lettura dell'opera dantesca come di un grande poema epico. La narrazione epica è infatti considerata come la rappresentazione, fantastica ma insieme altamente razionale, dell'immensa varietà del reale ricondotta alla sua unità.

Si è evidenziata l'importanza del quaderno sul genere narrativo, e specie del capitolo sulle regole del poema epico. Qui l'episodio di Olindo e Sofronia nella *Gerusalemme liberata* funge da riprova del teorema della conciliazione tra la varietà degli episodi e l'unità compositiva³⁰. Cercando di andare al cuore del problema della creazione artistica De Sanctis sviluppa corollari assai rilevanti. Egli constata che poeti come Dante e Ariosto, pur «più ampio spazio abbracciando», hanno saputo conservare nelle loro opere «meravigliosa unità», e aggiunge:

«vuolsi ora osservare, come questa unità non può concepirsi assolutamente dal poeta. In effetti l'unità assoluta è il semplice, l'astratto; ed il poeta ha un officio contrario, dovendo ritrarre il semplice sotto il composto, l'astratto sotto il concre-

³⁰ Il tema dell'unità nella varietà, come «principio regolatore del bello sensibile» era già nel corso del 1840-41 sulla lingua e sullo stile, dove pure si accennava, per esemplificare, all'episodio di Olindo e Sofronia. FDS, III, pp. 476 e 478.

to. L'unità dunque non è possibile per la poesia, se non considerata ad un tempo con la varietà»³¹.

Di qui l'idea che è necessario all'analisi critica determinare attraverso un lavoro di scomposizione dell'opera quelle leggi in base a cui il poeta ha dominato la varietà della sua materia. Il critico quindi come il filosofo, poiché:

«come è grandissimo quel filosofo, che scopre le leggi, dalle quali viene ordinata tanta varietà delle cose mondane, parimenti dir si deve del poeta epico, che, facendosi ordinatore della umana civiltà, in un sol quadro comprende il mondo non pur fisico, ma ancora intellettuale e morale.

Se non che ci è mestieri di secoli per il filosofo, laddove il poeta vi giunge con un solo slancio di fantasia, come si può argomentare da Omero, che ci ha rappresentati con tanta verità i suoi tempi»³².

De Sanctis sottolinea la potenza sintetica della fantasia nel momento della creazione artistica rispetto al faticoso percorso comprensivo *a posteriori* del filosofo, e parallelamente del critico³³. Che cosa, infatti, De Sanctis porrà in atto nella sua *Storia della letteratura italiana* se non questo progetto di «scoprire le leggi» che ordinano la «tanta varietà» della letteratura e della storia³⁴?

Risulterà ora più chiaro perché il modello vichiano stia al fondo sia dell'organizzazione dei corsi della prima scuola che della *Storia*³⁵.

³¹ *Ibid.*, p. 670.

³² *Ibid.*, p. 675.

³³ Qui si può davvero constatare «in germe» quell'«assorbimento della critica in filosofia», o l'equiparazione delle due attività dello spirito, che Contini coglie sinteticamente. Cfr. G. Contini, *op. cit.*, p. 21.

³⁴ Dobbiamo ad una folgorante intuizione continiana il giudizio secondo cui «la Storia è il deposito dei primi corsi del De Sanctis, fra Napoli, Torino e Zurigo», (*op. cit.*, pp. 38-40). Più si procede nell'analisi, più le lezioni della prima scuola acquistano la rilevanza di vero e proprio laboratorio in cui si stanno già fissando alcuni capisaldi del pensiero desantisianesimo.

³⁵ Fin dal primissimo corso sulla lingua e sullo stile (1840-41) De Sanctis affermava: «L'uomo finito non può che in questo modo abbracciare l'infinito dell'universo: in ciò è distinto principalmente dagli animali. Ne' suoi lavori dunque bisogna che si ammiri l'unità del disegno confessata dagli antichi e da' moderni. Anzi questo principio ha fatto nascere i tre canoni delle unità aristoteliche; di qui l'unico principio del Vico, del Beccaria, del Parini»; cfr. FDS, III, p. 454. Si veda inoltre come ciò che consente al poema dantesco di «abbracciare tanta varietà e ridurla all'unità poetica» sia discutibilmente rinviato ancora alla legge vichiana che regola il progresso: dalla passione alla riflessione, dalla fantasia all'incivilimento, dall'Inferno al Paradiso. Cfr. FDS, III, p. 651.

In questo modo De Sanctis fa rilevare il privilegio della poesia rispetto alla filosofia: quella è anticipatrice di verità, ha un'andatura fulminea rispetto al lavoro più lento della riflessione filosofica. Ben prima dell'incontro con Hegel egli investe decisivi nodi teorici e intorno ad essi struttura le basi della sua teoria critica. Ancora una volta *La giovinezza* riporta correttamente l'origine di queste riflessioni nell'ambito della prima scuola:

«Io sostenni che il concetto non esiste in arte, non nella natura e non nella storia. Il poeta opera inconsciamente, e non vede il concetto, ma la forma, nella quale è involto e quasi perduto. Se il filosofo, per via di astrazioni, può cavarlo di là e contemplarlo nella sua purezza, questo processo è proprio il contrario di quello che fanno l'arte, la natura e la storia. Si può della storia, della natura e dell'arte fare una filosofia, ma è un lavoro ulteriore del pensiero su quelle produzioni spontanee. Perciò distinsi la forma dalle forme, e chiamai *forma*, non il concetto, ma la concezione, che è come l'embrione generato nella fantasia poetica. In questa produzione il poeta non sa quello che fa, appunto come la natura. I poeti primitivi sono assolutamente incoscienti, sono espressione spontanea e immediata di tempi tutto senso e immaginazione. Nei nostri tempi critico e filosofo coesistono nella mente, accanto al poeta»³⁶.

Certo l'autore attribuisce ai corsi della prima scuola una pienezza concettuale del tutto prematura; nota infatti Contini che questo brano dà l'ultima, e forse più compiuta, definizione desanctisiana del concetto di «forma», avviando da essa la sua densissima ricognizione. Tuttavia, dal confronto tra i brani della *Giovinezza* e quelli dei quaderni napoletani risulta che, nonostante qualche anticipazione di scoperte più tarde, i ricordi della prima scuola trovano una sostanziale conferma nei quaderni di appunti che ci sono giunti: fin dai corsi iniziali il suo insegnamento è pervaso d'un fermento germinativo che si proietta verso il lavoro critico della maturità.

Ma torniamo al rapporto strettissimo fra «invenzione» e «stile», e all'affiorare, nel brano sulle regole della novella, del termine «situazione». C'è un altro momento in cui il concetto di «invenzione» è collegato a quello di «situazione». L'argomento è Petrarca: il nucleo della sua poesia è individuato nell'insanabile conflitto tra virtù e passione, e l'analisi è ordinata partendo sempre dall'«ideale» per giungere alla «forma»:

«Dopo di aver parlato dell'ideale della lirica del Petrarca, è necessario discendere alla sua forma ed allo stile per fare un compiuto esame del suo *Canzoniere*,

³⁶ FDS, I, pp. 186-187.

onde tanto si onora l'Italia. E qui non diremo il già detto, non loderemo la grazia, la leggiadria, la soavità, la venustà dello stile della lingua del Petrarca. Queste sono generalità che non valgono a dare un vero ed esatto concetto dello stile petrarchesco. Il quale devesi far derivare dalla situazione stessa del Petrarca: ché lo stile, massime in poesia, è la vera e schietta espressione dell'affetto. Ora, l'affetto del Petrarca non era che l'amore vivo e vero inverso di Laura, contrastato sempre dalla sua coscienza e dalla virtuosa ed altera ritrosia della sua donna»³⁷.

Più avanti De Sanctis conferma in negativo che «i difetti [...] dello stile del Petrarca nacquero dall'ideale stesso» e, poco oltre, ribadisce:

«Talché il trovarsi in Petrarca pensieri molto studiati e ricercati, e spesso alquanto freddi e falsamente acuti, non è argomento, come dice il Sismondi, della falsità e non realtà del suo amore, ma è conseguenza necessaria della natura dell'amore e della situazione del poeta»³⁸.

Noi assistiamo così ad un primo articolarsi dei due concetti; nel corso sulla lirica l'«invenzione» del Petrarca era il «contrasto tra la virtù e la passione»³⁹; ora, nel quaderno Giannuzzi, il «concetto» della poesia petrarchesca è «il contrasto tra la passione e il dovere, tra il cuore e la ragione»⁴⁰; questo è il livello dell'«ideale», dell'astratto. Ma nel corso più lontano non era chiaro il passaggio dall'«invenzione» o «ideale» al reale, cioè al concreto farsi della poesia: dall'«invenzione del Petrarca» venivano direttamente le «diverse gradazioni» poste fra i due «estremi» che strutturano la poesia del *Canzoniere*, l'«amore e la divinità», e il «sentimento» era genericamente richiamato a distinguere Petrarca dai suoi imitatori⁴¹; ora il quaderno Giannuzzi mette a fuoco il passaggio e lo fissa nel concetto di «situazione». Qui dal livello di pura astrazione del «concetto», o «invenzione» come in precedenza De Sanctis preferiva dire, il critico passa ad osservare come il concetto sia situato nell'animo del poeta, cioè individua la particolare qualità affettiva che lo caratterizza e che determina la «natura dell'amore» di Petrarca. Pertanto la «sua situazione» afferra il «concetto», di per sé vuoto, e lo riempie e lo anima con il particolare affetto vissuto dal poeta. Lo «stile» invece è l'ultimo livello in cui la determinazione sentimentale si fa concreta forma espressiva: è infatti la «vera e

³⁷ FDS, III, p. 834.

³⁸ *Ibid.*, pp. 834-835.

³⁹ *Ibid.*, p. 609.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 833.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 610-611.

schietta espressione dell'affetto». Per questo De Sanctis capovolge ora il suo giudizio su Buffon e perviene ad affermare che lo stile «è l'uomo stesso»⁴². Lo dice a proposito di Monti e spiega così la sua conversione: lo stile «è l'uomo» perché manifesta l'essenza dell'individuo, ne rivela l'anima. Un medesimo «concetto» può essere condiviso da più poeti, una medesima «invenzione» può informare più opere: basti ricordare l'analogia tra Petrarca e Leopardi; l'opera loro nasce sempre da un contrasto tra ragione e cuore. Ciò che le distingue consiste nella diversa «situazione» in cui i due poeti si trovano, situazione che riflette anche la specifica realtà dei loro tempi, ma che soprattutto riflette il loro diverso sentire: esso conferisce irriducibile unicità a quell'idea astratta. L'«affetto» che in Petrarca concreta in «situazione» l'«ideale», l'«invenzione» astratta, è uno stato sentimentale unico: esso non è che

«l'amore vivo e vero inverso di Laura, contrastato sempre dalla sua coscienza e dalla virtuosa ed altera ritrosia della sua donna»⁴³.

Si tratta d'un affetto che in genere «dovea essere di dolore», o meglio, essendo «continuo ed abituale», e dopo la morte di Laura sempre velato dalla «ricordanza», può «chiamarsi piuttosto malinconia».

Nel corso cui ci riferiamo, a ridosso del quaderno De Ruggiero che s'è visto essere il luogo che testimonia il primo contatto con Hegel, quest'uso di «situazione» non è sistematico, segno che De Sanctis non ha ancora consapevolezza piena del valore critico della nozione che va formando. Numerosissimi sono i casi in cui egli avrebbe potuto usare il termine in tale accezione. Per esempio ciò che dice intorno alla poesia di Leopardi non si discosta affatto dalle affermazioni del corso sulla lirica: anche qui «uno è il concetto e l'ideale» che fonda il sistema poetico di Leopardi, mentre «la forma», intesa come rappresentazione, lo «stile» e la «lingua» corrispondono perfettamente alla «duplicità di elementi che abbiamo trovata nel suo concetto»⁴⁴, ma qui sembrano sparite sia l'«invenzione» che la «situazione». Ancora, la «situazione» avrebbe potuto essere impiegata a proposito del poema dantesco, mentre sopravvive solo

⁴² *Ibid.*, p. 858. Non siamo comunque lontani dalla tesi ricordata nella *Giovinetza*: «lo stile è la cosa»; FDS, I, pp. 157-158.

⁴³ FDS, III, p. 834.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 859-861. Il saggio più tardo su *Alla sua donna* (1855) riproporrà la «solidarietà» tra «stile» e «situazione». Ma tale «solidarietà», notata da Contini, più che «sancita» da questo scritto appare da esso riconfermata. Cfr. G. Contini, *op. cit.*, p. 17.

l'«invenzione», per circoscrivere il «principio astratto», l'«ideale», che dà unità alla Commedia, a cui si adegua anche la «forma» e con essa lo «stile». Così il primo ammirato esame del «poemetto» del Parini non offre alcuna traccia della «situazione». Uno è il «concetto che l'informa», «ne forma l'unità», e «la sua forma, il suo stile, il verso, la lingua» vi corrispondono. La forma «è ben rispondente all'idea»⁴⁵. Solo a proposito del Manzoni del *Cinque Maggio* il termine riappare di scorcio, alla fine dell'analisi, quando il critico ha terminato di considerare distesamente le due parti di cui l'ode, tanto colma di novità e pregi «nell'invenzione e nella forma», è composta. Di essa si dice:

«una è l'idea principale che l'informa, è quella che deriva dal sistema religioso dell'autore, cioè il trionfo dell'elemento religioso sopra l'umano, il che si trova rappresentato pure nel romanzo e nelle tragedie»⁴⁶.

Quest'unico principio motore dovrebbe regolare la stessa forma; ma De Sanctis rinuncia ad esaminarla

«dicendo solo che essa è tanto nuova che ha avuto il nome dal suo autore, e che infinito numero di poeti l'hanno seguitato. Ma la maggior parte dei suoi imitatori, o si sono trattenuti alla forma soltanto, ovvero [se] sono entrati nel suo ideale, si sono restati nella stessa situazione»⁴⁷.

Qui «situazione» pertiene sempre all'«ideale» ma la formula lascia pensare più ad *una* delle modalità di rappresentazione dell'ideale che a questo medesimo; avremmo un ideale che può determinarsi in diverse situazioni. In questo caso il coraggio di vivere una nuova «situazione» da parte di un successore di Manzoni, avrebbe determinato quel progresso tanto atteso da De Sanctis⁴⁸.

A parte quest'ultimo caso, tutti quelli che si possono considerare mancati – in quanto il critico avrebbe potuto riferirsi al concetto di «situazione» in senso pieno – offrono, a questa altezza, un elemento comune. De Sanctis parla dell'opera di Dante, Leopardi, Parini e Manzoni come di quella di Petrarca, coagulandola attorno ad un unico principio, fonda-

⁴⁵ FDS, III, pp. 847-848 e 849-851.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 868.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 871.

⁴⁸ È un'attesa da critica militante: «Bisogna dunque seguire la scuola posta da Manzoni, ma discendendo alle conseguenze, e spingendola più innanzi che egli non ha fatto. Ed a ciò fa mestieri una fede vera, ardente, illuminata»; FDS, III, p. 871.

to del loro «sistema»⁴⁹, emanazione della loro *Weltanschauung* (o «metafisica»), che nasce «dalla condizione dei tempi e dalla disposizione della [loro] mente»⁵⁰. Ora questo schema di analisi poggia sulla convinzione che il «fine dell'arte» sta «nel rappresentare l'unità nella varietà»⁵¹. Perciò anche l'opera di Leopardi, come quella di Petrarca, gli si presenterà come un «picciol poema», ed egli leggerà *Il cinque Maggio* come «vero poema epico»⁵². La stessa bipartizione del procedimento analitico («idea» e «forma») ubbidisce ad un preciso modo di concepire l'attività critica: il critico scompone ciò che la potenza fantastica dell'artista ha creato di getto, sinteticamente. Significa ripercorrere a ritroso il cammino del poeta, smembrare l'opera d'arte per coglierne il principio vitale. Il critico, partendo dall'esito finale, individua il segreto dell'opera separando ciò che in essa è inestricabilmente legato: l'ideale e il reale. Una volta individuato il principio astratto che informa l'opera, il critico si chiede come il poeta l'ha vissuto. Chiarita così l'invenzione della *Commedia* dantesca, con un linguaggio che sembra anticipare la prossima lettura della traduzione Bénardiana di Hegel, De Sanctis affronta il momento successivo dell'analisi:

«Ora, questo principio astratto bisognava renderlo sensibile e vestirlo di un concreto per rappresentarlo artisticamente»⁵³.

Il giovane De Sanctis della prima scuola non esce da questa impostazione che, si è visto, determina sia la macrostruttura dei corsi che i singoli momenti in cui essa si snoda: risalire dalla caotica varietà apparente dei fatti, e di tutti gli elementi della realtà storica e artistica, al principio unificatore che ha dato loro vita.

Il De Sanctis che tornerà a Napoli per la seconda scuola chiudendo così, là dove era cominciato, il cammino del suo insegnamento, in una lezione su Don Abbondio interromperà l'analisi, ora fattasi minuta, ricca e complessa, delle pagine manzoniane per consegnarci in una luminosa parentesi la sua più adeguata visione del lavoro del critico, la formula della sua poetica critica. Vi troviamo la stessa ricerca delle strutture vitali, la stessa identificazione tra il procedimento comprensivo del critico e quello del filosofo, che abbiamo visto in atto nelle sue prime lezioni:

⁴⁹ L'espressione è usata per Leopardi fin dal corso 1841-42. FDS, III, p. 622.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 891.

⁵¹ *Ibid.*, p. 876.

⁵² *Ibid.*, pp. 1041 e 1057.

⁵³ *Ibid.*, p. 891. «Vestirlo di un concreto» nel senso di «dargli un corpo».

«la differenza tra l'artista e il critico è questa: l'artista non rivela il mondo interno se non nell'atto della vita, in quanto cioè esso ha una espressione, epperò la sostanza dell'artista è la forma: il critico al contrario prende per punto di partenza quella forma, quella frase, nella quale si sia prodotto il mondo interno, e rifà il cammino, investigando tutti i moti psicologici che han prodotto quella espressione. E precisamente il lavoro dell'arte, è come quello della natura; la natura vi mostra infatti la produzione, ma non le forze produttive; la produzione, che si può dire la forma di tutte quelle forze latenti che stanno al di dentro: e similmente l'artista afferma tutto ciò che è rappresentazione di movimenti intimi. Ma come il filosofo, pigliando per base il visibile si gitta nell'invisibile, e spiega così tutto ciò che non è forma, ma che è rappresentato dalla forma, così il critico rimpetto al lavoro di un artista, prende la forma in cui quello ha affermata un'immagine e cerca di riaffermare tutte quelle forze latenti, tutti i movimenti psicologici contenuti in essa. In due parole, l'artista coglie il mondo interno in un di fuori, il critico nel di fuori il mondo interno: l'uno, il critico lavora dalla forma a risalire al mondo interno, l'altro dal mondo interno salta alla forma»⁵⁴.

Certo nel De Sanctis delle prime lezioni non si trova quest'ampio spettro d'indagine, quest'investigare «*tutti* i moti psicologici» che hanno determinato la forma d'arte; l'idea di un «lavoro inconscio della virtù creativa» si approfondisce con chiarezza solo negli anni dell'esilio torinese⁵⁵. Tuttavia lo sforzo critico del giovane De Sanctis è già teso ad illuminare il fulcro vitale dell'opera che ha origine sempre in una disposizione particolare dell'uomo-artista nei confronti della realtà.

2. Torniamo ora all'uso del concetto di «situazione» nella prima scuola; l'abbiamo visto nel quaderno Giannuzzi, a proposito della poesia petrarchesca, dov'esso completa l'uso precedente di «invenzione», con il significato di concetto, o ideale, che domina e informa l'opera, ma determinato dall'affetto e che trova corpo nello stile.

Giunti al quaderno De Ruggiero ci si imbatte dapprima nella stessa nozione a proposito dell'opera petrarchesca. Pur nel più ampio distendersi del discorso critico rispetto ai corsi precedenti l'uso del termine si fa insistito, volutamente ripetuto in una formula poco variata⁵⁶ quasi a sot-

⁵⁴ FDS, X, pp. 324-325.

⁵⁵ FDS, IV, p. 298. Ma già in una delle ultime lezioni su Shakespeare si può leggere: «Allorché sentiamo dentro di noi quello che ci mostra il poeta, allora noi diremo che egli ha sentito la verità, poiché egli non è certo obbligato ad intendere, ma a rappresentare il mistero della vita»; FDS, III, p. 1599.

⁵⁶ Otto sono le occorrenze del termine, in questa lezione, contro le due accolte in quella precedente del quaderno Giannuzzi, e sempre si presentano nella formula secondo la quale Petrarca «si mette» nella situazione, «parte» dalla situazione o «pren-

tolineare una raggiunta, consapevole padronanza dello strumento. Ma De Sanctis non sembra discostarsi dal modo in cui l'aveva impiegato nella parallela lezione del quaderno Giannuzzi. Anche qui la «situazione in che mettesi il Poeta» è riconducibile al «vero concetto» che sta al fondo della sua lirica e nuovamente è definita essere il «contrasto tra il *sentimento* dell'amore e della virtù»⁵⁷. Ancora lo stile «è effetto della situazione d'onde parte il poeta» per cui si può riaffermare che la situazione è la modalità affettiva personale che dà corpo al concetto, e che tale modalità del sentimento condiziona potentemente lo stile, suo concreto «effetto»⁵⁸. Nulla è cambiato rispetto al primo affiorare della nozione. La frequente occorrenza del termine si dovrà dunque alla contemporanea lettura dell'*Estetica* hegeliana, che tuttavia non incide ancora in modo determinante sull'uso desantisianiano del termine, già autodefinito prima. In questa fase iniziale del corso l'incontro con Hegel funge piuttosto come autorizzazione ad intensificare l'uso d'uno strumento nato dalla propria personale ricerca. Di qui il martellante ripresentarsi della formula, quasi a scandire il ritmo della lezione. A provare che si tratta di ciò, che Hegel è – per ora – una semplice garanzia d'essere nel giusto, è utile rilevare che De Sanctis non individua ancora consapevolmente, nell'univocità sentimentale della situazione, un suo dispiegarsi in diverse modalità, un suo concretarsi in varie sfumature del sentimento. Anzi l'ipotesi che «ogni sonetto del Petrarca è una diversa situazione ch'egli prende, che proviene da un diverso sentimento» è drasticamente bocciata come appartenente alla «scuola» di coloro che «non ammettono l'unità nelle poesie del poeta»⁵⁹, è sentita come una minaccia all'antico obiettivo critico che è appunto di mostrare l'unità dell'opera nell'unità del principio che l'informa, a sua volta animato da un affetto altrettanto monolitico che caratterizzerebbe «la situazione», unica, del Petrarca. Rintracciata la situazione «altamente poetica» che anima la poesia petrarchesca, De Sanctis difende il *Canzoniere* dall'accusa di monotonia leggendolo come un «poema lirico» in cui, come in un romanzo, vi

de» la situazione. Cfr. FDS, III, pp. 992-1002. Il termine non è usato anche per Dante, pur essendo i due poeti frontalmente contrapposti nell'essenza del loro atto creativo (tanto che abbiamo visto nascere qui il binomio oppositivo poeta/artista). Proprio perché la nozione è sempre declinata con verbi «indicativi di un atto cosciente da parte dello scrittore», De Sanctis non potrebbe usarla per Dante, mentre la ritroveremo nell'esame dell'opera leopardiana. Cfr. P. Luciani, *op. cit.*, pp. 66-67 e n. 17.

⁵⁷ FDS, III, pp. 993-994.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 997-998.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 993.

è «il principio, il mezzo e il fine, ov'è lo svolgimento, che rappresentano un'azione compiuta»⁶⁰, salvando così insieme l'unità e la varietà.

Walter Binni rileva già in quest'analisi della poesia di Petrarca una messa in opera articolata e complessa di «situazione», ma De Sanctis non sembra ancora distinguere tra la «situazione base» e i «concreti momenti poetici» intesi come «modificazioni» di essa⁶¹. La lettura binniana di queste pagine del giovane De Sanctis è marcata da una volontà anticipatoria di vedere fin dai primi passi un De Sanctis mosso da un profondo bisogno di concretezza e già orientato allo studio dell'individuo poetico; ciò induce Binni ad affermare che il nostro critico

«già fin d'ora sa sentire la vita della "situazione" proprio nell'individualità della forma per cui tante canzoni di apparente ripetizione vengono sentite diverse, nuove, in quanto approfondimenti essenziali di una situazione solo apparentemente uguale; poiché la forma è sempre più vivamente percepita dal De Sanctis, anche la situazione si adegua ad essa, si muove, si chiarisce in un piano intenzionalmente tutto estetico»⁶².

Si deve invece arrivare alla lezione su Leopardi per intravedere ciò che Binni trova già attuato nelle pagine su Petrarca, fortemente debitrice dell'antico corso sulla lirica. Questa lezione rappresenta, per l'uso dei concetti di «invenzione» e di «situazione», il luogo in cui convivono le tradizionali strutture retoriche, ripensate in proprio, e il nuovo che l'appena iniziata lettura di Hegel propone. È un piccolo crogiuolo in cui De Sanctis vuol amalgamare elementi diversi senza mai venir meno al modo in cui aveva affrontato in precedenza la poesia leopardiana. Vi è riesumato l'uso del concetto di «invenzione» di cui si amplia tuttavia il campo semantico. Il termine, che prima significava l'idea attorno a cui si componeva l'opera, l'ossatura astratta che la articolava, estende qui il suo significato fino a coprire l'intero universo filosofico del poeta: l'«invenzione astratta» della poesia leopardiana è tout-court «la sua filosofia»⁶³. Non si indaga più intorno ad un solo concetto che informerebbe l'opera, ma intorno all'intero «sistema» filosofico, assai fragilmente retto da coordinate Cousiniane⁶⁴, che emerge dal suo fare poetico. Pure la struttura della lezione si

⁶⁰ *Ibid.*, p. 995.

⁶¹ W. Binni, *op. cit.*, p. 85.

⁶² *Ibid.*

⁶³ FDS, III, p. 1036.

⁶⁴ «Egli considera due parti dell'uomo, la materiale, che è come noto l'utile, e la parte morale, che si fa dirigere dal vero, dal bene e dal bello». Cfr. FDS, III, p. 1036.

ampia: tutte le analisi precedenti erano divise in due parti, prima l'esame dell'idea che stava al fondo dell'opera e poi quello della forma corrispondente. Ora la partizione si fa triplice:

«In tre parti divideremo la lezione: nella prima vedremo l'invenzione astratta della sua poesia, ossia la sua filosofia; nella seconda come la forma della sua poesia è anche astratta; nella terza come [Leopardi] abbia renduto poesia ciò che nella forma e nel pensiero è astrazione»⁶⁵.

Il concetto di «forma» assume qui una nuova accezione pur rimanendo inalterata la sua stretta dipendenza dall'«invenzione»: all'«invenzione astratta» corrisponde una «forma astratta» che consiste nella «piena coscienza di se stesso innalzata al più alto grado»⁶⁶ e quindi «nella preponderanza della scienza alla poesia». In questo modo si recupera quella nozione di «forma astratta» non accolta da De Sanctis nel corso sulla lirica, pur non venendo meno alle tesi di allora⁶⁷. Infatti è supposto un livello di astrazione pura da cui Leopardi trae l'«invenzione» e la sua «forma»; da tale livello non nasce poesia, ma solo prosa, «prosa in tutta la sua estensione». La metamorfosi dell'astrattezza prosaica in poesia avviene ancora una volta attraverso il «sentimento», così come era stato inteso fin dal corso sulla lirica e da quello raccolto nel quaderno Giannuzzi⁶⁸; un «reale sentimento» che si oppone alla durezza della realtà quale si presenta alla ragione: «nel contrasto dell'intelletto suo e del suo sentimento è il segreto della sua poesia». Un conflitto, già illuminato nelle

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1038. Cfr. A. Marinari, *Introduzione* cit., pp. LXXXI-LXXXII. Questi sostiene che le lezioni rappresentano «una tappa nuova ed importante del pensiero desanctisiano»: già nei corsi precedenti il critico aveva affrontato «problemi di “concezione e di forma”» e le tracce, non ridicibili a «pochi spunti» delle vecchie lezioni su Leopardi (si veda il primo tentativo di «ricostruire» il «sistema» leopardiano, nell'antico corso sulla lirica del 1841-42, *ibid.*, p. 622), lo confermano. Tuttavia ricondurre il «clima speculativo ed ideologico» del corso a «certi aspetti della problematica hegeliana», sembra prematuro specie se si intende riportare ad un influsso hegeliano l'«impegnata» ricerca della «coscienza» e del vero. La svolta desanctisiana nei confronti del rapporto tra vero, o scienza, e poesia, era già cominciata prima dell'incontro con l'estetica hegeliana e Leopardi è il conduttore della problematica, la incarna fin dal momento in cui essa si presenta per la prima volta, e ne dà insieme la soluzione.

⁶⁷ «Ma non bastando il concetto in una poesia, bisogna ancora esaminare qual'è la rappresentazione di esso nel Leopardi. Stimano alcuni che sia la sua forma astratta; il che bisogna bene esaminare [...] Ma questa rappresentazione non sarebbe per nulla distinta dalla filosofica, ove il pensiero, astratto nel concetto, rimanesse pure astratto nella forma». FDS, III, p. 613.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 613 e 860-861.

lezioni precedenti, anima dunque la poesia leopardiana, così come un conflitto anima quella petrarchesca. Su questi due autori De Sanctis vien perfezionando i suoi strumenti d'indagine più affilati: il concetto d'«invenzione» e quello di «situazione», nel suo rapporto con lo stile, trovano nell'esame delle opere di costoro la propria legittimità. A proposito di Leopardi l'uso dei due strumenti, e in particolare il loro rapporto, giunge ad una nuova sistemazione che ha nel testo dell'*Estetica* hegeliana la probabile fonte chiarificatrice. Dicevamo del «contrasto dell'intelletto col cuore» che «forma» per De Sanctis la poesia di Leopardi, contrasto già individuato fin dalle prime lezioni, ma che qui apre ad un supplemento d'indagine. Il critico subito aggiunge: «Quando cessa questo contrasto, ci à tale situazione che ancora è poetica»⁶⁹. Nella lezione su Petrarca del quaderno Giannuzzi il contrasto tra cuore e ragione era la sostanza del «concetto», dell'«ideale» del poeta, da esso scaturiva la «situazione» come luogo animato dall'«affetto», veicolo dell'espressione finale dello stile. Quindi l'affetto, che qualificava la «natura dell'amore e della situazione del poeta», creava lo stile, determinava l'aspetto esterno della forma. Il «concetto» si concretava dapprima situandosi sentimentalmente, calandosi poi nello stile più adeguato sempre concordando con l'affetto. Ora invece l'astratto pertiene esclusivamente all'«invenzione», che abbraccia tutto il pensiero leopardiano, e il «sentimento» determina sì il passaggio dalla prosa alla poesia ma entrando attivamente all'interno del contrasto che fonda la poesia stessa. In quest'ultimo consiste la «situazione», situazione altamente poetica ma non unica, tant'è che De Sanctis è pronto ad affermare che quando cessa il contrasto sorge un altro «affetto», un sentimento di dolore che crea un'altra «situazione», pur essa poetica. Il sentimento ha dapprima determinato la «situazione» entrando in contrasto con la «filosofia»; è stato sentimento del conflitto e ha prodotto il primo aurorale dislocarsi dell'astratto verso il concreto farsi poetico. Sembra evidente che qui agisca la lezione hegeliana. Il contrasto è inteso come per Hegel va intesa la «collisione»; essa è appunto l'essenza della «situazione» che, pur non essendo ancora «azione», ne contiene tuttavia i presupposti, conservando così il carattere della situazione⁷⁰ in generale, intesa come:

⁶⁹ *Ibid.*, p. 1039.

⁷⁰ «La collision n'est pas encore l'action, elle n'en renferme que le commencement et la condition, et par là elle conserve, comme simple cause déterminante, le caractère de la situation». Cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 185.

«la *fase intermedia* tra la condizione universale del mondo in sé immobile e l'azione concreta che si esplica in azione e reazione, per cui deve manifestare in sé il carattere dell'uno e dell'altro estremo e deve portarci dall'uno all'altro»⁷¹.

Più precisamente De Sanctis ha presente il terzo tipo hegeliano di «collisione», in cui si collocano le «plus hautes oppositions», cioè quelle che hanno

«leur principe dans des différences inhérentes à la nature de l'esprit lui-même. Ce sont celles qui offrent un véritable intérêt, parce qu'elles émanent de la volonté propre de l'homme»⁷².

Anche per Hegel dunque la collisione più alta è quella fondata dal sentimento, dalle passioni che rivelano la volontà dell'uomo e ne illuminano la natura. De Sanctis trova in queste affermazioni hegeliane, che sembrano da lui meditate lungamente, una spinta fortissima a propugnare, sulla via iniziata a suo tempo con Vico, la superiore validità d'una poesia del vero sentire.

L'opera poetica leopardiana, insieme a quella di Petrarca, di cui De Sanctis rivela fino in fondo la natura drammatica, è il caso privilegiato per l'uso di uno strumento sentito da Hegel stesso come particolarmente adatto all'arte drammatica⁷³. Una spia di quanto stia agendo in queste pagine l'approfondimento del concetto hegeliano di «situazione», innestato su quello personale messo a punto in precedenza, è data appunto dall'oscillare di De Sanctis, nell'esame dell'opera leopardiana, tra il *côté* astratto e generale e quello più concreto e determinato che caratterizza la nozione in Hegel. De Sanctis, quando vuol seguire le tre fasi in cui vede snodarsi il «sistema» della poesia leopardiana (che coincide con l'intero universo filosofico-psicologico del poeta) e, all'interno dei vari stati sentimentali che lo compongono, individuare le tappe poetiche che lo segnano, ne considera appunto le «situazioni» che portano il «sistema» a concretarsi in poesia. La «situazione» del *Consalvo* coglie il momento in cui dal vero

⁷¹ G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. cit., p. 226. Citiamo dalla traduzione italiana poiché il passo specifico non è tradotto da Bénard, che tuttavia compendia bene il significato del discorso (cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., pp. 175-178).

⁷² *Ibid.*, p. 187.

⁷³ «Les collisions ayant besoin d'un dénouement qui succède à la lutte des puissances opposées, la situation qui les renferme est principalement l'objet de l'art dramatique». W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 185.

si passa al bello, è «sentimento puro che dà melanconia», mentre «l'ultima sua situazione», che si manifesta in *Aspasia*, è «che, mancandogli il suo sentimento, è tanto dolore da far sì che possa sdegnarsi»⁷⁴.

De Sanctis sembra veramente seguire il dettato hegeliano secondo cui molte sono le «nuances et les variétés» delle situazioni e non è importante, per essere un buon artista, inventarsi situazioni originali:

«ce genre d'originalité n'est pas l'essentiel; car la situation ne constitue ni l'idée que représente l'oeuvre d'art, ni la forme artistique originale. Ce n'est là que le fond matériel sur lequel doit se dessiner et se développer un caractère, un sentiment, une passion. C'est seulement dans la mise en oeuvre de cette donnée extérieure, pour en tirer une action ou un caractère, que se révèle le véritable talent de l'artiste [...] La chose principal n'est pas la marche extérieure et la succession des événements, comme épuisant, à titre de faits historiques et de fables, le fond de l'oeuvre d'art, mais la manifestation des puissances morales et des idées de l'esprit, les grands mouvements de l'âme et du caractère qui apparaissent et se révèlent dans le développement de la représentation»⁷⁵.

Quando invece, giunto alla fine del suo discorso, deve motivare la tesi che in Leopardi il reale posto a servizio della forma, che serve a rivestire l'ideale astratto, non nasce dalla storia ma è anch'esso opera creativa del poeta, egli è indotto a far derivare ciò dalla particolarissima e affatto eccezionale «situazione del Leopardi», di un individuo cioè «sventuratis-simo», che si trova «in tanta elevazione di sensi» da porsi lontano dal comune sentire delle «masse»⁷⁶. Qui il vocabolo «situazione» torna a significare generalmente la particolare psicologia del poeta, che lo fa indi-

⁷⁴ FDS, III, pp. 1039-1041.

⁷⁵ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., pp. 198-199. Il compendio di Bénard non traduce il passo immediatamente successivo che con estrema chiarezza riassume il discorso hegeliano sulla situazione come collisione e ne anticipa il rapporto che intercorre con la successiva fase evolutiva dell'azione. Lo riportiamo perché ci sembra testimoniare, in modo assai convincente, la stretta contiguità con l'uso desanctisiano della «situazione» a partire da questo discorso su Leopardi: «Se diamo uno sguardo al punto dal quale dobbiamo ora procedere oltre, da una parte le circostanze, le condizioni ed i rapporti determinati, esterni ed interni, divengono situazione solo ad opera dell'animo, della passione, che li coglie e vi si mantiene. Dall'altra noi abbiamo visto che la situazione si differenzia, nella sua determinatezza, in opposizioni, ostacoli, complicazioni e violazioni, cosicché l'animo si sente necessariamente spinto, dalle circostanze assunte, ad agire contro ciò che lo turba e lo ostacola e che si contrappone ai suoi fini ed alle sue passioni. In tal senso l'azione vera e propria incomincia solo quando è già venuta fuori l'opposizione contenuta nella situazione». Cfr. la trad. it. cit., vol. I, p. 244.

⁷⁶ FDS, III, pp. 1041-1042.

viduo unico, avvicinandosi al senso che la nozione aveva a suo tempo avuto a proposito di Petrarca⁷⁷.

De Sanctis non tralascia comunque il problema dell'unità e definisce le varie situazioni individuate nell'opera leopardiana come momenti distinti, ma che «in unione formano un picciol poema, dove vedesi tutta la vita umana». Leopardi non solo ripropone lo «stile» dantesco ma, come Dante, riesce ad imprimere unità alle diverse parti della sua opera col sentimento:

«Dopo Dante Leopardi è quello che à più abbracciata la poesia nelle parti. Prima però di esaminare queste parti ci può essere una obiezione: dove ci à diverse parti di poesia, si àno cose diverse, ci à unità di farle andare unite? L'unità è lo stesso poeta, ovvero il dolore e la profonda disperazione che occupa il suo animo. Ossia noi non troviamo da una parte l'intelletto e da una parte il cuore, ma troviamo che conoscendo le cose il cuore sente quello che l'intelletto non vuole, ed ecco l'unità»⁷⁸.

L'unità dell'opera non dipende più dall'unità di «concetto»; ora essa è garantita dal sentimento, cioè dalla situazione sentimentale «eccezionale» che rende poesia un «sistema» filosofico. Bisogna sottolineare che, pur modificando e perfezionando sotto l'influenza della lettura hegeliana il suo uso di «situazione», De Sanctis conferisce in essa al sentimento una parte decisiva. Questo è determinante soprattutto nel rapporto tra idea e forma, anzi diviene condizione assoluta di poesia, cifra intima che rivela l'anima dell'artista. Senza sentimento non vi è poesia. Su questo *Leitmotiv* si fonda tutta la critica della prima scuola e, man mano si avvanza nelle lezioni, di corso in corso, il motivo risuona più fortemente fino a divenire il vessillo che guiderà la prima e violenta opposizione ad Hegel.

Anche l'esame della poesia manzoniana si offre all'uso dello strumento appena affinato. Il Manzoni degli *Inni sacri*, a differenza di Petrarca, non rappresenta (nel *Nome di Maria*) la Vergine in una «situazione speciale», ma partendo dalla «situazione generale del cristiano rispetto alla Vergine» prende «varie situazioni» in cui si manifesta un'idea predominante, e queste sono situazioni del sentimento:

«Si prenda una situazione accennata dal Manzoni, se ne faccia un racconto, una novella in cui narrasi e si fa ricorrere l'infelice alla Vergine, e si à il sentimento:

⁷⁷ *Ibid.*, p. 835.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1039.

ecco come è passaggio al sentimento, ed è un passaggio immediato quel suo inno alla Vergine»⁷⁹.

A proposito del *Cinque Maggio* De Sanctis sottolinea che nelle prime due strofe dell'ode, e nell'ultima, «uno essendo il concetto», ma «diversa la situazione», la diversità «deriva dal sentimento umano e divino». Quando parla di «situazione vera» egli intende una situazione che nasce da un sentimento autentico. Manzoni, nell'aprire alla poesia la nuova strada dell'«umano», ha assolto a due condizioni tassative:

«Che si senta la religione veramente con convinzione, non come teorica, e che il poeta scriva per sentimento, e non per giuoco di fantasia. Se si aggiunge [raggiunge ?] questo tempo, si avrà situazione vera, si avrà vera poesia: altrimenti o si avrà imitazione, o sarà filosofia, astrazione la poesia, com'è al presente»⁸⁰.

Pure la lezione sul Dante della *Commedia*, che fin dall'avvio risuona di un'eco hegeliana – «ciò ch'è ancora idea non è azione»⁸¹ – documenta un uso adeguato del concetto. L'unità del poema dantesco, che De Sanctis afferma ancora una volta strutturato da quello che sarà poi lo schema vichiano⁸², si trova nel poeta stesso. Nel grande esule fiorentino si trovano uniti i tre aspetti che caratterizzano i tre regni rappresentati nel poema.

Dante

«rinchiude in sé le tre situazioni del suo poema; infatti le rinchiude in modo che, come i difetti sono notati nell'opera, così sono notati nel personaggio. Dante primamente è sublime e passionato; quando passa al *Purgatorio* incomincia a filosofare, e pare quell'anima sdegnosa ch'egli era in qualche punto. Nel *Paradiso* diviene teologo ed allegorico perfetto; l'interesse va sempre diminuendo»⁸³.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1053.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1062.

⁸¹ *Ibid.*, p. 1078. De Sanctis sostiene per altro che in Dante l'azione «non è il fine del poema» (cfr. FDS, III, p. 1078), e che tuttavia la grandezza di Dante sta proprio nel creare l'interesse non attraverso l'azione ma attraverso se stesso. Sono la sua personalità e il suo filtro psicologico che danno insieme interesse ed unità al poema.

⁸² «Avendo egli immaginato un viaggio fantastico, trova la realtà nella religione cristiana, nel mondo cristiano, tanto più che è in armonia con ciò ch'egli immagina nella sua fantasia. Suppone passione, ragione, passaggio dalla passione alla ragione il mondo cristiano. Vico molta gloria riportò per aver applicato ciò alle nazioni: ebbero Dante già l'aveva detto: dice che l'uomo è prima nella poesia, passa poi pian piano ad un'idea media, poi alla ragione, ed immaginisi poi che ciò sia la *Divina Commedia*». Cfr. FDS, III, p. 1079.

⁸³ *Ibid.*, p. 1082.

Il decrescere dell'interesse è provocato da un «difetto comune a Dante ed alle cose per la situazione in che si mette», e l'ultima situazione, quella del *Paradiso*, è tale che vi mancano le passioni, vi è «l'appagamento, la quiete». Per esprimersi con Hegel si dovrebbe propriamente catalogarla come «assenza di situazione». A sottolineare il nesso per cui la situazione, nel suo senso più pieno e proprio, è determinata dal sentimento, interviene un discorso lapidario: «tutte le situazioni di Dante compiono la storia del cuore umano»⁸⁴. Le «situazioni fisiche», cioè quelle densamente passionali dell'*Inferno*, acuiscono oltre modo l'interesse:

«Nell'*Inferno* [Dante] à raggiunto tutto il suo scopo; gli altri à abbracciato in idea. L'ideale del *Purgatorio* è pentimento con speranza; nel *Paradiso* virtù umana santificata»⁸⁵.

Abbiamo, nelle altre due cantiche, un ideale che non trova modo di realizzarsi, tramite il sentimento, in poesia. Dante, a differenza di Leopardi, non riesce a coniugare felicemente scienza e poesia, non per difetto suo ma dei tempi. In lui la scienza è «rivestita» di poesia, mentre ora

«Non entra la filosofia in poesia materialmente, ma intrinsecamente. Così al Leopardi la filosofia non dava che la direzione alle cose sue. Questo mostra i veri poeti dai poeti mediocri, che mettono materialmente quistioni nelle loro poesie. I grandi poeti sentono le cose; la filosofia è sentita in essi, serve di diversione principale alle cose loro. Dante pure avea risoluto questo problema, ma conformemente ai tempi suoi»⁸⁶.

Ancora a proposito della «modernità», oltre che dello stile, della «rappresentazione» dantesca, che riflette anch'essa la «conformità tra l'invenzione e la forma», De Sanctis insiste sul ruolo centrale del sentimento:

«La rappresentazione moderna si trova già in Dante. Ora, ecco la differenza degli antichi e dei moderni: essi rappresentano l'ultima azione senza incaricarsi del resto, questo è lo stato di spontaneità. I moderni al contrario hanno restata [?] questa superficialità, e rappresentano l'intimo del cuore e della mente, ecco perché passano spesso dall'azione al sentimento. Si deve entrare ancora nello stato di coscienza. Ciò fa molto bene Dante, che fa ripiegare i condannati sopra quello che hanno fatto. Tutti i suoi personaggi sono stati di coscienza, giacché sono stati giudicati»⁸⁷.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 1083.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 1084.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1091.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 1092.

Dalla lezione su Leopardi in poi l'uso di «situazione», in questo significato, si fa agile e costante e il termine ricorre assai di frequente. Per esempio la «situazione» del poema di Tasso sta nell'intento di «rappresentare religiosamente e cavallerescamente la sua idea», ma questa «situazione generale» non è il dato di fondo. Come per Dante, Ariosto, Omero e Virgilio, ciò che conta sta nei canti dove ci si presenta l'uomo, e in Tasso «lo sviluppo dell'uomo» è centrale. Le sue «situazioni» sono «realtà che forte commuovono» e il suo «pregio è nel dipingere il cuore umano»⁸⁸. Ancora a proposito di Tasso ritroviamo, come già per Petrarca, il legame di corrispondenza tra situazione e stile poiché «la forma doveva rispondere al suo pensiero»⁸⁹. Sempre nel significato di luogo del sentimento, «situazione» si trova usata anche per Foscolo che, nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, mantiene fissa quella iniziale senza graduarla, con chiaro riferimento alla situazione psicologica e sentimentale di Jacopo che in verità non evolve affatto. *Le mie prigioni* di Silvio Pellico ne offrono invece un esempio in negativo. Poiché l'arte «suppone un movimento qualunque nel cuore umano» in Pellico non vi è arte, o meglio non vi è poesia, in lui «vi è la morte di ogni sentimento» e di fronte a situazioni felicissime di cui un poeta «avrebbe fatta una poesia bella» egli le trascura, descrivendo invece che commuovendo⁹⁰. Il Manzoni del romanzo sceglie come situazione generale una «situazione cristiana» che si articola in altre quattro situazioni fondamentali della morale cristiana: l'umiltà, la forza, la speranza e la carità. La grandezza di Manzoni consiste nel dare spessore e vita a queste astratte virtù con la pienezza del sentimento, inventando così scene mirabili e nuove. La situazione del romanzo manzoniano mira infatti al «cuore», «all'essenza delle cose»⁹¹.

Certo vi sono luoghi in cui il termine sembra stretto al significato di scena e nodo drammatico. È il caso della lezione sul poema di Ariosto, tutta tesa a dimostrare l'unità interna e soprattutto esterna dell'opera. Ma anche in Hegel il termine era usato nello stesso modo quando a proposito

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 1116-1117.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 1117. Nel Tasso «l'affetto doveva occupare larga proporzione. Il Galilei rimproverava il Tasso della sobrietà della descrizione; ma questo era rispondente al pensiero. Il Tasso poteva essere così sobrio, ma facendo in modo i caratteri da far poi venir il sentimento, da muovere l'affetto vero».

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 1148-1149.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 1156. Sempre in questa pagina De Sanctis afferma pure che Manzoni «immagina un'azione, in cui possa incarnare l'idea». Il verbo «incarnare» sarà poi usato da De Sanctis, nell'appendice di storia della critica, per illustrare la nozione hegeliana di «situazione» come «quel punto in cui l'idea s'incarna nella forma», FDS, III, p. 1408.

di Ariosto egli parlava della «manière bizarre dont les situations sont amenées»⁹². Per altro, nella maggior parte di questi casi, De Sanctis usa il termine per indicare la situazione di uno o più personaggi, nel senso cioè che in quella situazione essi si manifestano, in essa viene alla luce il loro carattere, con la loro temperie sentimentale, poiché «l'anima del poema è nelle avventure particolari, dove rappresenta lo spirito cavalleresco»; Ariosto come Dante ritrae tutta la varietà dell'umano⁹³.

C'è un altro passo che sembra richiamare uno dei modi della «situazione» hegeliana. Bisogna premettere che De Sanctis ha sempre considerato il sonetto un componimento che serve per «esprimere il sentimento in qualche lato, o una idea»⁹⁴, un componimento «brevissimo, dove un sol pensiero, un solo sentimento debb'esser sviluppato»⁹⁵. Quando, nel corso testimoniato dal quaderno Giannuzzi, viene a parlare della lirica religiosa del Seicento e deve mostrare che tale poesia non fu veramente sentita e quindi non ebbe «nessun potere sulle idee», egli afferma:

«Quindi non sorse poesia religiosa veramente importante, non ode, non inno, non canzone. Al contrario avemmo solamente quella poesia che si può avere in ogni tempo che non richiede forte sentimento, ma solo alcuna vera situazione; avemmo qualche sonetto, insomma la poesia fuggevole, leggiera, momentanea»⁹⁶.

Tornando l'anno successivo sul medesimo argomento, il discorso non muta nella sostanza, De Sanctis afferma nuovamente che in quel secolo «solo qualche buon sonetto troviamo che esprime un sentimento fuggitivo rispetto alla religione», ma fa precedere questo giudizio da una premessa rilevante:

«La poesia italiana, come abbiamo veduto, à il sonetto, ch'è una specie di componimento, che molto si presta alle poesie fuggitive; infatti à per fine di mostrare la mancanza di situazione. Sono insomma quelle poesie che hanno meno legame con le cose sociali»⁹⁷.

Ora, proprio nel momento in cui si stabilisce il contatto diretto con la traduzione bénardiana dell'*Estetica* di Hegel, De Sanctis individua, per

⁹² W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, deuxième partie cit., p. 496.

⁹³ FDS, III, pp. 1100 ss.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 985.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 995. Cfr. anche le pp. 633-634 del corso sulla lirica.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 820.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 1015.

la prima e unica volta, il fine del sonetto nel «mostrare la mancanza di situazione». Ciò sembrerebbe rinviare alla hegeliana «assenza di situazione». Tuttavia è più probabile che questa formula rimandi piuttosto alla lettura delle pagine sulla «situazione determinata anodina» che infatti accolgono anche il caso della lirica «d'occasione», delle poesie che hanno alla loro origine

«simplement une occasion pour le développement de sujets étrangers, qui ont avec elle des rapports plus ou moins étroits, plus ou moins éloignés. Plusieurs poésies lyriques, par exemple, ont pour principe et expriment de pareilles situations. Une disposition particulière de l'âme, un sentiment, peuvent constituer une situation qui, sentie et conçue poétiquement, et mise en rapport avec des circonstances extérieures, des solennités publiques [...] sollicite le poète à revêtir ce qu'il éprouve, et les idées qui se pressent dans son imagination, d'une forme poétique ou artistique plus ou moins développée»⁹⁸.

Quando poi, nel corso sulla storia della critica De Sanctis si soffermerà sulla triplice modalità della «situazione» hegeliana, a proposito della «situazione indeterminata» affermerà:

«La situazione indeterminata sta nell'attitudine ad operare, però senza operare. Nell'uomo noi abbiamo certe situazioni fuggitive, come il sorriso ecc., le quali sono indizio dello stato dell'animo, e rappresentano il principio di un'azione, non altro»⁹⁹,

richiamando appunto quelle «situazioni fuggitive» che più volte aveva definito tipiche del sonetto.

Nel quaderno Nisio, l'uso del termine va diminuendo, ma esso si riaffaccia in alcune isole ormai ben consolidate in cui si riattivano materiali dei corsi precedenti. La nozione ricompare infatti nelle lezioni su Petrarca e i petrarchisti¹⁰⁰, su Leopardi e su Manzoni, nel medesimo significato che aveva nelle analoghe lezioni precedenti, senza alcuno spostamento di senso.

Dopo l'appendice sulla storia della critica, che merita di essere vista nella sua totalità, l'ultimo corso letterario della scuola è dedicato all'arte

⁹⁸ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 183.

⁹⁹ FDS, III, p. 1409.

¹⁰⁰ Quanto ai petrarchisti De Sanctis ribadisce che «la loro situazione era ben altra da quella di Petrarca; e mutata e tolta la situazione, doveva necessariamente mancare la poesia vera e sentita». FDS, III, p. 1262.

drammatica. L'analisi ravvicinata della prima parte dell'*Estetica* hegeliana, condotta l'anno prima e approfondita nel confronto con l'opera di Gioberti, produce ora i suoi frutti. Tutta la strumentazione hegeliana irrompe sulla pagina interagendo con le ormai datate tesi di Francesco Paolo Bozzelli e di August Schlegel. Fin dalle pagine iniziali, che espongono la teoria del dramma, le relazioni tra «situazione» «carattere» ed «azione» sono chiaramente influenzate dal meditato confronto con l'opera hegeliana, e lo studio della «situazione» giunge naturalmente qui, nell'esame delle opere drammatiche oggetto delle lezioni, al suo culmine. L'uso del termine si fa talmente agile che talora esso sembra perdere la peculiarità che vi abbiamo individuato sin dai suoi primi movimenti per adagiarsi nel senso più corrente di nodo o scena drammatica. Tuttavia il magistero hegeliano è attivo e modula espressioni riconducibili alla lettura desanctisiana del testo di Bénard, come là dove egli si chiede, a proposito d'un problema compositivo del *Britannico* di Racine, «con quale azione ha egli incarnato questa situazione?»¹⁰¹. Altrettanto significativo è che De Sanctis usi qui il termine di «collisione» in luogo del meno hegeliano «conflitto» o «contrasto»¹⁰². Senza diffonderci oltre nell'esemplificare le fitte presenze hegeliane in questo corso, varrà la pena di sottolineare un atteggiamento di autonomia dal dettato di Hegel non secondario ai fini del nostro discorso.

Nella parte iniziale sulla teoria del dramma il nostro critico afferma:

«Per potersi dare un dramma si dice che il carattere deve contenere in sé la situazione, lo stile, lo sviluppo. È indubitato che il carattere deve contenere in sé tutte le situazioni del dramma [...] Il carattere siccome si mostra nell'azione per l'affetto, l'affetto perciò costituisce lo stile del dramma»¹⁰³.

Egli aveva già individuato questa funzione dell'affetto, rivelatore e conduttore dello stile, sin dall'avvio della personale ricerca intorno al concetto di «situazione», intesa come luogo del sentimento, ben prima dunque del contatto con l'*Estetica* hegeliana. Qui l'affetto esercita la medesima funzione, ma nel suo rapporto con il carattere che, per altro, De Sanctis interpreta hegelianamente come determinazione sentimentale nell'individualità umana di quelle forze universali che in potenza costituiscono le varie situazioni. Il legame della «situazione» con il «carattere» è strettissimo e risulta chiaro che l'affetto è elemento comune ad entrambi:

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1535.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 1518 e 1528.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 1478.

«Se si fosse conosciuto che l'ufficio dell'affetto è di dare vita alla considerazione del dramma, si sarebbe veduto che non si può trattare dell'affetto senza prima trattare delle situazioni drammatiche [...] I caratteri indeterminati non si presentano neppure alla persona a cui appartengono, e vediamo spesso che si mostra un tale carattere senza saperlo. Data però l'azione, il carattere indeterminato acquista la sembianza esteriore, e questa è stata detta affetto, il quale, perché resta nel cuore, è espresso dallo stile»¹⁰⁴.

Ora, in Hegel l'affetto non ha questo ruolo fondamentale nella determinazione dello stile: quest'ultimo è visto semplicemente come modo della rappresentazione, che segue leggi e regole originate dalle esigenze compositive dei diversi generi d'arte¹⁰⁵. De Sanctis conserva così, nell'uso degli strumenti hegeliani, il dato più proprio della ricerca avviata a suo tempo intorno al problema dell'unità dell'opera d'arte.

Marinari riporta ad un'origine hegeliana anche la

«indagine stilistica, vista – come in tutti i quaderni degli ultimi anni e naturalmente in senso hegeliano – quale strumento di *reductio* dell'opera d'arte all'unità»¹⁰⁶.

Qui siamo invece di fronte ad un esempio degli innesti del discorso hegeliano su strumenti critici che spesso, come in questo caso, hanno anticipato l'incontro con Hegel, e che sono autonomamente desanctisiani, innesti che si presentano talora come sovrapposizioni identificative, talora come correzioni, più o meno consapevoli, della linea hegeliana.

Tra le risentite prese di distanza da Hegel ve n'è una, in quest'ultimo corso letterario della scuola, che merita particolare attenzione, poiché ci proietta con forza nel clima torinese delle tormentate riflessioni intorno alla poesia di Dante e al sistema di Hegel. De Sanctis vi mette a fuoco il motivo centrale a proposito del quale s'è verificata dapprima la sua adesione ad Hegel, seguita da un netto distacco. Il passo racchiude *in nuce* il fondamento della teoria desanctisiana della forma come «organica» al contenuto, che trova nel laborioso snodarsi del confronto con l'estetica hegeliana il suo terreno di coltura.

Discutendo il rapporto tra la situazione drammatica e la sua forma, De Sanctis annota:

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 1482.

¹⁰⁵ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., pp. 335-337. Se vogliamo trovare un corrispettivo in Hegel dobbiamo cercarlo nel concetto di «originalità», che è la «necessità interna» dell'unione tra soggettivo e oggettivo nella rappresentazione artistica. Cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit. pp. 337-343.

¹⁰⁶ A. Marinari, *Introduzione* cit., pp. CVIII-CIX.

«Considero come un progresso la terza opinione, quantunque falsa, quella cioè dell'Hegel e di altri critici, che considerano le forme sociali come allegoriche della situazione dominante, in modo che la forma è un velo, un'allegoria che cove la situazione. Così nelle *Eumenidi* di Eschilo, Apollo rappresenta la luce e le Eumenidi le tenebre, e però l'uno fugge le altre. Oltre che questo sistema è arbitrario e noi non sappiamo sin a qual punto dobbiamo dar fede all'allegoria. Il simbolo suppone due concetti, quello della formola e quello dell'idea astratta, che dev'esser prima nella mente dell'artista; or, questo concetto mostrato da noi non esiste nella mente dell'artista innamorato di una forma. Ci troviamo finalmente nella verità, quando vediamo che la situazione esiste in una data forma ch'è la veste con cui apparisce innanzi all'artista, che, considerata come sociale, dà l'abito esterno, dà la vita alla situazione drammatica»¹⁰⁷.

La sostanziale divergenza da Hegel sta nell'assunto fondamentale che il concetto astratto «non esiste nella mente dell'artista innamorato di una forma». Ciò testimonia che il rapporto col filosofo tedesco, già nell'ultimo scorcio della prima scuola, si deve intendere anche come scontro su un terreno decisivo.

¹⁰⁷ FDS, III, pp. 1492-1493.

«FORMA ORGANICA» E «MORTE DELL'ARTE»

1. Se si ripercorrono le lezioni dedicate ad Hegel nel corso sulla storia della critica (1846-47?), è opportuno notare che De Sanctis fin dall'inizio individua il nodo concettuale che si propone di sciogliere, dichiarando così l'obiettivo che gli sta a cuore e individuando la sua personale soluzione:

«Noi dobbiamo indicare la forma del pensiero e del sentimento; e questa forma abbraccia la retorica, la grammatica, l'elocuzione e lo stile. Questa forma però, studiata assolutamente, mena a gravissimi errori; e dev'essere accompagnata con l'esame del pensiero e del sentimento, le modificazioni che può portarvi il tempo, i rapporti della forma col pensiero [...] Le teoriche sono compiute, quando esaminano il pensare ed il sentire, o l'energia individuale dell'uomo che riguarda il bello. Queste teoriche abbracciano l'estetica. Qui noi abbiamo investigazione sulla natura ed origine del pensiero, ed oltre a ciò abbiamo conseguenze pratiche. Lo studio della natura ed origine delle cose appartiene alla filosofia; le conseguenze pratiche alla letteratura. La filosofia e la letteratura non possono andare scomparse. Il pensare ed il sentire non debbono essere considerati assolutamente, ma attuati nel tempo»¹.

Che l'argomento del corso fosse reso inevitabile dall'urgere del necessario confronto diretto con l'estetica hegeliana risulta evidente: De Sanctis vuol affrontare «i rapporti della forma col pensiero». Questo l'obiettivo, perché questo è il problema teorico già operante nella sua riflessione prima dell'incontro con Hegel, ma che il corpo a corpo con l'estetica hegeliana porta in una feconda tensione all'ultima chiarezza. D'altronde la ribadita volontà di «esaminare il pensiero ed il sentimento nella forma»

¹ *Ibid.*, pp. 1369-1370.

pone con decisione all'interno del rapporto forma-pensiero un terzo termine. Il sentimento, collocato sullo stesso piano del pensiero, innesca ed attiva relazioni nuove; ciò implica un esito diverso da quello hegeliano. Dire che il sentimento è fondante nel rapporto tra forma e contenuto significa sostenere che dalla sua funzione non si può prescindere. Il concreto e martellante insistere in tutta la prima scuola sul sentimento, quale fonte originaria della poesia, trova ora una piena dignità teorica. La compresenza del pensare e del sentire, qui dichiarata insieme alla necessità di vedere com'è attuata nel tempo, rivela da un lato il persistere dell'attenzione alla sfera vichiana del pre-logico e dall'altro una profonda esigenza storicistica. In questo breve manifesto introduttivo il giovane maestro, sancendo lo stretto legame tra filosofia e letteratura, stabilisce i termini essenziali della sua critica. Pensiero e sentimento attuati «nel tempo» costituiscono per lui caratteristiche costanti dell'arte. Sottrarre il pensare ed il sentire artistico alla sfera assoluta della riflessione, considerarli sempre «attuati nel tempo», significa predeterminare *in limine* un distacco dagli esiti dell'estetica hegeliana in cui l'arte è risolta nella pura autocoscienza, ultima sfera dello spirito, e predisporre gli strumenti d'una propria risposta intorno al tema della morte dell'arte. Così emerge nell'elaborazione desanctisiana l'esigenza del concreto: l'arte è innanzitutto la forma che esprime nel tempo il pensiero nascente vivificato dal sentimento. Mutando i tempi e le condizioni, muta anch'essa, evolve a sua volta in complessità e ricchezza. L'arte, come la filosofia e la scienza, esprime un mondo umano che sempre si rinnova, un mondo che non si può esaurire.

2. Le pagine sull'*Estetica*, nelle due sezioni di storia della critica successive al quaderno Nisio, ci consegnano materiale rilevante intorno all'approccio desanctisiano ad Hegel. Il critico – si sa – è refrattario anche alla «concezione panteistica» di Hegel, ma ciò che ora preme rilevare è l'incertezza nell'interpretazione del concetto-cardine di bello ideale, sul quale poggia tutta l'adesione ad Hegel del primo De Sanctis. Sembra infatti che quando vuol spiegare che cosa sia il bello per Hegel, accanto alla lettura di esso come «armonia della forma con l'idea», come «accordo» o «corrispondenza» tra le due componenti, De Sanctis vada spesso più in là, delineando un altro tipo di rapporto. Egli afferma:

«Dopo viene Hegel a dimostrare che il bello non è che l'armonia della forma con l'idea, e che queste nascono insieme»².

² *Ibid.*, p. 1404. Il corsivo è nostro.

Più avanti, in un passo del confronto tra Gioberti ed Hegel, egli contrappone al «tipo» del bello giobertiano questa tesi:

«nel poeta noi non vediamo prima il sentimento dell'idea, e poi del fantasma con cui l'idea dee essere vestita. Il fantasma contiene l'idea inconsapevolmente: è un'immagine, un involuppo misterioso che nasce con l'idea. Nella concezione poetica non si riconosce analisi, sebbene si riconosca prima e dopo di essa. Nel momento della creazione tutto è simultaneo nel poeta; ma prima ei dee soggiogare l'idea con gli studi materiali; e dopo dee badare alla finitezza dell'esecuzione, dee rendersi tale la forma che rappresenti come in uno specchio l'idea»³.

Il tema del «nascere insieme» è tutto desanctisiano e non trova riscontro nel testo di Hegel. Nel secondo brano poi, in cui risuona certo un'eco hegeliana, affiora, insieme alla simultaneità di fantasma e idea nella creazione artistica, il carattere «misterioso» dell'arte. L'arte, nello Hegel interpretato da De Sanctis, è spontanea, simultanea, inconsapevole e misteriosa⁴:

«L'arte di Hegel era il razionale involupato nel reale, l'idea incarnata nella forma, celata misteriosamente in una certa immagine»⁵.

«Egli vuole che l'artista debba essere inconsapevole dell'idea che riveste, che quell'involuppo nel quale l'idea si manifesta debba essere misterioso, ma che l'idea ci sia»⁶.

Queste ribadite insistenze sul carattere misterioso dell'arte e sull'inconsapevolezza dell'artista, davvero poco hegeliane, mostrano come De Sanctis forzi il dettato dell'*Estetica*, sovrapponendo al testo considerazioni sue proprie. Le pagine cui egli si riferisce sono quelle dedicate, nel capitolo terzo della prima parte, alla «fantasia creatrice», al talento e al genio artistico, tanto che afferma con sicurezza: «la fantasia è creatrice in tutta l'estensione del termine». Ma il discorso hegeliano resiste a questa interpretazione. Per esso l'artista non è inconsapevole dell'idea, che pur non esprime nella sua universalità, e la fantasia è creatrice proprio in quanto il suo compito consiste

³ *Ibid.*, pp. 1428-29.

⁴ Cfr. anche il brano: «Per Hegel l'unità [dell'arte] dev'esser creazione in se stessa, simultanea, spontanea, inconsapevole». FDS, III, pp. 1435-1436.

⁵ *Ibid.*, p. 1424.

⁶ *Ibid.*, p. 1429.

«solo nel prendere coscienza di quella razionalità interna non sotto forma di proposizioni e rappresentazioni universali, ma sotto forma concreta ed in una realtà individuale. Perciò l'artista deve rappresentare a se stesso quel che in lui vive e si agita, nelle forme e nelle apparenze di cui ha assunto in sé immagine e figura, e che sa piegare al suo scopo nella misura in cui sono in grado di accogliere e compiutamente esprimere anche per parte loro il vero in se stesso. In vista di questo compenetramento reciproco di contenuto razionale e della forma reale, l'artista deve chiamare in aiuto da un lato la vigile ponderatezza dell'intelletto, dall'altra la profondità dell'animo e del sentimento vivificante. È quindi un'assurdità pensare che poemi come quelli di Omero siano stati composti dal poeta in sogno. Senza ponderazione, senza distinzione, senza differenziazione l'artista non riesce a dominare nessuno dei contenuti a cui deve dare forma, ed è stolto credere che l'artista autentico non sappia quel che fa»⁷.

L'accento posto sul carattere misterioso del fenomeno artistico, attribuito ad Hegel, appartiene invece autonomamente a De Sanctis, nasce da una sua necessità, come testimonia questo passo:

«Dopo il sublime passa Gioberti al meraviglioso. E qui con molto giudizio ha distinto il soprannaturale dal misterioso. E tra queste due specie noi non vediamo solo differenze di forme, come vorrebbe il Gioberti, ma d'idee ancora. L'arte consiste nel rappresentare le qualità dello spirito inconsapevolmente, misteriosamente; sicché il misterioso è parte essenziale del bello e del sublime, e dee accompagnar sempre l'arte»⁸.

In questa visione dell'arte, il cui fulcro è l'immagine come «involuppo» inconsapevole e misterioso, sembra invece affiorare ancora Vico e il suo principio secondo cui «prima di tutto c'è l'immagine», intesa come mediazione tra esistenza ed idea, «sintesi fantastica», mitica, appunto, cioè pre-logica, inconscia, che la filosofia e la critica hanno il compito d'interpretare con l'analisi⁹.

⁷ Cfr. la trad. it. cit., vol. I, pp. 317-318. Rinviamo anche alle corrispondenti pagine della riduzione francese di Bénard dalle quali, tuttavia, emerge con minor evidenza la razionalità cui è chiamata, dall'origine, la fantasia hegeliana; cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., pp. 311-312. Per un'ulteriore conferma si veda anche il seguente passo tratto dal capitolo sul *Concetto di bello artistico* nell'*Introduzione all'Estetica*: «Questo vero produrre costituisce l'attività della fantasia artistica. Essa è il razionale che è come spirito solo in quanto si spinge attivamente a coscienza, ma prima si pone dinanzi in forma sensibile, poiché solo in questo modo sensibile può divenire cosciente», cfr. la trad. it. cit., p. 49 e, per un riscontro, il *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 35.

⁸ FDS, III, p. 1432.

⁹ Cfr. a questo proposito E. Paci, *op. cit.*, p. 54 e pp. 105 ss. Conforta questa tesi anche il passo della *Giovinezza* in cui De Sanctis afferma: «Questa teoria della conce-

Così è tutto desanctisiano l'uso sistematico del verbo «incarnare», «incarnarsi», per indicare il rapporto idea-forma nell'estetica hegeliana, uso che invece è scarsissimo e di trascurabile importanza sia in Hegel¹⁰ che nella versione francese di Bénard:

«Hegel [...] ci dice ch'è artista chi ha la potenza di manifestarsi, chi è libero e può incarnare nell'azione quello che ha nell'immaginazione».

«La poesia dee poter operare liberamente, dee saper incarnare l'idea nella forma, dee aver l'energia per manifestarsi potentemente al di fuori»¹¹.

È pur vero che Hegel stesso oscilla sul piano espressivo nel definire il rapporto tra idea e forma e che qualche suo passo consente di pensare ad un'unità di tipo organico. Per esempio, nell'*Introduzione*, a proposito del caso in cui la forma rimanga un puro involucro esteriore, un ornamento superfluo, egli annota: «forma e contenuto non appaiono più come concresciuti l'uno nell'altra». Bénard traduce: «La forme et l'idée ne se pénètrent plus, ils sont devenus étrangers l'un à l'autre». L'espressione usata da Hegel è «ineinander verwachsen» e il verbo significa propriamente «crescere insieme», «concreocere», «unirsi strettamente», «fare tutt'uno» (ma anche «ingobbire» e quindi, al participio, «storto», «deforme») e certo suggerisce l'idea di organicità¹². Inoltre bisogna ricordare che al centro della concezione hegeliana dell'arte vi è l'individualità umana nella sua realtà corporea; il classicismo consiste nel concepire l'immagine

zione, della fantasia, della situazione e della persona poetica; quest'oblio del concetto nella forma; questa incoscienza e spontaneità dell'artista fecero grande impressione, e sono rimasti sempre il capo saldo della mia critica». Cfr. FDS, I, p. 187.

¹⁰ Nella traduzione italiana il termine compare nel paragrafo *Il rapporto dell'ideale con la natura*, quando Hegel affronta l'opposizione tra ideale e naturalità e afferma che il naturale come forma esterna dello spirito appare non solo come «esserci immediatamente» della vitalità animale o vegetale ma anche «secondo la sua determinazione, in quanto è lo spirito che si incarna, solo come espressione dello spirituale e quindi già come idealizzato». Ricompare poche pagine dopo in un brano, pure non tradotto da Bénard, del paragrafo *Il divino come cerchia di dèi*: «Il divino, come puro spirito in sé, è invece solo oggetto della conoscenza pensante. Ma lo spirito incarnato in attività, nella misura in cui pur si richiama al cuore umano, appartiene all'arte». Cfr. la trad. it. cit., pp. 191 e 200.

¹¹ FDS, III, p. 1407. Ma si veda, alle pp. 1408 e 1409, come per De Sanctis anche la «situazione» sia «quel punto in cui l'idea s'incarna e si manifesta nella forma», e come nella «collisione» l'arte «dall'astratto viene e s'incarna in qualche idea».

¹² Cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 46; G.W.F. Hegel, *Werke*, 13. *Vorlesungen über Aesthetik*, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, p. 77; e la trad. it. cit., p. 62.

del dio come uomo, e ciò sia nella scultura greca che nella pittura religiosa cristiana. L'ideale dell'arte secondo Hegel è quell'ideale classico, «incarnato» – è proprio il caso di dire – dalle statue delle divinità greche. Di qui l'uso dell'analogia con il legame tra anima e corpo, e l'espressione «anima dell'ideale». Non ci stupirà leggere in Bénard che la forma e l'idea «sont faites l'une pour l'autre, comme le corps et l'âme dans l'organisation humaine»¹³, e che è proprio dell'ideale «de mettre en harmonie la forme extérieure avec l'âme»:

«Ce qu'on peut dire de plus général sur l'ideal dans l'art [...] c'est que le vrai n'a d'existence et de vérité qu'autant qu'il se développe dans la réalité extérieure. Mais il lui est donné d'imprimer à sa propre manifestation une unité telle, que chacune des parties dont elle se compose laisse apparaître en elle-même l'âme qui pénètre et anime le tout»¹⁴.

Tuttavia il rapporto tra anima e corpo, inteso non come semplice «connessione», ma come unità organica, resta proprio in Hegel del bello naturale. Egli individua nella vita del singolo organismo animato la più alta realizzazione dell'idea nel mondo sensibile. Il corpo umano è il «paradigma» della «bellezza» naturale poiché «compenetrato compiutamente dall'anima»: la vita interna vi traspare sempre, «in ogni istante è in lui evidente che l'uomo è un'unità animata, senziente»¹⁵. Ma questo non è ancora il bello ideale, che nasce appunto dalle manchevolezze del bello naturale, manchevolezze proprie del suo essere finito. Il bello ideale, artistico, non è limitato nella sua libertà dalla finitezza dell'esistenza, il compito dell'arte è di

«représenter, sous des formes sensibles, le développement libre de la vie et surtout de l'esprit, en un mot, de faire l'extérieur semblable à son idée»¹⁶.

In realtà nell'*Estetica* di Hegel il rapporto tra idea e forma è da ricondursi a «somialtanza», «corrispondenza», «conformità»¹⁷:

¹³ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 66.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 126-127. Ma si veda anche il brano immediatamente successivo con la bella immagine dell'occhio come organo privilegiato dell'anima, e l'intero paragrafo.

¹⁵ Cfr. la trad. it. cit., p. 167; e W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 118.

¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹⁷ In questi casi le espressioni usate da Hegel sono costruite con il verbo «entsprechen» o la preposizione «gemäß». Cfr., per esempio, in G.W.F. Hegel, *Werke...* cit., le pp. 101-105.

«[...] l'idea come bello artistico, non è l'idea come tale, quale una logica metafisica deve concepirla come l'assoluto, ma l'idea in quanto si è foggata a realtà ed è entrata con questa realtà in unità immediatamente corrispondente [...] Con ciò è avanzata la richiesta che l'idea e la sua configurazione come realtà concreta siano rese compiutamente adeguate l'una all'altra. Così concepita, l'idea, come realtà configurata conformemente al suo concetto, è l'*ideale* [...] Solo nell'arte più alta, l'idea e la sua raffigurazione sono veramente corrispondenti l'una all'altra, nel senso che la forma dell'idea è in se stessa la forma vera in sé e per sé, perché il contenuto dell'idea che essa esprime è a sua volta il vero contenuto. Rientra in ciò, come già è stato accennato, il fatto che l'idea in sé e ad opera sua sia determinata come totalità concreta ed abbia perciò in se stessa il principio e la misura della particolarizzazione e determinatezza della sua apparenza»¹⁸.

Anche nel paragrafo *De l'idéal en lui-même*, in cui l'immagine dell'anima si affaccia più volte, è costantemente ribadita la necessaria «adeguatezza» della forma al contenuto:

«En un mot, l'art a pour destination de saisir et de représenter le réel comme vrai, c'est-à-dire, dans sa conformité avec l'idée, conforme elle-même à sa véritable nature, ou parvenue à l'existence réfléchie [...] l'extérieur doit s'accorder avec un fond qui soit en harmonie avec lui-même, et qui par là, puisse se manifester dans l'extérieur, comme réellement lui-même»¹⁹.

La lettura desantisciana del concetto di ideale appare dunque condizionata da una personale esigenza teorica non ancora del tutto chiarita e che si farà strada prepotentemente solo negli anni dell'esilio torinese. La forzatura, qui più o meno inconsapevole, consiste nell'assimilare totalitariamente l'unità hegeliana tra idea e forma ad un'unità di tipo organico. In questo modo l'aspetto fondativo più rilevante di tale rapporto è del tutto ignorato. Non per nulla le lezioni dell'appendice di storia della critica si affrettano a convergere sul vero centro dell'interesse di De Sanctis: i modi della determinazione dell'ideale. Ciò che catalizza questa unilaterale lettura dell'Estetica è il bisogno d'individuare *come* il rapporto tra idea e forma si attua, si «incarna», cioè si fa concreto:

¹⁸ Cfr. la trad. it. cit., vol. I, pp. 86-87. Questi passi mostrano come per Hegel, nonostante il principio di adeguazione della forma all'idea, l'origine dell'opera d'arte stia nell'idea. Tali pagine o non sono prese in considerazione da Bénard, che tende sempre ad omettere i brani più teorici, o sono tradotte senza ricorrere alla nozione di «accordo», di «corrispondenza» tra idea e forma; cfr. la trad. it. cit., p. 83, con la corrispondente p. 66 di Bénard, *première partie*, cit.

¹⁹ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, *première partie* cit., p. 129. Cfr. la trad. it. cit., alle pp. 177-178.

«E quanto al bello niuno non dubita che il bello reale sia inferiore all'ideale; ma noi non entreremo in questa quistione; noi vedremo i fatti e l'apparenza, non l'essenza di essi»²⁰.

La «situazione», la «collisione», l'«azione», la loro dinamica, sono i motivi dominanti del resoconto agli studenti, la domanda centrale è «come l'arte si manifesta a noi». De Sanctis è guidato esclusivamente dal problema dell'unità, dell'armonia tra forma e contenuto, e le vede solo come già realizzate nell'opera d'arte, non si pone il problema di quale sia in Hegel l'origine di tale «conciliazione», non prende atto dell'unità tra forma e contenuto come unità *dialettica*, come tesi e antitesi che si conservano nel superamento²¹. De Sanctis non mostra di conoscere, o non afferra ancora, il senso dell'*Aufhebung*, del «toglimento» come venir meno per realizzarsi ad un livello più alto, su cui insisterà invece nella sua sinossi della logica²². Il confronto tra idea e forma in Hegel è una mediazione dialettica delle differenze, un continuo confronto tra gli opposti che porta, sì, all'unità, ma ad un'unità temporanea, in continuo movimento, e che da ultimo si risolve oltre l'arte. Non riconoscere il movimento dialettico che sta al fondo della teoria del bello in Hegel significa non poter cogliere che proprio in ciò sta la ragione per cui in Hegel «l'arte non è la realizzazione definitiva di quest'armonia», che la «dinamica del concetto porta anche al di là dell'arte, alla religione e alla filosofia»²³, e che la cosiddetta «morte dell'arte» in Hegel non è una morte storica ma dialettica. De Sanctis accoglie Hegel solo nel suo versante storicistico, lo segue quando delinea la storia dell'arte, l'evoluzione dei tre momenti: simbolico, classico e romantico, che infatti tende ad interpretare come «stadi», «cicli»²⁴ di uno sviluppo orizzontale. Egli sottrae all'*Estetica* la dimensione verticale propria della dialettica dello spirito, di cui l'estetica fa parte, tant'è che quando inevitabilmente percepisce di essere di fronte al «sistema» hegeliano la sua reazione è di assoluta insofferenza.

Questo appiattimento di Hegel nella pura dimensione storica è favorito dal compendio di Bénard cui De Sanctis attinge. Esso infatti sopprim-

²⁰ FDS, III, p. 1406.

²¹ Questa posizione sembra assai vicina a quella che P. Szondi attribuisce a Schelling. Cfr. *La poetica di Hegel e Schelling* [1974], Einaudi, Torino, 1986, p. 57. Sul concetto hegeliano del bello come unità dialettica cfr. *ivi* le pp. 72-85.

²² FDS, IV, pp. 121-122.

²³ P. Szondi, *op. cit.*, p. 75.

²⁴ Cfr., per esempio, FDS, III, p. 1348. Si noti la persistenza del modello vi-

chiano.

me o stempera i passaggi più spiccatamente teorici dell'originale, quelli in cui Hegel affrontava, pur rinviando alla *Logica* come luogo privilegiato di esame del problema, la questione della dialettica. Per esempio Bénard non traduce né le pagine sull'*Idea del bello artistico o l'ideale*, nel quarto paragrafo dell'*Introduzione all'Estetica*, né quelle dell'*Introduzione alla Parte prima*²⁵. Nel paragrafo *Il posto dell'arte in rapporto alla religione ed alla filosofia* anche il concetto secondo cui «l'arte rimanda oltre se stessa» non è restituito dall'espressione francese «il arrive un moment où l'art ne suffit plus»²⁶. Inoltre non sono tradotti alcuni passaggi essenziali che consentirebbero di affrontare la dialettica dello spirito. Basta richiamare una sola di queste omissioni: è un brano decisivo nell'economia del pensiero hegeliano:

«Ma come l'arte ha il suo *prima* nella natura e nella sfera finita della vita, così ha pure un *dopo*, cioè un ambito che a sua volta oltrepassa il suo modo di concepire e manifestare l'assoluto. Infatti l'arte ha ancora in se stessa un limite e passa quindi a forme più alte della coscienza. Questa limitazione determina anche il posto che noi siamo soliti assegnare all'arte nella nostra vita odierna. L'arte non vale più per noi come il modo più alto in cui la verità si dà esistenza [...] L'arte ai suoi inizi lascia ancora sussistere un che di misterioso, un presentimento pieno di mistero, uno struggimento, perché le sue produzioni non hanno ancora completamente tratto per l'intuizione immaginativa tutto il loro contenuto. Ma se il contenuto compiuto è compiutamente venuto a rilievo in forme artistiche, lo spirito lungimirante ritorna da questa oggettività, allontanandola da sé, nel suo interno. Quest'epoca è la nostra. Si può, sì, sperare che l'arte s'innalzi e si perfezioni sempre di più, ma la sua forma ha cessato di essere il bisogno supremo dello spirito»²⁷.

La nozione di «limite» come motore dialettico, «dialettica interiore», «inquietudine» che porta ad essere altro da sé, come annoterà De Sanctis nei suoi quadri sinottici della *Logica*²⁸, è del tutto svisata da Bénard²⁹.

²⁵ Più precisamente non trovano luogo nel compendio di Bénard le pp. 86-110 della trad. it., vol. I, cit. corrispondenti alle pp. 104-131 dell'edizione tedesca delle opere hegeliane (vol. cit.).

²⁶ Cfr. W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 77; con la trad. it. cit., p. 120. Hegel usava l'espressione «die Kunst über sich selbst hinausweist», G.W.F. Hegel, *Werke...* vol. cit., p. 142.

²⁷ Cfr. la trad. it. cit., vol. I, p. 120.

²⁸ FDS, IV, pp. 127-128.

²⁹ «Mais si l'art s'élève au-dessus de la nature et de la vie commune, il y a cependant quelque chose au-dessus de lui, un cercle qui le dépasse dans la représentation de l'absolu», W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, première partie cit., p. 77.

Questo brano soppresso metteva a fuoco il vero motivo che determina l'*Aufhebung* dell'arte: il possibile, esaustivo, impossessamento del contenuto. Quando «l'intuizione immaginativa» avrà compiutamente esaurito in forme artistiche il contenuto (*Inhalt*), l'arte non sarà più «il bisogno supremo dello spirito». La riduzione di Bénard sembra davvero riduttiva.

Nelle ultime pagine della *deuxième partie del Cours*, là dove Hegel riprendeva il discorso discutendo *La fine dell'arte romantica*, troviamo una qualche fedeltà all'originale e tuttavia l'opera bénardiana lo semplifica. Per Hegel nella forma d'arte romantica viene meno «la totalità» dell'arte;

«Non dobbiamo considerare ciò come una semplice disgrazia accidentale da cui l'arte sia stata colpita dall'esterno per la miseria dei tempi, il senso prosaico, la mancanza di interessi ecc. Si tratta invece dell'effetto e del progredire dell'arte stessa che, portando ad intuizione oggettiva la materia in lei immanente, contribuisce, man mano che progredisce per questa via, a liberare se stessa dal contenuto rappresentato. Quando, per mezzo dell'arte o del pensiero, qualcosa ci sta dinanzi sensibilmente o spiritualmente, in modo così completo che il contenuto è esaurito, tutto è venuto fuori e non rimane più nulla di oscuro ed interno, l'interesse assoluto per tale oggetto sparisce. L'interesse, infatti, c'è solo quando vi è un'attività fresca. Lo spirito si affatica intorno agli oggetti solo finché resta in essi qualcosa di segreto, di non rivelato, e le cose stanno così finché la materia è identica con noi. Ma se l'arte ha rivelato da tutti i lati le concezioni essenziali del mondo contenute nel suo concetto e la cerchia del contenuto che ad esse appartiene, essa si è liberata di questo contenuto che è di volta in volta determinato per un popolo ed un'epoca particolari»³⁰.

Il brano è così trasposto da Bénard:

«Nous ne devons cependant pas considérer cela comme un simple accident, une atteinte funeste portée par une cause étrangère, comme un malheur qu'il faut attribuer au temps, au sens prosaïque de l'époque et à son défaut d'intérêt, etc., mais à la marche nécessaire de l'art même. Sa mission étant de révéler les idées qu'il renferme dans son sein, à chaque pas qu'il fait, il fournit à l'esprit humain un moyen de s'affranchir de l'objet représenté. Ce que l'art et la science manifestent à nos sens ou à notre raison, de manière à épuiser le sujet, à ne rien laisser d'obscur et de caché, est passé et a perdu pour nous par-là même son intérêt véritable; car l'intérêt ne se trouve que dans une activité pleine de jeunesse et de fraîcheur. L'esprit n'est tenu en éveil et vivement sollicité par le besoin de se développer en présence des objets, qu'autant qu'il reste en eux quelque chose de mystérieux qui n'a pas encore été révélé. C'est ce qui a eu lieu aussi long-temps que les idées sont restées ensevelies au fond de la conscience humaine.

Mais maintenant, si l'art a manifesté par toutes leurs faces les conceptions qui

³⁰ Cfr. la trad. it. cit., vol. I, p. 676.

ont fait la base des croyances de l'humanité, s'il a parcouru le cercle entier des sujets qui leur appartiennent, sa mission, par rapport à chaque peuple, à chaque moment particulier de l'histoire, à chaque croyance déterminée, est finie»³¹.

In questo luogo Bénard non evita il problema dell'esaurimento del contenuto; ma la sua trasposizione impoverisce la problematica teorica del testo originale.

3. Su questi concetti si fonda in Hegel il tema dell'*Auflösung* dell'arte, cui corrisponde in De Sanctis quello della «morte dell'arte». S'è già visto che questo motivo, se pur affrontato sotto la specie di «morte della poesia», era presente nelle lezioni desanctisiane fin dai primi anni della scuola e che esso nasceva dalla riflessione intorno allo schema evolutivo vichiano. S'è verificato inoltre che la contiguità, e la differenza, tra la nozione vichiana di periodica eclissi della poesia e quella hegeliana di morte dell'arte è stata intravista da De Sanctis che rifiuta polemicamente questo aspetto dell'estetica hegeliana grazie alla sua adozione del metodo di Vico³². Lo scontro con Hegel a questo proposito esplose fin dal quaderno De Ruggiero, che ci offre le prime tracce del nuovo interlocutore ed è ripreso nel successivo quaderno Nisio in ben due luoghi³³. Tuttavia solo nell'appendice di *Storia della critica* la polemica si fa decisiva e De Sanctis avanza una risposta più argomentata e certa. Pur non sorretto da Bénard, egli mostra di saper individuare il centro nevralgico del discorso hegeliano: anche se non si richiama mai esplicitamente al tema dell'esauribilità del contenuto, la risposta sembra orientata consapevolmente a superare questa *impasse*:

«Dopo che Hegel ha mostrato Dio come l'idea, mostra la triplice forma dello spirito nel manifestare l'idea: l'arte simbolica, l'arte classica, l'arte romantica; dopo la cui decadenza per Hegel non è più possibile l'arte. Ora a noi pare che si debba cercare, indipendentemente dall'idea fantastica hegeliana, un principio motore, che spinga l'uomo a queste tre manifestazioni. Questo principio è il gran problema dell'universo, Iddio, l'uomo e la natura: *enigmi cui tende lo spirito in ogni suo momento* [...] tosto che il senso non è più la sola vita dell'uomo, l'immaginazione

³¹ W.F. Hegel, *Cours d'esthétique...*, deuxième partie cit., pp. 519-520.

³² Cfr. anche D. Formaggio, *La «morte dell'arte» e l'estetica*, Mulino, Bologna, 1983, p. 38. Egli incidentalmente afferma che «non è per nulla irrilevante questa indicazione di una persistente radice vichiana nel sorgere e risorgere in Italia del tema della morte dell'arte».

³³ FDS, III, pp. 1060-1061, 1265 e 1348-1349.

e l'intelletto cominciano a tendere ai tre problemi, e l'arte dal suo canto finge con l'immaginazione ciò che ei desidera e non giunge a spiegare, e l'intelletto dall'altra si sforza di scoprire, ed agita sistemi, guerre di verità ed errori, medita la filosofia. L'uomo tende alla trilogia con la finzione e col raziocinio, colla fantasia e coll'intelletto, con l'arte e con la scienza. Sicché noi siamo condotti da due vie diverse, dall'immaginazione e dalla riflessione, e la religione riunisce la scienza e l'arte.

Or, l'immaginazione desiderosa percorre tre stadi nella ricerca che si propone, e, *non raggiungendo mai il suo scopo, non risolvendo mai i problemi proposti, opera e vive*³⁴.

Poco prima egli aveva preso le distanze dal «panteismo» hegeliano:

«Secondo Hegel, il suo sublime panteistico, l'idea è Dio, e si sviluppa nelle cose. Ma noi, che abbiamo rifiutato il panteismo, considereremo l'idea fuori di questa immanenza di Dio nelle cose»³⁵.

Non è dunque possibile esaurire razionalmente la conoscenza del reale: su ciò si fonda la risposta al problema della «morte dell'arte». Il «motore» della creazione artistica è l'enigma dell'universo e l'uomo è teso a comprenderlo «con l'immaginazione e l'intelletto». Questi diversi strumenti di conoscenza non riescono mai a sciogliere l'enigma, e tuttavia sono due «vie diverse» e complementari di comprensione del mondo. Nello sforzo conoscitivo sta la loro vitalità sempre rinnovantesi. Se nell'estetica hegeliana giunge il momento in cui tutto il contenuto dell'arte viene in chiaro e perciò essa smette di essere uno strumento conoscitivo necessario, per De Sanctis ciò non accade mai. Sottrarsi al «circolo della nuovissima idea», all'inesorabilità del sistema hegeliano, implica appunto riaffermare una qualche trascendenza; da ciò consegue l'impossibilità di dare compiutezza alla conoscenza del mondo. L'immaginazione non viene mai meno poiché è sempre innescata dal bisogno di conoscere. La fantasia è, per De Sanctis come per Vico, la prima forma della conoscenza umana. La poesia, l'arte, sono forme sintetiche del conoscere. In esse si manifesta il mistero dell'universo, vi tralucono i destini dell'uomo: «difficili ad intendere con la ragione, Iddio li ha rivelati al poeta in certi momenti»³⁶. L'affermazione è molto vicina a quella di Vico contenuta nell'ottavo capitolo (*De re poetica*) della prolusione del 18 ottobre 1708, *De nostri temporis studiorum ratione*:

³⁴ *Ibid.*, pp. 1438-1439. I corsivi sono nostri.

³⁵ *Ibid.*, p. 1437.

³⁶ *Ibid.*, pp. 1437 e 1441.

«De re autem poetica nihil singillatim disserui, quia poeticus instinctus Dei Opt. Max. donum est, nec ullis instrumentis parari potest»³⁷.

Siamo di nuovo a Vico e questa risposta ad Hegel è tutta dominata da motivi vichiani. Il riconoscimento della finitezza umana sta alla base della filosofia di Vico, se è vero che all'uomo non è dato di raggiungere un sapere assoluto, ma:

«proprio questo riconoscimento dell'iniziale imperfezione e finitezza umana permetterà al Vico di assegnare un compito alla cultura e alla pratica che devono guidare l'uomo verso un continuo perfezionamento del suo conoscere e del suo potere, senza per questo che l'uomo debba illudersi di un raggiungimento finale, il quale sarebbe, del resto, la dogmatica affermazione di un sapere e di una potenza assoluti»³⁸.

Il bisogno di affermare una trascendenza che implichi «un continuo perfezionamento» del conoscere umano ricolloca De Sanctis nell'orizzonte vichiano. Così, constatate le strette analogie tra Vico ed Hegel sul tema della decadenza della poesia a causa della corruzione della prosa del mondo, di fronte alla tesi di una possibile morte storica dell'arte e ai due diversi esiti indicati da Vico e da Hegel³⁹, la prospettiva desanctisiana si

³⁷ Cfr. *Le orazioni inaugurali. Il «De itaorum sapientia» e le polemiche*, a c. di G. Gentile e F. Nicolini, Laterza, Bari, 1914, p. 96.

³⁸ E. Paci, *op. cit.*, p. 42. Si veda quest'altra annotazione di Paci: «il riconoscimento della finitezza umana e della natura impedisce a Vico l'orientamento verso una tesi rigorosamente idealistica, se per idealismo si intende una filosofia che concepisce il mondo come una creazione dell'io». (Ivi, p. 41).

³⁹ Su questo problema cfr. D. Formaggio, *op. cit.*, pp. 118-123. Peculiare è l'interpretazione che Formaggio avanza del concetto hegeliano di «Auflösung» dell'arte come «dissoluzione dell'arte simbolica nella sua risoluzione in arte classica, dell'arte classica nella romantica, e della romantica nella postromantica o contemporanea, e così via (secondo la nostra tesi)». Per Formaggio «non si può intendere il moto dell'arte verso la verità soltanto come un semplice e banale uscir da se stessa per morir nel pensiero, senza amputare gravemente la dialettica interna a questa asserzione: la quale va intesa come un tutt'uno con l'altra affermazione che le è aggiogata, per cui il moto dell'arte verso la verità implica un continuo rinnovamento da parte dell'arte verso il proprio interno» (ivi, p. 83). Muovendo da questa lettura che cerca di far rientrare nell'estetica idealistica anche l'arte moderna (che, proprio in quanto frutto della separazione tra idea e forma, Hegel voleva superare), è inevitabile che Formaggio, oltre le effettive analogie tra Vico ed Hegel, veda un ulteriore legame di continuità tra i due filosofi. Egli sostiene che in Hegel, come in Vico, «la poesia non si perde mai del tutto, come non si perde mai del tutto nella storia la memoria e l'ingegno, il senso e la fantasia, e tutto quel conoscere corporeo che è fondamento primo di ogni conoscere e nutrimento essenziale degli universali concreti e dei veri filosofici non disseccati nel-

orienta sulle tesi di Vico. Abbiamo già visto che, a proposito della crisi della poesia religiosa e della sua riattivazione operata da Manzoni, De Sanctis si rifà al concetto vichiano di «ricorso». Ora la discussione investe un problema più generale e decisivo: la sopravvivenza di tutta quanta l'arte, questione strettamente connessa col rapporto poesia-scienza. Qui, di nuovo, nelle argomentazioni di De Sanctis riaffiora un referente vichiano.

Il discorso è tutto imperniato su Leopardi visto come esempio concreto della possibile coesistenza tra poesia e filosofia, tra cuore e ragione⁴⁰.

l'astrazione» (*ivi*, p. 123). Di qui anche la sua particolare lettura dell'atteggiamento desanctisiano sul problema della morte dell'arte (*ivi*, pp. 42-54). Formaggio annota che De Sanctis avrebbe dato (*malgré-lui!*) una corretta interpretazione in senso hegeliano «di una "morte" – non già come fine storica, ma come passaggio e trasformazione – dell'arte». Questa tesi sarebbe corroborata da alcuni luoghi tratti da lettere e saggi che certamente ci insegnano l'idea di un'arte che non muore, che si rinnova continuamente, ma che De Sanctis consapevolmente vuole opposta a quella hegeliana. Non si può ignorare che De Sanctis entra in conflitto con Hegel, poiché riconduce questo tema hegeliano entro una dimensione storicistica affermando la possibilità di un'arte «riflessa», di un'arte fondata sul reale, come dimostra la lettera dell'esilio torinese a Pasquale Villari del 3 ottobre 1857, di soli due anni posteriore al saggio leopardiano *Alla sua donna*, saggio che Formaggio ritiene di poter usare come uno degli esempi di «perfetta aderenza» al pensiero hegeliano: «Mi dispiace che dopo sì lunga separazione abbi veduto Camillo attraverso di Hegel. Le sue dottrine non possono aver potere sul suo cuore e nemmeno sulla dirittura del suo giudizio. [...] Secondo me lo sbaglio di Hegel è di prendere per evoluzione dell'umanità quello che non è se non evoluzione di uno de' suoi periodi. Certo ci sono de' tempi, ne' quali il pensiero puro sottentra all'arte, ma l'arte e la religione sono immortali, e vivono contemporaneamente presso popoli più giovani e rinascono dalle ceneri della filosofia [...] Da un nuovo contenuto ripululano da capo le forme: eternità di contenuto, eternità di forme. Il contenuto non ritorna, progredisce sempre; le forme soggiacciono alla legge di ritorno del Vico. Hegel confonde le due cose e fa finire l'umanità con lui [...] L'arte dunque oggi non è moribonda, ma è fermentante, come la società che è in istato di formazione. Hegel perciò non ha ragione né in generale, né in particolare. L'arte perisce in certi periodi, e rinasce in certi altri, come tutte le forme» (cfr. FDS, XIX, pp. 406-408. Per un'adeguata interpretazione di questi documenti desanctisiani si veda N. Borsellino, *Introduzione* a FDS, VII, pp. XXVII-XXIX). Il prevalere di un'istanza opposta al «finis artis» hegeliano è attestato anche da una più tarda lettera a De Meis (20 marzo 1869), citata per altro con diverso intento dallo stesso Formaggio: «Tu dici che Religione e Arte si sono fuse nel Pensiero. Ottimamente. Ma io soggiungo che se questo Pensiero non è un imbecille impotente, se ha storia, dee venire un momento che sarà a sua volta Arte e Religione». Insomma Formaggio sembra accogliere la stessa tesi desanctisiana della permanenza del valore veritativo dell'arte nel mondo contemporaneo; ma De Sanctis per far questo sostiene che si debba uscire dal «circolo» del sistema hegeliano, mentre Formaggio intende rimanerci dentro, incorrendo così nella medesima aporia di coloro che, secondo De Sanctis, «non uscendo dal circolo di Hegel, si son trovati impacciati», cfr. FDS, III, p. 1445.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 1437-1438.

Mentre nelle precedenti occasioni polemiche il critico si era limitato ad opporre alla tesi hegeliana l'inesauribilità del sentimento, cioè della fonte d'ogni poesia⁴¹, provandola col dato puramente empirico della vitale presenza in Italia della poesia leopardiana e manzoniana, ora Leopardi è letto come paradigma di un'argomentazione di stretto carattere filosofico, di cui abbiamo già individuato le fondamenta nel ristabilito spazio del trascendente e nella conseguente compostibilità dell'arte e della scienza in quanto strumenti conoscitivi:

«Hegel termina la sua *Estetica* con dire che l'arte ai tempi nostri è morta, e che la scienza le ha tolto il luogo; ma noi abbiam veduto, per contrario, che ci avea ancora molta poesia in quell'inquietudine che noi sentiamo per la lotta della scienza con l'arte, dell'intelletto col cuore. E poi non è in tutto vero che l'arte e la scienza debbono andare scompagnate, e che dov'entra l'una l'altra sparisce.

L'uomo spesso analizza, esamina lo spirito, trova in esso diverse facoltà, immaginazione, sentimento e riflessione, ed immagina diverse epoche che corrispondono ad esse. Ma la scienza analizza ciò che nell'arte è sintesi, non per tanto l'una e l'altra hanno uno stesso scopo e procedono ugualmente. E quando l'arte raccoglieva cose immaginarie, faceva pure questo la scienza, ed era un ammasso di fenomeni immaginari, composti e ricomposti per spiegare un'idea. Quando l'arte correva al finito, si restringeva al mondo esterno, nel quale [l'uomo] voleva vedere rivelato se stesso, la scienza creava il sensismo. L'arte andò ad un mondo fuori di noi; e la scienza salì all'intelligibile ed al sensibile. Nell'arte e nella scienza oggi troviamo agitata la quistione per sostituire l'essere al parere: sicché l'una e l'altra sono affratellate, e camminano per una stessa via, per raggiungere uno stesso scopo»⁴².

Tale fratellanza tra poesia e scienza, tale identità di scopo a cui si tende in modi diversi, era al centro della vichiana *De nostri temporis studiorum ratione*. Vico vi nega la contraddizione tra critica e poesia:

«Criticism nostri temporis poëticae obesse diximus, sub eo temperamento, si pueris tradatur: nam iis et phantasiam obcoecat, et memoriam obruit; et poëtae

⁴¹ Tutte le risposte desanctisiane ad Hegel sul tema della morte dell'arte che precedono quella accolta nell'appendice di storia della critica si fondano esclusivamente sull'antico motivo, anche vichiano, più volte al centro delle lezioni della scuola fin dai primissimi corsi, della necessità di un vero sentimento per una poesia autentica. Abbiamo assistito al ruolo sempre più decisivo di questo concetto nell'ambito della riflessione di De Sanctis; l'abbiamo visto interagire nell'evolversi della nozione di «situazione» fino a divenire, in prima istanza, l'unico argomento in difesa della vitalità della poesia nel mondo moderno.

⁴² FDS, III, pp. 1442-1443.

optimi phantastici sunt, et peculiare eorum numen Memoria, eiusque soboles Musae»⁴³.

Ma Vico osserva che:

«si adulescentes, utraque mentis facultate firmati, eam artem [la critica] edoceantur, eam poëticae rei conferre putem: quia poëtae ad verum in idea, sive ex genere, ut paullo inferius dicemus, spectant».

La critica può dunque giovare alla poesia, e poco oltre Vico giunge a sostenere che poesia e filosofia tendono al medesimo fine:

«Neque enim in ea sum sententia, poëtas falsis praecipue delectari; quin affirmare audeam eos aeque ac philosophos ex instituto vera sequi [...] poëtae recedunt a formis veri quotidianis, ut excellentiorem quandam veri speciem effingant; et naturam incertam deserunt, ut naturam constantem sequantur, ut sint quodammodo veriores»⁴⁵.

Il linguaggio delle immagini poetiche non è linguaggio dell'errore. Fonda invece un sapere particolare che continuamente si rinnova col rinnovarsi delle immagini, pur essendo venuta meno la pienezza delle figure mitiche originarie⁴⁶. In questa orazione il discorso di Vico si rivela sorprendentemente moderno. In nome dell'alleanza tra scienza e poesia egli sostiene che anche la fisica a lui contemporanea possa giovare alla poesia, poiché le scoperte scientifiche sono fonte di nuove immagini e rinnovano così il linguaggio poetico:

«Et recentiorum physicarum rei poëticae commodam esse existimarem: nam poëtae phrases bona ex parte usurpant, quibus naturales rerum causas explicant, sive in dictionis poëticae admirationem, sive in antiquae possessionis argumentum: quod antiquissimi poëtarum physici fuerint [...] Igitur, quando recentiorum physica sensibiliores causarum imagines a mechanica potissimum, qua utitur, tanquam instrumento, describit, ea commodius poëtas novarum genere locutionum instrueret»⁴⁷.

⁴³ Cfr. G. Vico, *Le orazioni inaugurali...* cit., p. 96.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁶ Così si esprime De Sanctis nel saggio leopardiano del 1855: «Né mai l'immagine muore: si dilegua innanzi al vero e risorge più bella di sotto alla morte, risorge per morire un'altra volta, vicenda perpetua di creazione e distruzione; il mistero della poesia leopardiana è il mistero della natura». FDS, XIII, pp. 404-405.

⁴⁷ G. Vico, *Le orazioni inaugurali...* cit., p. 97.

Molte permangono quindi le filiazioni vichiane nelle ultime densissime pagine dell'appendice sulla storia della critica, e molte sono destinate a permanere fino agli ultimi esiti del critico.

La confutazione di Hegel a proposito dell'arte contemporanea offre anch'essa momenti di grande lucidità, per esempio quando è colto puntualmente il carattere «passato» dell'arte nell'*Estetica*:

«Ora dobbiamo dire che Hegel, il quale tanto lavora sul passato, e che, restringendosi poi al presente, lo considera come situazione estrema, non passa sotto silenzio la questione del futuro. Ma quando Hegel volge l'occhio al futuro ei non vede che il passato. Noi diremo che se tutte fossero determinate le leggi dello svolgimento dello spirito umano, tutto potrebbe vedersi il mondo morale che dee ancora manifestarsi; siccome si determina il ritorno di una cometa, quando si conoscono tutte le leggi cosmiche, con le quali l'universo si governa maravigliosamente. Ed Hegel avea pure innanzi alla mente certe leggi con le quali credeva che l'umanità dovesse procedere»⁴⁸.

L'immagine della cometa è carica di suggestioni vichiane, ma – ciò che più importa – De Sanctis mette in luce un dato fondamentale. Hegel non ignora che l'arte continua ad esistere anche ai suoi tempi, ma la sua più piena determinazione, il modello inarrivabile e perduto, continua ad essere per lui l'arte greca; un'arte passata, appunto. Hegel ha definito l'arte moderna come corrotta e superata dalla riflessione, «ha riconosciuto la sua necessità storica, pur senza credere alla sua possibilità»⁴⁹.

Al contrario De Sanctis proclama altrettanto valida l'arte che nasce dalla riflessione, ma per sostenere ciò deve sottrarsi all'aporia insita nell'estetica hegeliana⁵⁰, deve cioè affermare che l'arte non può esser superata una volta per tutte dalla religione e dalla filosofia, deve leggere il mondo

⁴⁸ FDS, III, p. 1436.

⁴⁹ P. Szondi, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁵⁰ «È la contraddizione tra la radicale storicizzazione dell'arte da un lato e l'origine storica e la fissazione del concetto hegeliano dell'arte dall'altro. Mentre con Hegel tutto è messo in movimento, tutto ha il suo specifico valore di posizione nello sviluppo storico, mentre lo stesso sistema appare come un processo storico, in cui ad esempio l'arte non esiste per tutti i tempi accanto alla religione e alla filosofia, su un piede di parità o al loro servizio, ma viene prima di queste ultime in senso temporale, lo stesso concetto dell'arte non può praticamente svilupparsi, poiché è stato coniato secondo il modello unico e irripetibile dell'arte greca, in modo che lo sviluppo storico che porta all'arte greca e che muove da essa e se ne allontana deve necessariamente apparire come un movimento sistematico verso l'arte e oltre l'arte». P. Szondi, *ibid.*, p. 36. De Sanctis coglie questo duplice movimento nel corso finale della prima scuola dedicato alla storia e filosofia della storia quando, dopo aver richiamato il passaggio dello spirito umano che dall'arte porta alla religione fino alla filosofia, intesa come ultimo momento in cui

nell'unica dimensione storica e deve affermare una permanenza del mistero come perenne fonte di poesia:

«La religione, l'arte e la filosofia oggi tendono ad unirsi; e questo dimostra chiaramente l'invasione della filosofia nella poesia, e di questa nel campo di quella [...] Prima i poeti si rivolgevano intorno a Fille, ed oggi s'innalzano in sino a Dio, all'infinito, al mistero [...] Alle immagini antiche oggi si è sostituito il ragionamento; e saremmo tentati di chiamare Leopardi filosofo, se non vedessimo in lui alto sentimento e fremito [...] noi vedremo che, considerata l'arte nel senso di Hegel, necessariamente dovea giugnersi a questa conseguenza; ma che, uscito di quel circolo, può bene dimostrarsi che la scienza non combatte, non distrugge l'arte. Hegel ha preso l'arte in un senso tutto proprio e particolare; ed il simbolo, il classicismo e il romanticismo sono per lui la nascita, la vita, la fine; sicché dopo il romanticismo null'altro resta, e l'arte sparisce del tutto. Egli ha voluto cercare di veder effettuato il suo sogno fantastico, e passando dalle apparenze all'essere, dovette mostrar prima l'arte e poi la scienza»⁵¹.

Si deve uscire dal «circolo» di Hegel:

«combattere Hegel nel suo campo è opera impossibile. E però noi, ammettendo che l'arte secondo Hegel è già morta, faremo poi di mostrare ch'è viva, che anzi è bambina, e nata a nuova vita con gli ultimi poeti, in quanto essi e tutti gli uomini si son rivolti all'enigma dell'universo, e si sforzano di raggiungere il problema de' destini dell'uomo»⁵².

È possibile oggi un'arte nuova purché la riflessione sia vivificata dal sentimento. Questo può essere sollecitato anche dal livello di coscienza raggiunto dal pensiero e Leopardi ha saputo trasfigurarla in nuove immagini, altamente poetiche perché altamente sentite. Anche il reale, «in certi tempi», è fonte di vera poesia: ai miti, alle invenzioni fantastiche, alla forma fantastica, subentra il reale ed esso è non meno capace di sollecitare nuove forme poetiche:

«La mitologia è una forma esteriore, con cui si è cercato di rivelare l'enigma della vita, quando non appariva oscuro e misterioso, quando era credenza, era

lo spirito vuol «vedere l'assoluto», non più sotto le forme sensibili dell'arte, anzi «vuol penetrare infino a lui e contemplarlo faccia a faccia», egli sottolinea: «Nondimeno dopo di avere Hegel tracciato questo stupendo disegno, mentre che noi siamo convinti della sua bontà, e desideriamo di seguirlo, Hegel lo lascia ad un tratto. Egli ci fa ricordare che il problema storico si può risolvere filosoficamente e storicamente, rappresentando solo quello che si è manifestato ne' fatti». FDS, III, pp. 1648-1649.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 1443-44.

⁵² *Ibid.*, p. 1445.

sentimento, era religione; ma, ammesso lo scetticismo, ammessa la vanità del tutto, l'impossibilità che si raggiunga quell'alto scopo, per cui oggi combattono tutti, le forme sono divenute indifferenti; le forme non sono più essenza della poesia, ma necessarie siccome forme. La fantasia, che non corrisponde alla realtà, la fantasia come creazione, come idea essa stessa, quel tipo fantastico ch'era un sogno de' poeti oggi è morto; ma in quanto la fantasia è una realtà, può avere ancora una forma.

Non possiam dire che v'ha de' tempi in cui la fantasia abbandoni l'uomo, ma diciamo che in certi tempi essa diviene reale; che le cose pure soprannaturali si presentano innanzi all'uomo siccome vere, siccome reali; e ciò per una cagione qualunque, per lo stato particolare dell'uomo»⁵³.

La fantasia deve nascere oggi dalla realtà. Leopardi è il tipico protagonista di questa nuova poesia al cui centro c'è «l'uomo reale in un campo fantastico». Così l'arte non vien meno ai bisogni dei tempi nuovi e le ultime parole del corso sono un'esortazione convinta ad una possibile arte del reale:

«Sia oggi nell'arte la fantasia, ma risponda a qualche cosa di reale; e questa fantasia non può venir meno mai; ché il fantastico è solo di alcuni tempi, il reale di tutt'i tempi»⁵⁴.

Percorrendo questa strada De Sanctis, nelle lezioni dantesche dell'esilio zurighese, momento decisivo e consapevole d'un distacco dall'hegelismo le cui motivazioni sono già tutte disseminate nella prima scuola, giungerà a formulare la sua estetica della forma «come estetica del reale o vivente o individuo che contiene in sé l'idea senza scioglierla»⁵⁵.

⁵³ *Ibid.*, p. 1446.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 1445-1446.

⁵⁵ N. Borsellino, *Introduzione* a FDS, VII, pp. XXX-XXXI.

L'ANTIDOTO CONTRO LA «MALATTIA DELL'IDEALE».
VERSO LA RIFORMA DELLA CRITICA

L'esigenza del «reale» si affaccia così per la prima volta nella concezione critica desanctisiana fin dall'ultimo scorcio della prima scuola, mentre il corso conclusivo sancisce il nuovo interesse per i «fatti» e insieme conferma l'indirizzo prettamente storicistico su cui è orientato il nostro critico. Dopo che l'esame dell'estetica hegeliana aveva rifiutato il «sistema» a cui essa faceva riferimento¹, ignorando la dialettica dello spirito, De Sanctis afferra quell'Hegel che sembra più omogeneo alla riduzione storicistica da lui operata. Egli può così affermare che «per Hegel l'astratto è un nulla, non esiste; tutto è fatto, tutto è positivo»². Ma l'accento critico, che sembra volgersi con forza solo a rilevare i difetti del «metodo» storico vichiano, risuona con altrettanta vigore anche a proposito di Hegel. De Sanctis ribadisce la sua critica al «sistema» e al «panteismo» hegeliani³ mentre giunge, esaminando la filosofia della storia di Vico e di Herder, a vedere in Hegel un loro continuatore. Se Vico ed Herder avevano affer-

¹ Ci sembra che già ora e ben più, come vedremo, nel momento passionato della sua polemica contro Hegel durante l'esilio zurighese, sferzando il «sistema» e i guasti che ne derivano, De Sanctis operi un vero e proprio scasso dell'impianto hegeliano.

² FDS, III, p. 1645.

³ «In questo libro *della filosofia della storia* Hegel ha un'aria tutta positiva ed in effetti egli si protesta di voler tener dietro ai fatti; ma quando si ha nella mente un sistema prestabilito, quando vuol farsi una storia razionale, non è possibile che si sia così strettamente legato ai fatti. Ed esaminando questo libro posatamente si trovano molti difetti di esecuzione, inesattezza di fatti, e poca intelligenza di essi»; FDS, III, pp. 1644-1645; «Ma nelle mani di Hegel questa scienza era ancora bambina, e però contro tante proteste i fatti in Hegel sono così generalizzati che la religione cristiana ed il panteismo sono la stessa cosa, ed uniti il concreto e l'astratto. E qui vediamo chiaramente quello che accade quando si va con sistemi a priori»; *ibid.*, p. 1665.

mato che «la ragione e la provvidenza governano il mondo»⁴, da Hegel De Sanctis non ricava nulla di diverso. Egli interpreta così il suo pensiero: «la ragione governa la storia e la governa progressivamente», «questo progresso è subordinato a quello dell'umanità», e conclude: «questo concetto è ancora oscuro». Nemmeno Hegel, quindi, ha saputo chiarire le leggi che presiedono al cammino progressivo della ragione.

La brusca e drammatica interruzione dell'attività didattica per la vicenda napoletana del 1848 blocca la riflessione del maestro in un momento assai intenso e rilevante nell'economia del suo percorso metodologico-critico.

Sul piano della teoria estetica la dipendenza da Hegel nella prima scuola si restringe di fatto alla nozione dell'unità di idea e forma, nozione cui per altro De Sanctis tende a sovrapporre la sua personale tesi di un'unità di tipo organico, abbastanza diversa e autonoma rispetto al discorso hegeliano⁵. Il passo dalle lezioni sulla letteratura drammatica che abbiamo citato fissa con grande esattezza il momento della presa di distanza da Hegel su una questione che sarà poi determinante nel definitivo, cruciale conflitto con l'estetica hegeliana, testimoniato dalle pagine della famosa «quarta lezione» del progettato libro su Dante e dalle lettere coeve dell'epistolario. Quando De Sanctis oppone ad Hegel che il «concetto astratto [...] non esiste alla mente dell'artista innamorato di una forma» ci troviamo già nel clima della crisi zurighese, in cui il distacco da Hegel matura proprio a partire dalla discussione intorno al «concetto» della *Divina Commedia*. Abbiamo visto nelle lezioni della prima scuola che la lettura dell'estetica Bénardiana si innesta su un terreno di ricerca già scelto in proprio, e che l'interesse desanctisiano converge, quasi attratto magneticamente, sul concetto di «situazione» quale momento privilegiato dell'individuazione poetica, dell'unità di astratto e sensibile. Secondo lo Hegel di De Sanctis la «situazione» è «quel punto in cui l'idea s'incarna e si manifesta nella forma», e dunque ha «l'ufficio di concretare l'idea»⁶. Ora affermare che il concetto astratto non esiste per l'artista se non già con-

⁴ *Ibid.*, p. 1644. Poco prima, e con maggior precisione, De Sanctis aveva sostenuto che: «Vico lasciò questa idea, che la ragione governa l'uomo; Herder lasciò questa altra idea: la ragione governa il mondo progressivamente»; *ibid.*, p. 1642.

⁵ Sergio Landucci, invece, definisce come propriamente hegeliano il rapporto essenza-fenomeno inteso «come rapporto assolutamente organico di coesenzialità reciproca». Da ciò nasce il suo convincimento d'una fedele adesione di De Sanctis a questo concetto cardine dell'estetica hegeliana. Cfr. S. Landucci, *op. cit.*, pp. 62-64.

⁶ FDS, III, p. 1408.

cretato nella forma, e affermarlo prendendo consapevolmente le distanze da Hegel circa un punto essenziale della sua estetica come quello sul simbolo e sull'allegoria, significa sostenere che per l'artista esiste solo la forma, esiste solo la «situazione» nel momento del suo farsi concreto:

«Ci troviamo finalmente nella verità, quando vediamo che la situazione esiste in una data forma ch'è la veste con cui apparisce innanzi all'artista»⁷.

La contiguità con le affermazioni anti-hegeliane del lavoro dantesco di un decennio dopo è davvero sorprendente. Essa risulta ancor più netta se si considera che l'argomento del primo attacco a Hegel è l'allegoria⁸, cioè lo stesso della «maledetta» quarta lezione dantesca⁹. Ciò testimonia che le lezioni degli ultimi anni della prima scuola anticipano tutti i motivi della riflessione desanctisiana degli anni dell'esilio.

L'ultimo tema che risuonava nelle lezioni di storia della critica, l'appello al «reale», all'«uomo reale» del *Consalvo* leopardiano, delinea una prospettiva salvifica per l'arte perché De Sanctis ha potuto sostenere, con Vico e contro Hegel, la possibilità di un suo rinnovamento anche attraverso la scienza:

«Nell'arte e nella scienza oggi troviamo agitata la quistione per sostituire l'essere al parere: sicché l'una e l'altra sono affratellate e camminano per una stessa via»¹⁰.

Si deve sostituire l'essere al parere. È ormai individuata la nuova esigenza del reale, comune terreno investigativo per l'arte e per la scienza. L'opzione per Vico a proposito di questa feconda convivenza scioglie positivamente la questione del destino dell'arte e trova in Leopardi, poeta del reale, un prestigioso punto di riferimento per tutta la spinosa discussione intorno alla struttura del sistema filosofico di Hegel e agli esiti della sua estetica. Nel nuovo saggio leopardiano *Alla sua donna* (1855)

⁷ *Ibid.*, p. 1493.

⁸ «Considero come un progresso la terza opinione, quantunque falsa, quella cioè dell'Hegel e di altri critici, che considerano le forme sociali come allegoriche della situazione dominante, in modo che la forma è un velo, un'allegoria che covre la situazione [...] Oltre che questo sistema è arbitrario e noi non sappiamo sin a qual punto dobbiamo dar fede all'allegoria»; FDS, III, p. 1492.

⁹ Cfr. la lettera da Zurigo ad Angelo Camillo De Meis, della fine di aprile 1858; in FDS, XIX, p. 472.

¹⁰ FDS, III, p. 1443.

l'immagine poetica sa risorgere trasformata anche dall'impietosa analisi del vero. Il poeta, afferma De Sanctis, «te la sa cogliere nel seno stesso della realtà»¹¹.

Leopardi, fino alle ultime lezioni della prima scuola, era il poeta che investiga il mistero dell'universo, ne cerca le ragioni, ed impotente «si dispera e nel dubbio di tutto finisce con l'imprecazione». Anche nel discorso premesso al carme *La prigione*, scritto – in concomitanza con il lavoro sulla *Logik* hegeliana – durante gli anni del carcere a Castel dell'Ovo, e in cui si è voluto leggere un maturo hegelismo di De Sanctis, Leopardi è ancora il poeta della rinuncia:

«Passato è il tempo di gemere e d'imprecare e di dubitare; il dolore umano è seme di libertà, né alcuna stilla di sangue è sparsa indarno; e posi da canto Leopardi. Crediamo ma a cosa viva; soffriamo, ma operando e sperando»¹².

Bisognerà attendere il saggio *Schopenhauer e Leopardi* (1858), perché De Sanctis riconosca pienamente lo spirito agonistico e costruttivo del discorso leopardiano, giungendo fino a immaginarselo accanto «confortatore e combattitore» negli eventi napoletani del Quarantotto¹³. Tuttavia sembra arduo attribuire al De Sanctis anteriore alla svolta del Quarantotto un irrazionalismo rinunciatario¹⁴. Se da un lato affermare una trascen-

¹¹ FDS, XIII, pp. 404-405.

¹² FDS, IV, p. 7. Landucci legge il carme come la «sistemazione più interessante» di quel «leopardismo eroico» tipico del De Sanctis dopo il 1848, nel quale fa rientrare anche il passo finale del manoscritto del primo saggio leopardiano sull'*Epistolario* (1849). Ora se è vero che si può leggere in questo studio dell'«uomo» Leopardi, il primo passo di De Sanctis verso la comprensione del valore progressivo del discorso leopardiano, tuttavia il brano in questione sembra testimoniare più il sorgere di una prospettiva che una definita e sicura convinzione critica: «Una cosa sola io non posso consentire a Pietro Giordani, quando ei chiama Giacomo Leopardi la stella dell'ocaso. Certo un poeta interprete di un popolo scaduto si può veramente chiamare Astro dell'ocaso, il quale descriva delicate voluttà, in cui quel popolo affoga la coscienza della sua perduta grandezza: tale fu Orazio. Ma quando un poeta freme e si agita e si addolora della nullità che gli è intorno, già profeta ei si fa forse inconsapevole di non lontano risorgimento». Cfr. FDS, XIII, p. 395. Abbiamo qui insomma ancora il Leopardi che «freme e si agita e si addolora», quando nel preambolo del carme è sottolineato che si «pone da canto» Leopardi proprio perché è giunto il tempo non «di gemere e d'imprecare e di dubitare» ma di operare.

¹³ FDS, XIII, pp. 465-467.

¹⁴ «Il prezzo pagato per questo avvicinamento dell'arte alla scienza è la riduzione della teoresi umana al tentativo, sempre rinnovantesi e sempre vano, di sondare l'irraggiungibile "enigma" dell'universo. Ciò che, insieme al "panteismo", andava irrimediabilmente perso era il razionalismo hegeliano; il brivido esistenzialistico del discorso

denza limita certo la portata del razionalismo hegeliano, la tensione conoscitiva dell'uomo, pur se destinata a non esaurire mai la verità «sempre rinnovantesi», contrasta vivamente con qualsiasi morale della rinuncia. La scelta ora sottesa al rifiuto del «panteismo» hegeliano è la medesima che consente al critico di proclamare l'accordo tra arte e scienza, e si rifà al razionalismo vichiano. Il suo obiettivo è di indagare il reale, opera dell'uomo, secondo la logica del *verum ipsum factum*. In ciò non vi è alcun misconoscimento del valore della ragione¹⁵. La ferma opposizione al «sistema» hegeliano, già attiva nell'ultima fase della prima scuola, non sembra originarsi da un moto reattivo sentimentale e perituro¹⁶, ma costituisce il fondamento in cui si radica la nuova esigenza del reale¹⁷. Dopo lo studio della grande *Logik*, in cui De Sanctis misurerà tutta la portata del sistema hegeliano, quando egli condurrà i suoi definitivi attacchi ad

desanctisiano importava, d'altro lato, agnosticismo e rinuncia»; S. Landucci, *op. cit.*, p. 76.

¹⁵ Così si esprime De Sanctis a proposito della «malattia dell'ideale» nel *Saggio critico sul Petrarca* del 1858: «Così è avvenuto che il vago, l'indeciso, l'ondeggiante, il vaporoso, il celeste, l'aereo, il velato, l'angelico è salito in onore nelle forme dell'arte; e nella critica è in voga il bello, l'ideale, l'infinito, il genio, il concetto, l'idea, il vero, e il sovrintelligibile, e il soprasensibile, l'ente e l'esistente, e tante altre generalità, gittate in formole barbare quasi come le scolastiche, dalle quali a così gran fatica eravamo usciti. L'uomo sano e forte non si propone mai un di là irraggiungibile, una certa idea, un non so che, una qualche cosa, un obbiettivo indistinto e confuso, decorato col nome d'ideale. Egli ha in vista uno scopo chiaro, ben circoscritto, quello solo che si sente la forza di ottenere. Agli sciocchi par gran cosa avere i concetti larghi di là da quello che si possa ragionevolmente conseguire: per l'uomo di senno è indizio questo di poca forza», cfr. FDS, VI, p. 26.

¹⁶ Landucci vede iniziare la critica al «sistema» hegeliano solo nel '58 con le lezioni dantesche (cfr. *op. cit.*, pp. 177-178). Inoltre egli definisce gli argomenti della critica al sistema di Hegel che De Sanctis avanza negli anni zurighesi e che, per noi, hanno in queste lezioni il loro immediato antecedente, «alquanto generici e piuttosto facili», leggendo in essi una «tonalità più che altro psicologica, quasi sentimentale» (cfr., *op. cit.*, pp. 161-162). Si leggano a questo proposito le efficaci risposte di Fulvio Tessitore in *op. cit.*, pp. 256-257, e di Nino Borsellino, nell'*Introduzione cit.*, pp. XXVII-XXIX.

¹⁷ Cfr. *l'Avvertenza* alla seconda edizione del *Saggio critico su Petrarca* (1883): «Avevo notato da parecchio, e fin dal tempo delle mie conferenze dantesche in Torino, come in Italia si continuava come cantilena quel moto d'idee e di sentimenti che aveva prodotto Manzoni e Leopardi, splendido compendio di una grand'epoca, anzi che principio di una nuova. Quel correre appresso a ideali astratti, che facilmente si mutavano in tesi e concetti, mi pareva più lo strascico stanco del passato, che avviamento a qualcosa di vivo. Una nuova rettorica ci minacciava, e io usai quella occasione per farne la diagnosi, e la chiamai malattia dell'ideale. Persuaso che a certi mali non è altro rimedio che il ricondurre le cose alle loro origini, richiamai l'arte alla sua base fondamentale, che è la vita o la forma vivente, il vero nell'arte»; cfr. FDS, VI, p. 7.

Hegel la critica all'inesorabilità del «sistema» si farà ancor più incisiva.

Prima di affrontare gli scritti zurighesi su Dante sarà utile delineare brevemente il percorso che li prepara, così come emerge dai primi saggi critici.

Avevamo lasciato De Sanctis a Napoli mentre sosteneva la possibile alleanza tra scienza e arte accomunate nell'indagine intorno al reale, e lo ritroviamo formulare nello scritto *Delle opere drammatiche di Federico Schlegel* una preoccupata analisi del «dramma de' nostri tempi»:

«L'Uomo non ci basta più: lo scetticismo ci rode e ci umilia. I principii che fecero palpitare i nostri padri giacciono vano suono, e si prostituiscono e mercanteggiano: la scienza è separata dalla vita. Il pensiero, la parola e l'azione sono quasi una triade dell'anima, tre forme della sua unità; e la sua unità è distrutta, e la sua armonia è spenta: il pensiero non è più la parola, la parola non è più l'azione. Oh! noi abbiamo bisogno di fede che tolga l'aridità al nostro cuore, il vacuo alla nostra ragione, l'ipocrisia ai nostri atti. E già l'enigma comincia a rivelarsi: il fato antico ritorna ma egli non è più cieco: la greca benda gli è caduta dagli occhi, ai misteri eleusini succede la *Scienza Nuova*, al Destino la Provvidenza [...] senza la umana libertà non che il dramma, la poesia è distrutta [...] Il Fato è onnipossente sul corso generale delle cose umane; ma egli ha lasciato in mano dell'individuo il suo destino. – La vita è il bivio dinnanzi ad Ercole: uomo, tu sei libero, tu puoi scegliere [...] Né intendo che, come per ritrarre meglio il cuore umano si è caduto da alcuni in un rettorico sentimentalismo, si cada ora in un rettorico filosofismo. L'idea non è pensiero [...] l'idea è ad un tempo necessità e libertà, ragione e passione: e la sua forma perfetta nel dramma è l'azione. Date moto a diversi istrumenti, e da quei vari e contrari suoni nasce un suono unico, divina armonia. Tale è la vita [...] e dal contrasto di questi cozzanti elementi, giunta la pienezza de' tempi, nasce l'armonia e l'accordo»¹⁸.

In questo passo riemerge il tema, costante nelle lezioni napoletane, della necessaria unità tra pensiero e parola, che riflette la parallela unità tra scienza e vita. Ma ciò che più importa è la sottolineata novità del metodo vichiano: la *Scienza Nuova* strappa la benda al mistero, riafferma il libero arbitrio dell'uomo che si riappropria della libertà e dell'intelligenza delle proprie azioni. De Sanctis esplicita il referente che aveva spesso occultato agli scolari, e afferma la portata assolutamente razionale dell'opera vichiana. Alla «formidabile interrogazione che travaglia la scienza e l'arte moderna»¹⁹ risponde proponendo all'arte il compito di perseguire

¹⁸ FDS, IV, pp. 245-246.

¹⁹ «Qual è il destino delle umane generazioni? e il significato della vita sarà pur sempre un enigma? Ecco la formidabile interrogazione, che travaglia la scienza e l'arte moderna». FDS, IV, p. 229.

l'unità dell'ideale attraverso il concreto e il reale. Si ricompongono qui le due linee-guida che avevamo rinvenuto nelle lezioni napoletane: la riduzione in chiave storicistica dell'*Estetica* e della *Filosofia della storia* di Hegel permette la loro interazione con il discorso vichiano. Il principio del *verum-factum* si salda con la dialettica hegeliana, limitata tuttavia all'orizzonte del concreto. La complessità magmatica della vita che Hegel ha mostrato esser sempre mossa da contrasti che si ricompongono per poi sciogliersi in nuove opposizioni tende ad un equilibrio momentaneo, sempre minacciato. Questa realtà viva, per la cui comprensione sono messi in atto gli strumenti della logica storica e razionale secondo l'insegnamento di Vico, diviene il fondamento dell'arte, che ha per compito di riprodurre il vivente²⁰.

Tutti i primi saggi critici insistono d'altronde nel ribadire come necessario requisito dell'opera d'arte l'unità, e il critico deve saperne cogliere la «concezione»²¹. L'opera d'arte è tale quando è viva, quando la sua unità non è il meccanico assemblaggio delle parti di un orologio, quando la sua concezione «non rimane un pensiero, ma diventa una persona»²². Il *Triboulet* di Victor Hugo è l'esempio di come il critico abbia «preceduto il poeta»; in esso, infatti, vi è un lavoro «di riflessione più che di arte». Quando un lavoro non ha un'anima, non ha una sua «personalità», «quello per il quale esso è sé e non un altro», non è mosso da «una forza viva» che lo «individua», non è un capolavoro:

«La poesia dee riprodurre la realtà vivente, ecco tutto; né vi sgomentate, credendo che io così di un tratto di penna annulli l'ideale. Tutto ciò che vive ha seco il suo ideale, e perciò *vive*; altrimenti non è che un'unione meccanica di diversi elementi, pura realtà. Vivere è avere un'anima che pensi e senta. Che importa se il suo pensiero sia vero o falso, se il suo sentimento sia perfetto o imperfetto? Il poeta dee rappresentarci un uomo vivo»²³.

Appunto in questi saggi giunge a chiara definizione il concetto dell'unità «organica» dell'opera d'arte intesa come unità dei diversi elementi

²⁰ Cfr. anche F. Tessitore, *op. cit.*, pp. 252-256.

²¹ Cfr. il saggio su *Giulio Janin* (1855), in FDS, IV, p. 259; e quello sul *Triboulet* (1856), *ibid.*, p. 295. Ricordiamo come anche nella prima scuola il principale problema del critico di fronte ad un'opera, fosse l'individuazione del «concetto», dell'«idea» che la sostanzia.

²² FDS, IV, pp. 297-298. La medesima immagine della congiunzione fra meccanismi dell'orologio opposta all'unità interiore, vitale, organica, ricorre anche nelle lezioni dantesche. Cfr. per esempio, FDS, V, pp. 92-93.

²³ FDS, IV, p. 286.

che devono essere «fusi e compenetrati» grazie al «lavoro inconscio della virtù creativa»²⁴. Come la realtà vivente anche l'opera deve avere un'anima che la renda viva, «creatura poetica» dotata di una propria «personalità», di una «vita interna» che la fa essere assolutamente particolare e unica. Il poeta deve trasformare i materiali della realtà da «semplice aggregato» a «mondo vivente» e il compito del critico sta nel mostrare «in che modo questi materiali sono stati lavorati e trasformati dall'arte»²⁵. De Sanctis insiste costantemente, di saggio in saggio, su questa concezione della peculiarità dell'arte, ribadendo ogni volta che creare non è costruire un'opera, ma darle «vita organica»: «questo è l'abisso che bisogna varcare per essere detto poeta»;

«Egli è che la grandezza del poeta non è ne' materiali ch'egli adopera, ma nella loro fusione organica che faccia di quelli una persona viva, effetto di un'attività interiore, di una spontaneità produttrice che dicesi genio»²⁶.

I grandi poeti, infatti, «non sanno concepire l'astratto» e sono dotati di «sì potente spontaneità, che danno vita a ciò che toccano». È la spontaneità della fantasia, «potenza creatrice» che ormai De Sanctis distingue nettamente dall'«immaginazione»²⁷, ad operare il miracolo della grande poesia.

Riaffiora qui, illimpidito dallo studio rigoroso condotto nel carcere, il fiume carsico delle riflessioni pre-quarantottesche. Le forzature con cui De Sanctis sollecitava l'*Estetica* hegeliana per dare nome ad esigenze non ancora rischiarate dalla consapevolezza sfociano ora in una nuova teoria dell'arte e in una conseguente quanto necessaria riforma della critica.

L'immagine dell'anima, prepotentemente adottata in questi saggi dell'esilio torinese per illuminare il carattere vitale dell'opera d'arte, è da collegare assai strettamente all'uso che nelle lezioni della prima scuola De Sanctis faceva del verbo «incarnare» per esprimere il rapporto che, nell'*Estetica* di Hegel, avrebbe legato contenuto e forma. Abbiamo già mo-

²⁴ *Ibid.*, p. 298.

²⁵ *Ibid.*, p. 329.

²⁶ *Ibid.*, p. 333.

²⁷ Si veda per esempio il saggio *Satana e le Grazie* (1855): «In questo lavoro non vi è creazione e quindi non vi è fantasia, intendendo per questa parola quella potenza creatrice, che noi troviamo in Omero, in Dante, nell'Ariosto, le tre fantasie del mondo. Vi rimane una facoltà inferiore, piuttosto immaginazione che fantasia, la quale consiste in dare una forma a tutte le cose, secondo che le ci si presentano innanzi, l'una appresso all'altra». Cfr. FDS, IV, p. 377.

strato che qui si colloca l'origine di un equivoco desanctisiano, che cioè il ricorrere in Hegel dell'immagine analogica anima/corpo utile a definire il «carattere generale» dell'arte abbia determinato l'attribuzione al filosofo tedesco della tesi di un'unità organica tra sensibile e spirituale²⁸. Lo studio della *Scienza della logica* intervenuto nel frattempo non scalfisce per ora questa certezza²⁹. De Sanctis esplicita comunque ciò che allora era sotteso al concetto di «idea incarnata nella forma, celata misteriosamente in una certa immagine»³⁰. L'idea «incarnandosi» dà vita alla forma che senza questa «forza intima» languirebbe come vuota esteriorità. Questo ulteriore passaggio, insito nel nuovo tema dell'arte come vita, è reso possibile appunto dall'operata riduzione storicistica dell'estetica hegeliana che, già sul finire del corso sulla storia della critica, aveva prodotto il moto verso l'esigenza del reale in poesia. La ricerca allora avviata attorno alla «situazione», momento privilegiato del concretarsi dell'opera d'arte, giunge ora a compimento: la «situazione» è la «personalità», l'«anima» dell'opera, ciò che la rende persona, individuo poetico³¹. Così, nelle giovanili lezioni napoletane, l'attribuzione all'adeguatezza hegeliana tra idea e forma del nuovo carattere di spontaneità inconsapevole, involuppo misterioso, trova ora la sua definizione più propria: «lavoro inconscio della virtù creativa».

In questi saggi critici emergono dunque prove assai significative dell'elaborazione critica che De Sanctis andava sviluppando intorno al concetto cardine dell'estetica hegeliana. Liberatosi dal «sistema» e sciolta la questione della «morte dell'arte» ristabilendo la pienezza sempre rinnovantesi del contenuto, egli aveva potuto affermare la possibilità di una

²⁸ Sulla complessità dei problemi che questa analogia comporta per la comprensione della natura del rapporto tra sensibile e spirituale e, in genere, dell'intera estetica hegeliana, si veda il saggio di P. D'Angelo, *Simbolo ed arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari, 1989, specie il primo capitolo, *L'Argo dai mille occhi*, pp. 3-28. Non è un caso che nell'*Estetica* l'uso, scarsissimo, delle espressioni: «incarnarsi», «incarnazione», «incarnato» cada solo nel paragrafo *Il rapporto dell'ideale con la natura* del terzo capitolo sul *Bello artistico o ideale*, in cui l'immagine analogica anima/corpo genera l'altra dell'«Argo dai mille occhi».

²⁹ Benché in quest'opera, nelle pagine dedicate ai «problemi dell'arte e della poesia», si affermi che l'arte e il simbolo sono «come *velo* che copre la verità, una verità *intorbidata* dal *medium* sensibile, dunque arte piuttosto come occultamento che come manifestazione della idea». Cfr. P. D'Angelo, *op. cit.*, pp. 95-96.

³⁰ FDS, III, p. 1424.

³¹ «Avete voi un lavoro da esaminare? Se avete un ingegno che si levi un poco dal comune, quel lavoro vi si denuderà innanzi di tutta la sua superficie, di tutto ciò che ha di accidentale e di comune: che ci resta? la sua personalità, la sua anima, quello per il quale esso è sé e non un altro: Direi che qui è la *situazione* del lavoro, se non temessi di spaventare Janin con una parola che odora di metafisica»; FDS, IV, p. 254.

poesia del reale. Rimaneva tuttavia il problema del rapporto tra forma e contenuto che inevitabilmente, nonostante la prima, volontaristica convinzione della sua natura organica in Hegel, era destinato a riproporsi alla sua attenzione come la *crux* hegeliana decisiva. L'insistenza sull'analogia tra questo rapporto e quello anima/corpo testimonia dunque una rinnovata attualità dell'estetica hegeliana; ma l'accento altrettanto marcato sull'idea che la «concezione» per essere poesia deve essere viva, e che «la concezione è viva, quando non rimane un pensiero, ma diventa una persona»³², segnala che nel *De Sanctis* di questi anni il *côté* del concreto è dominante e che il nodo del rapporto tra interno ed esterno, tra sensibile e spirituale gli si mostra, nell'estetica di Hegel, assai più problematico. Nel saggio *Satana e le Grazie* si può leggere un passo sul rapporto tra forma allegorica e contenuto che bene testimonia questa fase di elaborazione. Vi è l'eco del motivo fondamentale delle lezioni dantesche, avviate a Torino e proseguite a Zurigo, quello su cui si arenerà il progettato libro su Dante:

«Il poeta moderno può accogliere nella sua poesia le forme mitologiche di tutti i tempi; ma a patto che quelle forme divenute vacue e libere sieno da lui riempite di un nuovo concetto, sieno ricreate. E così il Minos ed il Cerbero di Dante non sono una imitazione letteraria del Minos e del Cerbero classico, ma una seconda creazione. Ora questo nuovo contenuto non deve essere già un concetto astratto, una verità morale; poiché la poesia non è spiegazione, ma rappresentazione della natura, e dee ritrarmela com'ella è, mobile e viva, e non come concetto o pensiero. Se il nuovo contenuto è un'astrazione, quelle forme rimangono fuori di essa, e sono semplici allegorie, segni esteriori, caratteri algebrici di un concetto che non è in loro. Il contenuto dee essere forza intima, vita ed anima, che riempia di sé quelle forme; e se pur volete chiamarlo concetto, sia pure, non disputiamo di parole; ma sia il concetto vivente, com'è il concetto di Dio nella natura, e come dev'essere il concetto dell'Artista nelle sue rappresentazioni, ne abbia o non ne abbia coscienza. Se il concetto rimane nella sua purezza o astrazione, la forma in cui lo simboleggiate è una personificazione, non una persona; è l'idea, non l'ideale, è la Teologia, non è Beatrice»³³;

dove anche il moto di fastidio per le dispute definitorie è particolarmente significativo³⁴.

Il saggio sulle *Contemplazioni* di Victor Hugo, di un anno più tardo,

³² *Ibid.*, p. 297.

³³ *Ibid.*, p. 361.

³⁴ È lo stesso fastidio che riemerge nella conclusione della Postilla all'edizione del 1833 del saggio petrarchesco: «Fatemi cose vive, e battezzatele come volete». Cfr. FDS, VII, p. 11.

svolge un discorso parallelo, anche se di segno contrario. Per Hugo «il contenuto può viver sotto tutte le forme; le forme sono indifferenti», questa è la «base» del suo «mondo poetico». Egli ha fatto valere il contenuto «per se stesso», «ha cominciato dal ritirare il contenuto da tutte le forme nelle quali il volgo lo contempla, confondendolo con esse». Ma «questo non è che il lato negativo della poesia», in tal modo:

«voi mi avete sprigionato l'idea dalle forme sociali, come d'un corpo logoro, e togliete via il fango per mostrarmi nudo il diamante. La vostra poesia può dirsi così la restaurazione dell'ideale o dello spirito. Ma il vostro ideale fatto libero non appartiene più alla poesia; distrutte le forme che erano il suo corpo, voi rimanete nel regno delle astrazioni, fuori dell'arte. Che cosa mettete voi in luogo di quello che avete distrutto? La poesia non è il vostro Jéhovah, essere solitario al di sopra della creazione; la poesia è creazione»³⁵.

È già percepibile l'attacco alla concezione hegeliana dell'ideale e, di nuovo, torna alla mente l'affermazione più volte citata del corso sulla letteratura drammatica, di dieci anni anteriore. Ancora una volta è sorprendente notare come già in quell'occasione, in quella presa di distanza così netta, stesse racchiuso il primo moto eversivo contro il principio dell'unità dell'ideale, fulcro dell'estetica hegeliana che, sulle prime, aveva tanto abbagliato il nostro critico³⁶. Così è significativo che De Sanctis giunga a smascherare come inattuata in Hegel una vera unità tra forma e contenuto, partendo dall'analisi hegeliana del simbolo e dell'allegoria. Lì è l'anello debole della catena. La grande arte per Hegel si ha quando forma e contenuto sono conciliati in un equilibrio perfetto, quando il conflitto tra sensibile e spirituale si placa nella pienezza dell'unità. Ma, la «modalità» di questo risultato «rischia di restare misteriosa» se ci si limita a prendere in considerazione il momento della compiutezza artistica. Bisogna dirigere l'attenzione là dove

³⁵ FDS, IV, p. 455.

³⁶ «Considero come un progresso la terza opinione, quantunque falsa, quella cioè dell'Hegel e di altri critici, che considerano le forme sociali come allegoriche della situazione dominante, in modo che la forma è un velo, un'allegoria che covre la situazione [...] Il simbolo suppone due concetti, quello della formola e quello dell'idea astratta, che dev'esser prima nella mente dell'artista; or, questo concetto astratto mostrato da noi non esiste alla mente dell'artista innamorato di una forma. Ci troviamo finalmente nella verità, quando vediamo che la situazione esiste in una data forma ch'è la veste con cui apparisce innanzi all'artista, che, considerata come sociale, dà l'abito esterno, dà la vita alla situazione drammatica». Cfr. FDS, III, pp. 1492-1493. È da sottolineare come già qui si apra il tema della vitalità dell'arte.

«l'arte confessa la difficoltà e la precarietà del rapporto, quando essa, ammettendo la propria manchevolezza, mette in luce la complessità della sintesi che deve aver luogo»³⁷.

Il discorso hegeliano sul simbolico è dunque luogo privilegiato per cogliere la consistenza del rapporto tra forma e contenuto. Da qui parte De Sanctis.

Poco più di un anno dopo il saggio su Victor Hugo, in una lettera da Zurigo a Pasquale Villari datata 3 ottobre 1857, De Sanctis manifesta all'amico i motivi del suo fermo distacco dall'estetica hegeliana. Il documento è di notevole importanza sia perché ribadisce le posizioni dei primi saggi critici, sia perché ad Hegel è contrapposto Vico:

«Secondo me lo sbaglio capitale di Hegel è di prendere per evoluzione dell'umanità quello che non è se non evoluzione di uno de' suoi periodi. Certo ci sono de' tempi ne' quali il pensiero puro sottentra all'arte, ma l'arte e la religione sono immortali, e vivono contemporaneamente presso popoli più giovani e rinascono dalle ceneri della filosofia. L'arte, la religione, il pensiero puro non sono tre contenuti, ma lo stesso contenuto sotto tre forme, che nascono, crescono, periscono per dar luogo all'altra, insino a che il contenuto si esaurisce. Da un nuovo contenuto ripullulano da capo le forme: eternità di contenuto, eternità di forme. Il contenuto non ritorna, progredisce sempre; le forme soggiacciono alla legge di ritorno di Vico. Hegel confonde le due cose e fa finire l'umanità con lui [...] L'arte dunque oggi non è moribonda, ma è fermentante, come la società che è in istato di formazione. Hegel perciò non ha ragione né in generale, né in particolare. L'arte perisce in certi periodi, e rinasce in certi altri, come tutte le forme»³⁸.

Il rilievo critico, mosso a Victor Hugo, di confondere il contenuto con le forme diviene capo d'imputazione contro Hegel. Se il contenuto non si esaurisce e nuovamente ritorna non solo non si dà morte dell'arte ma, al contrario, il contenuto può dar luogo, nella parabola dei suoi rapporti con le forme, a nuovi, vitali capolavori dell'arte. L'arte è «forma»: dunque Hegel «non ha ragione né in generale, né in particolare». In generale, perché il suo sistema porta inevitabilmente al superamento dell'arte nell'ultima sfera dello spirito, la filosofia, sancendo la sua limitatezza come strumento conoscitivo. In particolare, perché questa matura opposizione ad Hegel scardina anche il suo principio dell'ideale come unità di contenuto e forma. Hegel – ormai De Sanctis ha raggiunto questa certezza

³⁷ P. D'Angelo, *op. cit.*, p. 29.

³⁸ FDS, XIX, pp. 406-407.

– riducendo la forma a manifestazione, a «velo» dell'idea, la distrugge e con essa seppellisce la possibilità dell'arte. È partendo dalla critica al concetto hegeliano di «ideale» che De Sanctis può formulare, in piena autonomia, il suo principio estetico dell'arte come «forma».

Quanto a Vico possiamo ora misurare come fosse carica di valenze ideologiche l'operazione condotta da gran parte di quella critica che tende a ridimensionarne la feconda presenza. De Sanctis nel dare a Vico quel che è di Vico riconosce la permanente validità del suo impianto storiografico, e con ciò ribadisce quanto a suo tempo, nel momento più acuto della critica al metodo vichiano, aveva pur affermato³⁹. Non appare dunque molto persuasiva l'operazione di Sergio Landucci che relega in nota un accenno alla lettera a Villari e cerca di limitarne l'importanza spostando l'accento non sul dato centrale, che abbiamo visto confermato anche dagli scritti coevi, e cioè l'effettiva, profonda riforma dell'estetica idealistica, ma sui rilievi desanctisiani riguardo «alla contemporanea situazione culturale italiana»⁴⁰.

Il distacco di De Sanctis da Hegel non è «psicologico» né «sentimentale», nonostante la «massima importanza» che Landucci attribuisce alla lettera inviata a Camillo De Meis pochi giorni prima di quella a Pasquale Villari⁴¹, così come non sembrano salvate da parte di De Sanctis «le ten-

³⁹ Si ricorderà che nell'ultimo corso della prima scuola, opponendo Herder a Vico, De Sanctis accettava di quest'ultimo il «naturale ricorso delle forme»; cfr. FDS, III, p. 1640.

⁴⁰ «Tuttavia, come sempre avviene, il maggior interesse di questo testo non è là dove il De Sanctis si industria a “riformare” la dialettica hegeliana dello spirito assoluto, preferendole uno schema ciclico vichiano [...] non è qui, ma piuttosto là dove il De Sanctis, con rapida svolta, passa a parlare della contemporanea situazione culturale italiana», cfr. S. Landucci, *op. cit.*, n. 259, pp. 160-161.

⁴¹ A Camillo De Meis, da Zurigo, 20 settembre 1857; cfr. FDS, XIX, pp. 403-404. Pensiamo che entrambe le lettere meritino la medesima attenzione, così come la frase, non secondaria, omissa invece da Landucci all'inizio del passo da lui citato: «Non sono mai stato hegeliano *à tout prix*». De Sanctis poi continua: «Certo, ubbidire ad un sistema che si crede vero, non è inchinarsi alla tirannia; si dee esser servo della verità. Ma che vuoi? sono stanco dell'assoluto, dell'ontologia e dell'*a priori*. Hegel mi ha fatto un gran bene: ma mi ha seccata l'anima. Almeno me la prendo con lui!». I diversi toni psicologici dipendono anche dal diverso rapporto che De Sanctis ha con i suoi due interlocutori. Egli è informato da entrambi del loro incontro e della discussione intorno a Hegel (cfr. anche la lettera di De Meis a De Sanctis del 5 settembre 1857, in FDS, XIX, pp. 400-401), ed interviene nella disputa con atteggiamenti diversi, più familiare quello con De Meis, e più tecnico l'altro con Villari; ma nella sostanza le due lettere concordano. A testimoniare il particolare affetto di De Sanctis verso l'allievo De Meis ricordiamo ancora il brano con cui nella lettera a Villari prende avvio il discorso anti-hegeliano: «Mi dispiace che dopo sì lunga separazione abbi veduto Camillo attraverso

denze di fondo di maggior rilievo» della filosofia hegeliana, a meno di non vederle rinchiusse entro l'esclusivo confine storicistico. Più correttamente De Sanctis ha operato una «riduzione» storicistica di Hegel anche per ciò che riguarda il concetto del «divenire» come fondamento dialettico dell'idea di «progresso». Sembra inoltre che, prendendo di mira il fondamento idealistico dell'estetica hegeliana, egli coinvolga inevitabilmente in questa revisione l'intero sistema della dialettica dello spirito. Quando rifiuta la superiore dimensione sintetico-conoscitiva attribuita da Hegel allo spirito autocosciente e ricolloca l'arte sullo stesso piano, allo stesso livello di dignità della filosofia, e quando nella quarta lezione del mai compiuto libro su Dante, metterà in crisi il concetto stesso di unità nell'ideale estetico hegeliano – il pilastro della sua precedente adesione ad Hegel – a quel punto De Sanctis avrà davvero scardinato il sistema hegeliano. Giungerà infatti alla sua concezione della «forma», liberandosi appunto dagli equivoci sull'«organicità» dell'ideale in Hegel. L'approdo al realismo, (o «materialismo», come dirà De Sanctis), inteso come esigenza di rivolgersi alla vita⁴², nasce dall'intento di guarire dalla «malattia dell'ideale», da quell'eccessivo «disprezzo» e dall'«incuria della vita reale, che chiamiamo la prosa, quasi non fosse ella la base e la fonte di ogni vera e alta poesia»⁴³. Un «realismo», dunque, come antidoto contro i rischi dell'idealismo, che ritrova in Vico il maestro adatto a condurre la ricerca dentro il limite dell'opera dell'uomo⁴⁴.

di Hegel. Le sue dottrine non possono aver potere sul suo cuore e nemmeno sulla dirittura del suo giudizio. Quando parla Camillo, mi ci acquieto subito, perché è di un raro buon senso, che nessun sistema può guastare»; cfr. FDS, XIX, p. 406.

⁴² È la medesima motivazione che sarà alla base dell'ultimo De Sanctis, con la sua apertura a Zola. «E di che vi meravigliate e vi spaventate? Il materialismo è uscito trionfante dal seno stesso del mondo egheliano ridotto in frammenti. E che cosa è il materialismo, non il materialismo abietto e volgare, ma nel suo senso più elevato? È il mondo che si riconcilia con la vita, e ne prende possesso e pone ivi i suoi ideali, e gittandovisi entro partecipa le sue gioie e le sue amarezze, fatto di contemplatore scettico e inquieto, sereno attore e soldato» (cfr. FDS, XIV, p. 254). Caratteristico di questo periodo sarà il tentativo di considerare il «realismo» come una opportuna correzione dei «sistemi originati dal puro pensiero» (FDS, XIV, p. 350). È certo che il punto nodale della straordinaria apertura verso un'arte molto discussa consiste nella centralità della «vita», non del «pensiero». Ma questo caposaldo affiora già nel De Sanctis di questi anni. Zola non farà altro che «compiere» il «romanzo psicologico» e quello «storico» assorbendoli nel suo «romanzo fisiologico» (FDS, XIV, p. 409.).

⁴³ FDS, VII, p. 33.

⁴⁴ È in questo «limite» posto da Vico alla conoscenza umana che De Sanctis può attivare la nozione hegeliana di quell'altro «limite» che innesca la dialettica della storia. Per la presenza assidua di Vico negli scritti dell'ultimo De Sanctis cfr. M.T. Lanza, *Introduzione* a FDS, XIV.

Non si può certo sminuire l'importanza che la meditazione sull'opera di Hegel ha in De Sanctis per la definizione del lavoro critico; ma è giusto stabilirne la dimensione più propria: uno stimolante confronto, un corpo a corpo, spesso acceso, al termine del quale il critico riacquista la propria autonomia pur mantenendo attivi alcuni strumenti fondamentali per lo sviluppo del suo metodo, così come si viene delineando negli anni zurighesi. Basti pensare alla nozione di «limite», che inizia appunto ad operare dalla lettura della *Scienza della logica*⁴⁵. Si deve parlare di strumenti perché sempre, fino al termine del suo percorso critico, De Sanctis si opporrà all'«artificioso» edificio del sistema hegeliano:

«la logica di Hegel non è se non un artificioso edificio di puri concetti, che ti danzano attorno come spettri, e ti lasciano inappagato, perché non hai modo di valertene alla conoscenza del mondo»⁴⁶.

Quando si parla di una «scelta interna» al sistema hegeliano bisogna rilevare che essa è operata a partire da una ferma negazione dell'intero «sistema» filosofico hegeliano, non della sola *Estetica*⁴⁷.

Venendo alle lezioni dantesche dell'esilio, non è difficile mostrare come all'interno di esse maturi il distacco dall'estetica di Hegel. Ci inoltreremo in questo cammino seguendo un filo che ci condurrà al centro del problema: esso è rappresentato dall'immagine dell'anima e del corpo tesa a definire analogicamente il rapporto tra idea e forma nella *Divina Commedia*.

Prima di esaminare i testi sarà bene richiamare il passo hegeliano in cui la medesima immagine è accolta con maggior spessore significativo. Siamo all'inizio del capitolo terzo della prima parte dell'*Estetica*, intitolato *Il bello artistico o l'ideale*. Per spiegare «in generale» come nell'«ideale dell'arte» si possa «riunire e mantenere in uno l'esteriorità reciproca di esistenza e verità» Hegel ricorre non «ad una definizione formale o a una proposizione teorica»⁴⁸ ma ad un'immagine avvincente:

⁴⁵ Se ne può vedere già un esempio nel saggio del 1856 *Il «Giornale di un viaggio nella Svizzera durante l'agosto del 1854»*, in FDS, IV, p. 541. Sull'importanza di questa nozione nell'ultimo De Sanctis si veda M.T. Lanza, *op. cit.*, pp. XXXIX-XLII.

⁴⁶ FDS, XIV, p. 350.

⁴⁷ Cfr. S. Landucci, *op. cit.*, p. 350.

⁴⁸ P. D'Angelo, *op. cit.*, p. 3.

«Se per illustrare ciò che vogliamo dire partiamo dalla figura umana, questa, come abbiamo visto precedentemente, è una totalità di organi in cui il concetto si è disgiunto e in ogni membro palesa solo una qualsiasi attività particolare ed un moto parziale. Ma se ci chiediamo in quale organo particolare l'intera anima appaia come tale, noi pensiamo subito all'occhio; infatti l'anima si concentra nell'occhio, e non solo vede per mezzo suo, ma vi è anche vista. Come le pulsazioni del cuore si mostrano su tutta la superficie del corpo umano, al contrario che per il corpo animale, in egual modo si deve affermare dell'arte che essa trasforma ogni forma, in tutti i punti della superficie visibile, nell'occhio, che è la sede dell'anima e porta ad apparire lo spirito [...] così l'arte fa [...] di ogni sua produzione un Argo dai mille occhi, perché si veda in ogni punto l'anima interna e la spiritualità»⁴⁹.

Si legga la quinta lezione del primo corso torinese su Dante dedicata al «concetto» della *Divina Commedia*: vi si ritrova la medesima immagine adottata per illuminare il rapporto tra pensiero e forma nell'allegoria dantesca. Ma De Sanctis ha un problema non piccolo da risolvere: deve conciliare due esigenze che seguendo lo schema dell'estetica hegeliana sembrano opposte. Come sappiamo il momento più alto dell'arte, non più raggiungibile, è rappresentato per Hegel dall'arte greca in cui si realizza il perfetto equilibrio tra idea e forma. Per lui sia il momento antecedente dell'arte simbolica, sia quello successivo dell'arte romantica, rompono l'unità perfettamente conciliata dell'ideale greco. De Sanctis, quindi, di fronte all'opera di Dante si trova nella necessità di dimostrare come questa sia un'opera poetica in cui l'ideale mantiene la sua unità nonostante la tesi hegeliana. La *Divina Commedia* rientra infatti in quel periodo dell'arte «moderna o cristiana» in cui, secondo Hegel, il pensiero si riappropria di sé spingendosi oltre il limite della forma esteriore, in cui si assiste alla rottura dell'unità dell'ideale. Come si può allora sostenere la grandezza dell'opera dantesca se questa è caratterizzata dall'allegoria, forma che non consente quell'unità organica che costituisce l'irrinunciabile requisito di ogni opera d'arte?

Dopo aver ripercorso le tre fasi dell'evoluzione artistica secondo il modello hegeliano, e dopo aver affermato che la bellezza greca è quella propria d'una creazione che ha «in sé la sua unità, la sua anima, il suo significato», De Sanctis giunge all'arte moderna ponendosi la domanda fondamentale: «Diremo ora noi che nei tempi moderni questa bella unità

⁴⁹ Cfr. la trad. it. di G.W.F. Hegel, *Estetica* cit., pp. 175-176. Citiamo dall'edizione italiana e non dal testo di Bénard (ivi si vedano comunque le pp. 126-127 della *première partie*), poiché a questa data De Sanctis può aver certamente conosciuto un'edizione integrale, anche in lingua, dell'opera.

sia rotta?». Constatato che tutti i critici moderni «sotto diverse formole» riconoscono nell'arte romantica «la preponderanza del pensiero», la «progressiva emancipazione dello spirito dalla carne», De Sanctis così argomenta la sua risposta:

«guardiamoci dal cadere nell'esagerazione e parzialità de' sistemi: il pensiero non è astratto dalla forma, come nell'allegoria primitiva; ma vive con lei ed in lei, salvo che, in luogo di obliarsi in quella, vi si sente come anima, come pensiero; ha un corpo e sa di averlo; sa di avere un corpo e sa di essere lui: il corpo è la bella persona di Laura, la veste di Elena, velo dello spirito»⁵⁰.

Avendoci nuovamente indicato i pericoli dei «sistemi», De Sanctis vuol dare un esempio di quanto ha appena sostenuto e ricorre alla rappresentazione antica della Fortuna come una «bellissima donna che gira intorno ad una ruota velocissimamente». In Dante questa raffigurazione diviene «pensiero puro» («Necessità la fa esser veloce», *If.*, VII, 89) e – commenta De Sanctis riprendendo un'altra immagine hegeliana – in questo modo «la poesia è morta: il tempio è spogliato delle statue». Ma Dante non si limita a questo: la fortuna non rimane in lui un «concetto» ma diviene «una dea»⁵¹, ritratta mediante

«una rappresentazione greca entro di cui si move visibile il pensiero; è la statua greca, ma con gli occhi mobili, finestre dell'anima, che di quivi trasparisce»⁵².

I momenti allegorici e didascalici della poesia dantesca non impediscono a De Sanctis di pensare che la *Commedia* sia «divina non per questo, anzi malgrado questo»:

«Il poeta ha serbata tutta la freschezza della sua fantasia in mezzo all'aridità della scuola ed alla panderia de' suoi tempi. Il concetto del suo universo non gli si offre innanzi sciolto e puro, come un vero filosofico, ma involto e diffuso, come forza viva, per entro tutta intera la sua creazione: è il sostanziale, il necessario, la stessa essenza della situazione, che si va evolvendo a mano a mano nelle più svariate forme. Innanzi al poeta non si presentano che fantasmi: è la critica che disviluppa di quivi il concetto e lo pone come principio astratto»⁵³.

⁵⁰ FDS, V, p. 103.

⁵¹ «Ma ella s'è beata, e ciò non ode/ Con l'altre prime creature lieta/ Volve sua spera, e beata si gode»; *If.*, VII, 94-96.

⁵² FDS, V, p. 104.

⁵³ *Ibid.*

La dipendenza dal passo che abbiamo citato dall'*Estetica* hegeliana è palese: De Sanctis, per risolvere il problema dell'unità del concetto dantesco, accoglie l'immagine analogica dell'anima che dà vita al corpo mediante la quale Hegel esprimeva l'ideale artistico. Tuttavia dobbiamo rilevare in questa lezione dantesca un vistoso spostamento nell'uso dell'immagine sia rispetto ad Hegel che rispetto ad alcune lezioni della prima scuola. Se infatti riandiamo alle pagine del quaderno Nisio in cui De Sanctis segue passo passo il discorso hegeliano intorno alle «forme dell'arte» simbolica, greca e romantica, ritroviamo la medesima analogia ma riferita all'arte classica:

«L'unione intima dell'idea colla forma, e la loro perfetta armonia costituisce il centro dell'arte. Questa attuazione dell'idea del bello, che l'arte simbolica si sforzava di raggiungere, si effettua per la prima volta nell'arte classica. Quivi lo spirito conosce se stesso, e la coscienza che comincia ad avere di sé gli permette di rivelarsi perfettamente. Onde la sua forma esteriore doveva essere adeguata, e perfetta»⁵⁴.

«Ma quale poteva essere questa forma determinata, sotto la quale doveva apparire questa unione intima dell'elemento spirituale con l'elemento sensibile? Questa non poteva essere che la forma umana, perché essa sola è capace di manifestare lo spirito in una maniera sensibile. Difatti l'espressione del viso [dell'uomo], il suo andare, i suoi atteggiamenti, tutta la figura umana e specialmente l'occhio, da cui si lascia vedere l'anima (ed è quasi la rivelazione del carattere morale dell'uomo), sono la più fedele espressione dello spirito».

«Se nella forma umana ci ha del brutto, dell'inanimato, la missione dell'arte si è di far scomparire questa opposizione fra l'idea e la forma, di togliere tutta la parte brutta, di abbellire i corpi, di rendere perfetta la forma, di animarla, e di spiritualizzarla. E questo noi vediamo nell'arte greca. L'ideale non fu da niun popolo sentito come dai Greci, talché la Grecia si può dire la terra dell'ideale e del bello»⁵⁵.

L'immagine dell'occhio come specchio dell'anima per De Sanctis era allora adeguata all'arte greca, al perfetto ideale artistico e non all'arte simbolica, «incompleta, ed equivoca»⁵⁶, o all'arte romantica in cui «si vede di nuovo la disarmonia tra la forma e l'idea»⁵⁷. La ragione di questa

⁵⁴ Si noti come qui l'interpretazione del rapporto tra sensibile e spirituale in Hegel non sia ancora condotto all'esigenza organicistica, ma sia da De Sanctis correttamente inteso come adeguazione della forma all'idea: «Ora l'arte non deve avere una forma equivoca; la perfezione dell'arte sta nella perfetta e chiara corrispondenza della forma coll'idea», FDS, III, p. 1227.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 1229-1230.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1227.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1233.

mutata dislocazione dell'immagine dell'anima è da ricondurre al nuovo problema teorico che lo assilla. Adesso egli deve superare la limitazione hegeliana che fissava, cristallizzandolo nel passato greco, il momento della perfetta realizzazione dell'arte, rendendo così inattuabile ogni altro momento di perfezione. Perciò è necessario riaffermare la potenza sintetica dell'immagine. Anche quando l'artista opera per simboli non è guidato dal pensiero, dalla riflessione astratta; l'attività creatrice è attività immaginativa; l'artista vede solo immagini animate in tutta la loro concreta vitalità:

«che cosa è il pensiero per un gran poeta? Il pensiero è l'immagine: egli non può, egli non dee saper pensare se non per mezzo della sua immaginazione»⁵⁸.

Riproporre l'immagine analogica dell'anima non più al fine di spiegare l'ideale greco, ma per significare la forza intima da cui è data vita alla creazione moderna, in cui il concetto s'infonde come anima, pur continuando ad essere presente a se stesso, costituisce un tentativo di risolvere l'aporia in cui De Sanctis si dibatte.

Che l'arte faccia «di ogni sua produzione un Argo dai mille occhi» è per Hegel la «cosa più generale» che si possa affermare del suo ideale. Ciò potrebbe far pensare che tutte le forme artistiche partecipino di questa capacità di spiritualizzare il sensibile. Se così fosse, il fatto che De Sanctis adatti l'immagine all'arte romantica non comporterebbe un tradimento del testo hegeliano. Tuttavia, se ci si inoltra nella lettura di Hegel senza arrestarsi al carattere suggestivo dell'immagine, appare chiaro che per lui tale proprietà vitale è riferita esclusivamente all'ideale artistico inteso come perfetta adeguazione di idea e forma⁵⁹, e che lo spostamento è operazione personale di De Sanctis.

Tornando a seguire le lezioni dantesche, se da quelle torinesi passiamo al corso tenuto due anni dopo a Zurigo e leggiamo la quarta, sempre relativa al «concetto» dell'opera dantesca, il discorso desanctisiano non muta se non per una maggior sintesi e chiarezza definitorie. Il critico, nell'affrontare di nuovo il tema dell'unità dell'opera dantesca, sottolinea con più efficacia la necessaria qualità dell'unità «organica»:

⁵⁸ FDS., V, p. 104.

⁵⁹ Hegel sostiene infatti nell'*Estetica*: «Possiamo porre al vertice come tratto fondamentale dell'ideale la serena calma e beatitudine, questo essere soddisfatti di se stessi restando in sé chiusi e contenti. Dinanzi a noi la forma artistica ideale sta come un Dio beato»; mentre «la lacerazione e la dissonanza» dell'arte romantica rompono questo equilibrio. Cfr. la trad. it. cit., pp. 179-180, ma si vedano anche le pp. 339-342.

«L'unità dicesi organica, quando il pensiero dell'artefice trapassa nell'oggetto, che vive e si muove, e pensa per virtù propria, come è dall'ultimo insetto infino all'uomo in tutti gli esseri organici [...] Quello che è nel mondo fisico e nel mondo morale è ancora nel mondo dell'arte. La poesia è unità organica; il pensiero dee trapassare dalla mente del poeta al didentro della composizione, e vivere là come l'anima nel corpo; l'idea dee calare nell'immagine. Ma quest'unità non comparisce sempre nella storia dell'arte, ché anch'ella ha la sua infanzia, giovinezza e decrepitezza»⁶⁰.

Vi agisce ancora la lettura di Hegel. De Sanctis si avvia a ripercorrere il cammino delle tre forme artistiche mantenendo sempre l'equivoco sull'ideale inteso come unità «organica» di idea e forma, alimentato dall'analogia con l'unità dell'anima e del corpo. Ma di nuovo l'immagine dell'occhio come organo da cui si manifesta l'anima, come nella lezione torinese, è riferita all'arte moderna. Nell'arte greca il pensiero

«è tutto calato ed obliato nella materia: hai la bella forma dinanzi; dimentichi il concetto. Contro questa preponderanza del sensibile insorge l'arte moderna o cristiana, nella quale il pensiero si sprigiona dal corpo ed acquista coscienza di sé, come pensiero, come anima: il corpo è un semplice velo. La statua greca è bella, ma non ha occhi: l'artista moderno le dà l'occhio, luce dell'anima»⁶¹.

Il passo è significativo poiché De Sanctis opera una correzione non irrilevante dell'estetica hegeliana; poco prima aveva, sì, annotato che l'arte greca segna il passaggio dal «meccanico all'organico», dalla «pietra inanimata alla creatura vivente»; ma subito dopo, sempre riguardo all'arte greca, parla non di equilibrio tra idea e forma, ma di una «preponderanza del sensibile» a cui l'arte romantica si ribella. Le due forme d'arte si costituiscono entrambe sull'unità «organica» e si differenziano perché lo spirito che anima la seconda è consapevole. Potrebbe sembrare che qui De Sanctis colga quell'accento di positiva disponibilità nei confronti dell'arte romantica che in realtà si sente anche risuonare nell'*Estetica* hegeliana; ma quando si domanda se, «come vogliono alcuni critici», la presenza del pensiero significhi che esso sia «la sostanza della poesia», la risposta è

⁶⁰ FDS, V, pp. 402-403.

⁶¹ *Ibid.* Sembra interessante che l'immagine dell'occhio sia proposta da De Sanctis anche per l'attività critica: «La critica è la coscienza o l'occhio della poesia, la stessa opera spontanea del genio riprodotta come opera riflessa del gusto. Ella non dee risolvere l'universo poetico; dee mostrarmi la stessa unità divenuta ragione, coscienza di se stessa». *Ibid.*, p. 374.

netta e senza ambiguità: «il pensiero come pensiero è fuori dell'arte», ed egli ribadisce:

«Che cosa è il pensiero per un gran poeta? Il pensiero è l'immagine: la sua intelligenza abita nella sua fantasia; i suoi pensieri sono fantasmi e visioni. Il pensiero nell'arte è marmo, colore, parola, suono musicale»⁶³.

Da questi corsi il critico progettava di trarre un «libro su Dante», mai compiuto, di cui ci è giunta soltanto la duplice redazione di due lezioni (la quarta sul *Mondo intellettuale allegorico* e la quinta sul *Mondo poetico*), testimonianza del suo arrovellarsi attorno al «nodo» dantesco, centro della «maledetta» quarta lezione. In questi scritti matura quel progressivo distacco dall'estetica hegeliana che abbiamo sin qui seguito attraverso la via complicata degli equivoci sull'opera di Hegel.

La prima redazione della quarta lezione non si discosta molto da quelle corrispondenti dei corsi torinese e zurighese; gli accenni polemici sono riconducibili ad una matrice anti-hegeliana. Al centro dell'argomentare di De Sanctis vi è sempre il nodo dell'unità del concetto in Dante; egli riattiva molti giudizi già formulati ma vi innesta alcune notazioni assai rilevanti. Dopo aver individuato l'oggetto astratto della concezione dantesca, egli si sofferma sul modo in cui attorno al concetto astratto si coagula l'opera d'arte:

«Allora cessò lo scrivere a frammenti; l'immenso contenuto, che gli fluttuava innanzi, trovò un centro intorno a cui fissarsi. Così opera il poeta. Quando gli si presenta un argomento, vede per prima cosa dissolversi quella parte di realtà che vi risponde, fluttuante come una massa di vapori veduta da alto, nella quale gli alberi, i campanili, i palagi, tutte le figure si decompongono e si presentano a frammenti. Chi non ha la forza di uccidere la realtà, non ha la forza di crearla. Ma sono frammenti già penetrati di una forza attiva, amorosi, che si cercano, si congregano, con desiderio, con oscuro presentimento della nuova vita a cui sono destinati. La creazione comincia veramente allora che quel mondo tumultuario e frammentario trovi il suo centro, la sua unità»⁶⁴.

La realtà si deve «uccidere» per ricrearla. È già un primo indizio. Basta scorrere il testo poco oltre e si ritrovano motivi noti, ma sorretti da una più efficace consapevolezza:

⁶² *Ibid.*, p. 403.

⁶³ *Ibid.*, p. 404.

⁶⁴ FDS, V, p. 573.

«Ora il poeta che comprende il suo argomento, lo vede presentargli come cosa vivente, che è quanto dire, vede tutto il suo mondo già formato e già in azione senza sapere in virtù di quali leggi generali, di qual metafisica abbia preso quella forma, ed operi a quel modo. Dimandate ad Omero e Virgilio, qual è il concetto del loro mondo: non lo sanno. Il concetto ci sta, ma involuto e smemorato nella materia, presente in tutte le parti senza essere in alcuna; ci sta come anima che vede e fa tutto, essa invisibile e impalpabile. Nella poesia cristiana il concetto si rimemora, acquista coscienza di sé, e si pone distinto dal suo contenuto. Questa osservazione della critica moderna è giusta, ma dee essere ben compresa»⁶⁵.

Siamo di nuovo all'immagine analogica dell'anima e del corpo e alla differenziazione, già affermata, tra arte classica e arte romantica – quest'ultima si costituisce sulla consapevolezza, sulla distinta percezione dell'anima di avere un corpo. Ma, pur concordando con «questa osservazione della critica moderna», De Sanctis, per «ben» comprenderla, le muove una prima aggressione:

«Ad una critica rimbambita, che ponea ogni valore nelle parole, è succeduta una critica astratta, che guarda principalmente al concetto, e ne fa un criterio, di modo che secondo che quello è buono o cattivo, vero o falso, approva o biasima. Parimente alla vacua sonorità è succeduta una poesia di riflessione, in cui lo spirito uccide la lettera [...] Il pensiero, o me lo prendete nella sua severa astrattezza, o me lo ornate d'immagini, o me lo vestite di un velo allegorico, può ben essere un accessorio, non mai il sostanziale di una poesia. Il pensiero è fuori dell'arte. L'umanità pensa sempre; ma pensa, ora adorando, ora immaginando, ora operando, ora pensando»⁶⁶.

Egli condanna quella poesia di «riflessione» in cui lo spirito «uccide» la lettera. Il riferimento polemico è all'arte romantica, così come l'intende Hegel, momento in cui l'unità perfetta dell'ideale (rappresentata dalla forma classica) è stata rotta. Con l'arte romantica arriverebbe il momento in cui l'arte rimanda oltre se stessa, non essendo più capace di soddisfare al bisogno di una verità superiore. De Sanctis rifiuta ancora una volta il movimento dialettico insito nell'estetica hegeliana, per cui l'arte è una sfera di conoscenza inferiore, limitata, rispetto alla filosofia⁶⁷. Così egli

⁶⁵ *Ibid.*, p. 573.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 574.

⁶⁷ L'arte per Hegel ha «ancora in se stessa un limite e passa quindi a forme più alte della coscienza», e la forma d'arte moderna ha «cessato di essere il bisogno supremo dello spirito»; G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. cit., p. 120. Ma anche nell'*Introduzione* si legge: «Infatti, proprio per la sua forma, l'arte è anche limitata ad un contenuto

riafferma: nella poesia moderna è «inevitabile» che il «concetto si presenti al poeta nella sua generalità» ma per un grande poeta, come Leopardi, il pensiero è sempre «l'immagine». Questa poesia «non è più poesia greca, ma è poesia, che ha le sue leggi e la sua forma»⁶⁸. Che il concetto traspaia nella rappresentazione, ed «anche, che vi sia espresso», è una conseguenza della «malizia» a cui è giunta la poesia. A questo punto De Sanctis sferra il suo attacco decisivo alla tesi hegeliana:

«Non dirò dunque al poeta: bisogna cacciar via il concetto, dèi non sapere quello che sai: gli è un domandargli l'impossibile, domandargli una finzione retorica. Il concetto dee esserci, e dee esserci come anima, come distinto dal corpo: ha un corpo e sa di averlo, sa di avere un corpo e sa di non esser lui. Fin qui non valichiamo i termini della poesia. Ma il concetto dee avere un corpo, dee vivere con esso, anzi in esso; uccidere il corpo, farne un accessorio, o un semplice termine di paragone, o un pretesto in servizio del pensiero, è atto da iconoclasta, è spogliare il tempio delle sue statue, fatto nuda parete, è mutilare la vita, dissolvere il reale, è uno spiritualismo portato fino all'idealismo. Qui si oltrepassa la poesia»⁶⁹.

Senza che si nomini Hegel, ma tuttavia costituendolo a referente polemico, si opera qui un vero ribaltamento dell'estetica hegeliana. Sostenere che «uccidere il corpo» o ridurlo a «velo» dell'idea, è «atto da iconoclasta», significa rovesciare il fondamento hegeliano secondo cui

«in effetti il bello artistico appare in una forma che si contrappone esplicitamente al pensiero e che questo è costretto a distruggere, per agire a modo proprio»⁷⁰.

Per Hegel il pensiero deve uccidere la forma sensibile, limite alla propria libertà⁷¹. Di fronte a questa ormai inevitabile constatazione della

determinato. Solo una certa sfera e un certo grado della verità sono suscettibili di essere manifestati nell'elemento dell'opera d'arte»; *ibid.*, p. 14.

⁶⁸ FDS, V, p. 574.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 575.

⁷⁰ G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. cit., p. 17. Si legga anche quanto Hegel afferma a proposito del «romantico in generale»: l'arte classica è «la manifestazione concettualmente adeguata dell'ideale, il compimento del regno della bellezza. Maggiore bellezza non può esservi né divenire. Tuttavia vi è qualcosa di più alto che la bella apparenza dello spirito nella sua immediata forma sensibile, pur se creata dallo spirito come a lui adeguata. Infatti questa unione, che si realizza nell'elemento dell'esteriorità e quindi fa della realtà sensibile l'esistenza appropriata, contrasta a sua volta con il vero concetto dello spirito, e dalla sua conciliazione nel corporeo lo rispinge a se stesso, alla conciliazione di sé in se stesso». *Ibid.*, p. 582.

⁷¹ Anche il linguaggio deve «uccidere», deve superare l'immagine intuitiva. L'immagine «viene uccisa e la parola sostituisce l'immagine», il linguaggio «è la morte del

superiorità dello spirituale nella dialettica che fonda anche l'estetica hegeliana, De Sanctis prende atto che in Hegel l'unità di sensibile e spirituale è confinata nell'arte classica, e che tutta l'evoluzione artistica, tolto quel momento «passato» seppur felice, è la storia di una unione impossibile, di scompensi e squilibri, di inadeguatezze tra idea e forma.

Partendo da questo lucido convincimento, De Sanctis ritorna sui medesimi temi nella seconda stesura della lezione e può affrontare direttamente la polemica con Hegel. Dalla riscrittura emerge vistosamente un dato: l'immagine analogica anima/corpo di origine hegeliana, su cui finora si era indugiato il discorso di De Sanctis per illuminare il suo concetto di «forma organica», scompare. De Sanctis anzi la restituisce ad Hegel, ormai consapevole che da lì era nato l'equivoco. Ma è indispensabile seguire minutamente l'argomentare desanctisiano.

La poesia – è chiaro il piglio ironico – «non è né veste, né velo, né condimento, né spezie, né aromi»; il poeta «nasce per uccidere il pensiero» poiché questo non può sorgere in lui se non già trasformato in immagine. Sostenere, come spesso avviene, che il poeta «dee esser filosofo» può generare «equivoci». A questo punto nella redazione precedente cadeva l'analogia anima/corpo che ora De Sanctis sopprime, mantenendo nel testo solo l'immagine del tempio spogliato delle statue:

«L'idea in poesia dee avere un corpo, dee vivere con esso, anzi in esso; uccidere il corpo, farne un accessorio, o un semplice termine di paragone, o un'occasione per salire al pensiero, è atto da iconoclasta, è spogliare il tempio delle sue statue, è mutilare la vita, dissolvere il reale, è uno spiritualismo portato fino all'idealismo: questo non è più poesia»⁷².

Chiarito così univocamente il suo pensiero, egli attacca la filosofia moderna colpevole di «gettare critica e poesia in un falso indirizzo», troppo attenta al «concetto», all'«ideale», al «tipo» e all'«archetipo», troppo rivolta ad un «lavoro puramente intellettuale». Anche Hegel, che pure

sensibile». Queste tesi, conosciute come *Propedeutica filosofica*, furono raccolte da K. Rosenkranz nel 1840, nel XVIII vol. della *Freundesvereinsausgabe*; cfr., sull'argomento, anche P. D'Angelo, *op. cit.*, pp. 94-96.

⁷² FDS, V, pp. 603-604. Ricordiamo che nell'antecedente stesura il passo era preceduto da un'ulteriore precisazione: «Il concetto dee esserci, e dee esserci come anima, come distinto dal corpo: ha un corpo e sa di averlo, sa di avere un corpo e sa di non essere lui» (*ibid.*, p. 575). Si noti inoltre come la tesi che il corpo divenga «un pretesto in servizio del pensiero», sia ora sostituita da quest'altra: «un'occasione per salire al pensiero».

«congiungeva con rara penetrazione molta finezza di gusto ed un sentimento squisito dell'arte», riuscendo così a non oltrepassare quei «certi giusti limiti» varcati invece dai suoi allievi, cade in questo eccesso di intellettualismo.

Ma De Sanctis, pur nell'ambito d'una critica radicale, non vien meno alla sua originaria convinzione che Hegel abbia affermato l'unità «organica» di idea e forma ed aggira l'*impasse* accusando il «sistema», inesorabile «come il fato», che «ti spinge innanzi innanzi sino all'abisso, te veggente e ripugnante, ma quasi ammalato», di cui Hegel è rimasto vittima:

«Il sistema sospingeva Hegel a cercare nella forma l'idea; ma il sistema non lo sospinse sino a disconoscere l'unità organica dell'idea e della forma, anzi la sua maggior gloria è di avere altamente proclamata la contemporaneità de' due termini nello spirito del poeta, e di aver posta l'eccellenza dell'arte nell'unità personale in cui l'idea stia involuta e come smemorata. Pur questa verità non entra naturalmente nel suo sistema, ed egli non ha potuto farvela entrare senza alterarla. Nessuno più di lui ti parla d'individuo e d'incarnazione, sente che là è il vero; ma, in grazia del sistema, questo suo individuo libero e poetico è nel fatto un individuo-manifestazione, o per dirla col linguaggio in moda, un velo trasparente dell'idea; sicché il principale, l'importante è sempre la cosa manifestata. Ora, a che pro parlarvi di unità indissolubile, indestruttibile? quando voi, nel medesimo tempo che l'affermate, la distruggete distinguendo i due termini e facendo servire l'uno a manifestare l'altro»⁷³.

De Sanctis si dibatte tra due esigenze contrastanti: vuol avvalorare quelle affermazioni che in Hegel possono indurre ad interpretare l'ideale come unità «organica» – e che per lui si fondano sulla metafora anima/corpo; tuttavia ha ormai chiaro che, nell'*Estetica*, Hegel in definitiva pensa l'arte come «lacerazione» e «dissonanza» di quell'unità.

Mediare non è semplice. Sulla sua pagina esplose quel nodo che lo assilla da anni e di fronte a cui si trova ogni attento lettore hegeliano: qual è il rapporto che lega il sensibile e lo spirituale nell'arte? Di che tipo è, e come esso è possibile? Si tratta di un rapporto organico, come l'immagine dell'Argo dai mille occhi fa pensare, o di una corrispondenza, di una concordanza, di una «adeguatezza» dei due elementi, come Hegel costantemente afferma quando dal piano espressivo dell'analogia passa a quello, certo meno pregnante, del linguaggio specificamente razionale?

L'argomentazione prosegue opponendo alla tirannide dell'idea sulla forma, esito ineluttabile del «sistema» hegeliano, la concezione della «for-

⁷³ FDS., V, pp. 604-605.

ma» come «vera unità organica»⁷⁴, che De Sanctis è andato elaborando negli ultimi anni. Alla «poetica» hegeliana, che tende manifestamente a «spiccar sempre dalla forma l'idea», De Sanctis oppone che «questo momento [...] è puramente filosofico, è fuori dall'estetica»:

«perché nell'estetica l'idea ha già oltrepassata se stessa, non esiste più; ciò che esiste, è la forma. Il poeta nel caldo dell'ispirazione vede immagini, fenomeni, forme, e le vede non come velo o manifestazione d'idee, ma come forme, cioè come belle o brutte. Vede il mondo già formato e in azione, e non sa in virtù di quali leggi generali, di qual metafisica abbia preso quella forma ed operi a quel modo»⁷⁵.

Hegel «ammette queste verità, e, per accomodarle al sistema, le altera»: come la sua concezione del mondo è «l'esistenza dell'infinito nel finito», così il bello è per lui l'«ideale», inteso come «esistenza dell'idea nella forma».

Ma a questo punto il manoscritto scopre il nervo problematico della questione e mette a nudo un tormento. Il testo si fa davvero testimone di un momento «altamente drammatico», di quel «tempo de' tentennamenti, del silenzioso contendere con se stesso, degli abbozzi, del va e vieni», tempo «di ansietà e di contrasto» che il critico condivide con il poeta⁷⁶.

Ricompare infatti l'immagine analogica anima/corpo, ma in questo modo:

«Ora l'esistenza dell'idea nella forma ti mette innanzi due termini distinti, l'uno come contenente e l'altro come contenuto, de' quali il contenuto non solo è, ma dee disotto al fenomeno trasparire come il sostanziale. Così il particolare di Hegel è un velo del generale, la sua forma è l'apparenza dell'idea. Il suo buon giudizio lo ha preservato dalle conseguenze ultime di questa teoria; né è a dire con quante cautele ed avvertenze si sforza di preservarne i lettori. E spesso ripete che in poesia il generale sta come anima, che muove e fa tutto, essa invisibile e impalpabile; presente in tutte le parti senza essere in alcuna; che il generale non dee comparire ma trasparire; che solo il particolare dee essere espresso. E più che questo, mostra la buona via col suo esempio: poiché questo filosofo rigido sotto apparenza algebrica nasconde un sentimento dell'arte più caldo e più profondo che non trovi in tanti cicaloni da' punti ammirativi»⁷⁷.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 610.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 605.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 593.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 606.

Egli si fa dunque consapevole della provvisorietà del dettato hegeliano, ha chiara l'oscillazione tra ciò che Hegel dice per immagini, per analogie, e ciò che invece sostiene con la logica fredda del ragionamento teorico e, pur apprezzando la sensibilità artistica di Hegel, sa che al di là delle «cautele» e delle «avvertenze» il fondamento della sua estetica è assai lontano dal proprio. A partire da questo momento di estrema quanto critica chiarezza, De Sanctis non userà più l'immagine analogica dell'anima e del corpo per illuminare il suo concetto di «forma»⁷⁸.

Ma l'autografo rivela anche un piccolo significativo occultamento, una sorta di «atto mancato» assai rivelatore. De Sanctis si chiede a che valgano le «cautele» hegeliane, il caldo «sentimento dell'arte», di fronte alla forza travolgente del sistema:

«Data la pinta, non ci è ritegno. Il sistema ha fruttificato nella scuola. Il contenuto, il significato interiore, l'idea, il concetto, ecco la calamita del critico hegeliano. In teoria ti parla di unità organica; ma nel fatto, sente una tentazione irresistibile a staccare dalla forma il contenuto e dal contenuto l'idea»⁷⁹.

L'autografo continuava così: «E come altrimenti, se l'essenza della poesia è per lui nell'idea che abbia nella forma la sua espressione adeguata?». De Sanctis ha chiaro che la verità di Hegel intorno all'ideale, cioè all'«essenza della poesia», sta in quell'aggettivo «adeguata»; ma cancella la frase perché avverte che tale espressione, tratta fedelmente dall'*Estetica* di Hegel, stride con la sua volontà di credere alla propria interpretazione d'una natura «organica» del rapporto tra idea e forma. Se l'essenza dell'arte sta davvero per Hegel in un rapporto di «adeguazione» tra forma e contenuto, ciò non è conciliabile con la tesi di un'unità di tipo organico. S'incrinerebbe così l'assunto del «buon giudizio» che avrebbe «preservato» Hegel «dalle conseguenze ultime» della sua teoria e dovrebbero anche cadere le ultime «cautele» nella critica dell'estetica hegeliana. Con la soppressione di quel passo, che troppo sa di citazione diretta, De Sanctis evita di chiamare in causa direttamente Hegel e può addossare ogni colpa alla «scuola» hegeliana. Non si deve tuttavia prendere per buono il riferimento al «critico hegeliano», alla «scuola» e non, dunque, ad Hegel in persona, come alcuni commentatori desiderosi di escludere una sconfessione totale

⁷⁸ Ci sembra che l'immagine compaia per l'ultima volta, in questa veste, in una lezione zurighese su Manzoni, coeva alla stesura dei laboriosi «capitoli» del libro su Dante. Cfr. FDS, X, p. 352.

⁷⁹ FDS, V, p. 606.

dell'hegelismo fanno notare. In realtà il vero obiettivo polemico è il maestro stesso che ha creato il «sistema» e con esso l'equivoco sulla natura dell'ideale. A confutarli, poco dopo, De Sanctis con una lucidità destinata a divenire centrale nella sua futura produzione critica guarda oltre le «reticenze» e le «cautele» la sostanza del problema ed avanza, rivendicandola come propria, la sua concezione della «forma» poetica:

«Non è maraviglia dunque che a combattere l'esagerazione dell'idealismo sorga ora il realismo, destinati l'uno e l'altro a rimaner fuori dell'arte, perché, non ostante le reticenze, le cautele e gli attenuamenti, per la fatalità logica del sistema l'uno ha per suo centro l'idea come idea, e l'altro l'individuo come individuo, l'uno il puro generale, l'altro il puro particolare. Per me, l'essenza dell'arte è la forma, non la forma veste, velo, specchio, e che so altro, manifestazione di una generalità distinta da lei, quantunque unita a lei, ma la forma, in cui l'idea è già passata, ed a cui l'individuo si è già innalzato: qui è la vera unità organica dell'arte [...] Ogni contenuto è una totalità, che come idea, appartiene alla scienza, come esistere materiale appartiene alla realtà, come forma appartiene all'arte [...] Non è una mutilazione, non un'astrazione; quello che fa lo storico, il filosofo, il poeta, è quel medesimo che fa la natura. Il mistero della vita è che il fatto non comparisce mai come tutto, ma come parte, la quale non esclude, ma si assimila il rimanente. Così nell'uomo tutto l'essere apparisce ora come riflessione, ora come azione; e ciascun momento attrae in sé tutti gli altri, dando ad essi il suo colore»⁸⁰.

In questo modo De Sanctis prende definitivamente congedo dal vizio dell'*a priori* – «non amo le teoriche assolute»⁸¹ – che con tanto «furore»⁸² aveva coltivato nei suoi esordi critici durante gli anni della prima scuola, e può affermare con risolutezza che l'arte «è visione»⁸³: Vico avrebbe certo sottoscritto.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 609-611. Nel *Saggio su Petrarca*, la cui prima edizione risale al 1869, ma che è tratto da un ciclo di conferenze pubbliche tenute a Zurigo nell'inverno 1858-59, ricorrono molti dei concetti elaborati da De Sanctis in questi anni dell'esilio svizzero e che abbiamo incontrato anche nelle lezioni dantesche. Anche qui si può leggere che «il grande artista è colui che vince e doma e uccide in sé l'ideale, cioè a dire lo realizza, produce una forma, nella quale si appaghi e obblii tutto, obblii in modo che, quando altri domandi cosa è là entro, risponda: – Una certa idea, una qualche cosa, un non so che, – cioè a dire nulla: la forma è là, e la forma è tutto». Cfr. FDS, VII, pp. 33-34.

⁸¹ *Ibid.*, p. 615.

⁸² «Siamo in pieno realismo. La nuova generazione ci corre dietro con lo stesso furore, col quale noi altri correvamo appresso ad Hegel *in illis temporibus*». Cfr. FDS, XIV, p. 355.

⁸³ FDS, V, p. 611.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI CARATTERE BIBLIOGRAFICO

- Croce B., *Gli scritti di Francesco De Sanctis e la loro varia fortuna*, Laterza, Bari, 1917.
- Muscetta C., *Nuove aggiunte alla bibliografia desanctisiana (1921-1931)*, in AA.VV., *Studi desanctisiani*, a c. di C. Muscetta, A. Guida, Napoli, 1931, pp. 79-91.
- Muscetta C., *Supplemento alla bibliografia desanctisiana*, in F. De Sanctis, *Pagine sparse. Contributi alla sua biografia e supplemento alla bibliografia*, a c. di B. Croce, Laterza, Bari, 1934, pp. 115-146.
- Contini G., *Introduzione a F. De Sanctis, Storia della letteratura italiana*, a c. di G. Contini, U.T.E.T., Torino, 1949, seconda ed. accresciuta 1969, pp. 49-55.
- Romagnoli S., *Francesco De Sanctis*, in AA.VV., *I classici italiani nella storia della critica* (a c. di W. Binni), vol. II, La Nuova Italia, Firenze, 1961, pp. 532-537.
- Gallo N., *Nota bibliografica*, in F. De Sanctis, *Opere*, a c. di N. Gallo, Ricciardi, Milano-Napoli, 1961, pp. XX-XXV.
- Antonetti P., *Bibliographie*, in *Francesco De Sanctis (1817-1883). Son évolution intellectuelle, son esthétique et sa critique*, Ophrys, Aix-en-Provence, 1963, pp. 447-492.
- Pesce D., *Supplemento alla bibliografia desanctisiana (1934-1965)*, A. Guida, Napoli, 1966.
- Scalia G., *Nota bibliografica*, in F. De Sanctis, *Saggi critici*, a c. di G. Scalia, Rizzoli, Milano, 1966, pp. 29-37.
- Muscetta C., *Bibliografia*, in *Francesco De Sanctis*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana* (a c. di E. Cecchi e N. Sapegno), vol. VIII, Garzanti, Milano, 1969, pp. 263-266.
- Paladini Musitelli M., *Nota bibliografica*, in *Il punto su De Sanctis*, a c. di M. Paladini Musitelli, Laterza, Bari, 1988, pp. 78-81.
- Giovannuzzi S., *Nota bibliografica*, in F. De Sanctis, *Saggi sul realismo*, a c. di S. Giovannuzzi, Mursia, Milano, 1990, pp. 23-27.
- Jachia P., *Bibliografia*, in *Introduzione a De Sanctis*, Laterza, Roma-Bari, 1996, pp. 169-179.

OPERE DI FRANCESCO DE SANCTIS

Nel nostro lavoro ci siamo rifatti all'edizione einaudiana degli scritti, di cui riportiamo di seguito gli estremi. Le citazioni e i rimandi che compaiono nel testo sono contrassegnati dall'indicazione FDS, numero del volume – in cifre romane – e numero della pagina (o delle pagine) corrispondente (in cifre arabe).

- I: *La giovinezza. Memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli*, a c. di G. Savarese, Einaudi, Torino, 1961, 1972².
- II: *Purismo Illuminismo Storicismo. Scritti giovanili e frammenti di scuola*, a c. di A. Marinari, Einaudi, Torino, 1975.
- III: *Purismo Illuminismo Storicismo. Lezioni (2 tomi)*, a c. di A. Marinari, Einaudi, Torino, 1975.
- IV: *La crisi del Romanticismo*, a c. di G. Nicastro, con una nota di M.T. Lanza, Einaudi, Torino, 1972.
- V: *Lezioni e saggi su Dante*, a c. di S. Romagnoli, Einaudi, Torino, 1955, 1967².
- VI: *Saggio critico sul Petrarca*, a c. di N. Gallo, Einaudi, Torino, 1952, 1964².
- VII: *Verso il realismo. Prolusioni e lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca, frammenti di estetica, saggi di metodo critico*, a c. di N. Borsellino, Einaudi, Torino, 1965.
- VIII-IX: *Storia della letteratura italiana*, a c. di N. Gallo, Einaudi, Torino, 1958, ma noi citiamo dall'ed. einaudiana del 1990.
- X: *La letteratura italiana nel secolo decimonono. Manzoni*, a c. di C. Muscetta e D. Puccini, 1955, ma noi citiamo dall'ed. einaudiana del 1983.
- XI: *La letteratura italiana nel secolo decimonono. La scuola cattolico-liberale e il Romanticismo a Napoli*, a c. di C. Muscetta e G. Candeloro, Einaudi, Torino, 1953, 1972².
- XII: *La letteratura italiana nel secolo decimonono. Mazzini e la scuola democratica*, a c. di C. Muscetta e G. Candeloro, Einaudi, Torino, 1951.
- XIII: *La letteratura italiana nel secolo decimonono. Leopardi*, a c. di C. Muscetta e A. Perna, Einaudi, Torino, 1960, ma noi citiamo dall'ed. einaudiana del 1983.
- XIV: *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a c. di M.T. Lanza, Einaudi, Torino, 1972.
- XV: *Il Mezzogiorno e lo Stato unitario. (Scritti e discorsi politici dal 1848 al 1870)*, a c. di F. Ferri, Einaudi, Torino, 1960, 1972².
- XVI: *I partiti e l'educazione della nuova Italia. (Scritti e discorsi dal 1871 al 1883)*, a c. di N. Cortese, Einaudi, Torino, 1970.
- XVII: *Un viaggio elettorale, seguito da discorsi biografici, dal taccuino parlamentare e da scritti politici vari*, a c. di N. Cortese, Einaudi, Torino, 1968.
- XVIII: *Epistolario (1836-1856)*, a c. di G. Ferretti e M. Mazzocchi Alemanni, Einaudi, Torino, 1956.
- XIX: *Epistolario (1856-1858)*, a c. di G. Ferretti e M. Mazzocchi Alemanni, Einaudi, Torino, 1965.
- XX: *Epistolario (1859-1860)*, a c. di G. Talamo, Einaudi, Torino, 1965.
- XXI: *Epistolario (1861-1862)*, a c. di G. Talamo, Einaudi, Torino, 1969.

XXII: *Epistolario (1863-1869)*, a c. di A. Marinari, G. Paoloni e G. Talamo, Einaudi, Torino, 1993.

Abbiamo tenuto presente anche l'edizione critica delle opere di De Sanctis apparsa nella collezione laterziana degli «Scrittori d'Italia», di cui riportiamo gli estremi:

- I-II: *Storia della letteratura italiana*, a c. di B. Croce, Laterza, Bari, 1912.
 III-IV-V: *Saggi critici*, a c. di L. Russo, Laterza, Bari, 1952.
 VI-VII-VIII: *La letteratura italiana nel secolo XIX*, I, *A. Manzoni*, a c. di L. Blausucci, Laterza, Bari, 1953; II, *La scuola liberale e la scuola democratica*, a c. di F. Catalano, Laterza, Bari, 1953; III, *G. Leopardi*, a c. di W. Binni, Laterza, Bari, 1952.
 IX: *La poesia cavalleresca e scritti vari*, a c. di M. Petrini, Laterza, Bari, 1954.
 X: *Saggio critico sul Petrarca*, a c. di E. Bonora, Laterza, Bari, 1954.
 XI: *Lezioni sulla «Divina Commedia»*, a c. di M. Manfredi, Laterza, Bari, 1955.
 XII: *Memorie, lezioni e scritti giovanili*, I, *La giovinezza e studi hegeliani*, a c. di F. Brunetti, Laterza, Bari, 1962.

Infine, tra le edizioni parziali delle opere abbiamo tenuto in considerazione le seguenti:

- De Sanctis F., *Teoria e storia della letteratura. Lezioni tenute in Napoli dal 1839 al 1848*, a c. di B. Croce, Laterza, Bari, 1926.
 De Sanctis F., *Scelta di scritti critici e ricordi*, a c. di G. Contini, U.T.E.T., Torino, 1949, seconda ed. accresciuta, 1969.
 De Sanctis F., *Opere*, a c. di N. Gallo, Ricciardi, Milano-Napoli, 1961.
 De Sanctis F., *Scritti critici*, a c. di G. Scalia, Rizzoli, Milano, 1966.
 De Sanctis F., *Storia della letteratura italiana*, a c. di G. Contini, U.T.E.T., Torino, 1968.
 AA.VV., *Sviluppi dello hegelismo in Italia. F. De Sanctis, S. Tommasi, A. Labriola*, a c. di M. Rossi, Loescher, Torino, 1957.

SCRITTI SU FRANCESCO DE SANCTIS

- AA.VV., *Studi desanctisiani*, a c. di C. Muscetta, Guida, Napoli, 1931.
 AA.VV., *De Sanctis e il realismo*, Giannini, Napoli, 1978.
 AA.VV., *Studii e ricordi desanctisiani*, a cura del Comitato irpino per la celebrazione del cinquantenario della morte di Francesco De Sanctis (1883-1933), Tip. Pergola, Avellino, 1983.
 AA.VV., *Francesco De Sanctis a Torino*, conferenze promosse dal Museo nazionale del Risorgimento italiano, Torino, Palazzo Carignano, 17 dicembre 1983, Stab. tip. Silvestrelli & Cappelletto, Torino, 1984.
 AA.VV., *Francesco De Sanctis tra etica e cultura. Studi per il primo centenario della morte*, a c. di G. Giordano, «Riscontri», VI, 1-2 (gennaio-giugno 1984), Sabaia, Avellino.

- AA.VV., *Francesco De Sanctis nella storia della cultura*, a c. di C. Muscetta, Laterza, Roma-Bari, 1984.
- AA.VV., *Per Francesco De Sanctis*. Nel centenario della morte. Politecnico di Zurigo. Atti del Convegno di Studi, 2 dicembre 1983, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 1985.
- AA.VV., *Francesco De Sanctis un secolo dopo*, a c. di A. Marinari, Laterza, Roma-Bari, 1985.
- AA.VV., *Francesco De Sanctis. Recenti ricerche*. Atti del Convegno di studi organizzato dall'Istituto italiano per gli studi Filosofici e dalla Provincia di Avellino, 1-2 marzo 1985, QuattroVenti, Urbino, 1989.
- AA.VV., *Il punto su De Sanctis*, a c. di M. Paladini Musitelli, Laterza, Bari, 1988.
- Albeggiani F., *La logica poetica di Giovan Battista Vico*, in «Belfagor», V, 3 (31 maggio 1950), pp. 330-342.
- Alderisio F., *Il discorso di Francesco De Sanctis su «La scienza e la vita»*, in «Rinascita», VII, 6 (giugno 1950), pp. 318-321.
- Antonetti P., *Francesco De Sanctis son évolution intellectuelle son esthétique et sa critique*, Publication des «Annales de la Faculté des Lettres Aix-en-Provence», Ophrys, Aix-en-Provence, 1963.
- Antonetti P., *Francesco De Sanctis et la culture française*, pubblicazione dell'Istituto francese di Firenze, Sansoni, Firenze/M. Didier, Paris, 1964.
- Attisani A., *L'estetica di Francesco De Sanctis e dell'idealismo italiano*, in AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. IV, Marzorati, Milano, 1961, pp. 1435-1507.
- Aurigemma M., *Lingua e stile nella critica di Francesco De Sanctis*, Longo, Ravenna, 1968.
- Aurigemma M., *Francesco De Sanctis*, Elia, Roma, 1974.
- Barbarisi G., *Introduzione a F. De Sanctis, Storia della letteratura italiana*, Feltrinelli, Milano, 1959.
- Battaglia F., *Parva desanctisiana*, Patron, Bologna, 1970.
- Blasucci L., *Manzoni nella critica desanctisiana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XC, vol. CL, 472, 1973, pp. 549-615.
- Bigazzi R., *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1960-1980*, Nistri-Lischi, Pisa, 1969.
- Binni W., *Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana* (1942), in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1951, pp. 81-98.
- Binni W., *Introduzione a F. De Sanctis, Giacomo Leopardi*, Laterza, Bari, 1953; poi con il titolo *De Sanctis e Leopardi*, in *Carducci e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1960, pp. 163-198.
- Biondolillo F., *La critica di Francesco De Sanctis*, Morano, Napoli, 1936.
- Biscardi L., *De Sanctis*, Palumbo, Palermo, 1964.
- Bonora E., *Per e contro De Sanctis*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CV, vol. CLXV, 529, 1988, pp. 288-304; poi in *Manzoni e la via italiana al realismo*, Liguori, Napoli, 1989, pp. 157-182.
- Bontempelli M., *Francesco De Sanctis*, in AA.VV., *Celebrazioni campane*, a cura della Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti, conferenze tenute dal 14 al 30 settembre 1936, pubblicazione del R. Istituto d'arte

- per la decorazione e la illustrazione del libro in Urbino, 1937, pp. 355-382.
- Borgese G., *Storia della critica romantica in Italia* [1905], Treves, Milano, 1920.
- Borlenghi A., *La critica letteraria da De Sanctis ad oggi*, in AA.VV., *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. Le correnti*, vol. II, Marzorati, Milano, 1972, pp. 937-1051.
- Borsellino N., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Verso il realismo*, vol. VII, Einaudi, Torino, 1965, pp. XI-XLVII.
- Cantimori D., *De Sanctis e il «Rinascimento»*, in «Società», IX, 1-2 (gennaio-giugno 1953), pp. 3-23.
- Carducci G., *Le tre canzoni di Giacomo Leopardi*, in *Opere*, ed. naz., vol. XX, Zanichelli, Bologna, 1937.
- Casu M., *Il De Sanctis scrittore*, Vita e Pensiero, Milano, 1972.
- Casu M., *Appunti per una lettura del Dante desanctisiano*, in «Annali dell'istituto di studi danteschi», vol. I, Vita e Pensiero, Milano, 1976, pp. 373-411.
- Celli Bellucci N.-Longo N., *F. De Sanctis e G. Leopardi tra coinvolgimento e ideologia*, Bulzoni, Roma, 1979.
- Cione E., *Francesco De Sanctis, il Romanticismo ed il Risorgimento*, Ass. editrice per il Mezzogiorno, Roma, 1932.
- Cione E., *Francesco De Sanctis contro il murattismo*, in F. De Sanctis, *Pagine sparse. Contributi alla sua biografia e alla bibliografia*, a c. di B. Croce, Laterza, Bari, 1934, pp. 41-76.
- Cione E., *L'estetica di Francesco De Sanctis*, Barbera, Firenze, 1935; seconda ed. riveduta, Perinetti-Casoni, Milano, 1945.
- Cione E., *Francesco De Sanctis*, Principato, Messina-Milano, 1938; seconda ed. riveduta, Perinetti-Casoni, Milano, 1944.
- Cione E., *Dal De Sanctis al Novecento*, Garzanti, Milano, 1941.
- Cione E., *Napoli romantica: 1830-1848*, Domus, Milano, 1942.
- Cione E., *Francesco De Sanctis e i suoi tempi*, Montanino, Napoli, s. d. (ma 1960).
- Contini G., *Croce e De Sanctis*, in AA.VV., *Omaggio a B. Croce. Saggi sull'uomo e sull'opera*, ERI, Torino, 1953; poi in G. Contini, *Altri esercizi*, Einaudi, Torino, 1972, pp. 71-74.
- Contini G., *Francesco De Sanctis*, in *Letteratura dell'Italia unita*, Sansoni, Firenze, 1968, pp. 3-6.
- Contini G., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Scelta di scritti critici e ricordi*, a c. di G. Contini, U.T.E.T., Torino, 1969, pp. 9-42; poi, col titolo *Introduzione a De Sanctis*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 499-531.
- Cortese N., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. I partiti e l'educazione della nuova Italia*, vol. XVI, Einaudi, Torino, 1970, pp. XIII-XXI.
- Croce B., *Di un giudizio intorno all'opera letteraria di Francesco De Sanctis*, in *La critica letteraria. Questioni teoriche*, Loescher, Roma, 1895, pp. 99-124; poi in *Primi saggi*, Laterza, Bari, 1951³, pp. 119-133.
- Croce B., *Francesco De Sanctis e i suoi critici recenti*, memoria letta all'Accademia Pontaniana il 3 aprile 1898, in *Atti*, vol. XXVIII, Tip. dell'Università, Napoli, 1898; poi in *Una famiglia di patrioti ed altri saggi storici e critici*, Laterza, Bari, 1919, pp. 189-236.
- Croce B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Sandron,

- Palermo, 1902; poi Laterza, Bari, 1912, 1958, cfr. il cap. XV della parte storica dedicato a De Sanctis, pp. 400-412.
- Croce B., *De Sanctis e Schopenhauer*, memoria letta all'Accademia Pontaniana il 16 marzo 1902, in *Atti*, vol. XXXII; poi, con aggiunte, in *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Laterza, Bari, [1913], 1967⁵, pp. 349-363.
- Croce B., *Per la storia del pensiero di Francesco De Sanctis*, memoria letta all'Accademia Pontaniana il 14 aprile 1912, in *Atti*, vol. XLII, pp. 1-19; poi, con il titolo *De Sanctis e l'hegelismo*, in *Saggio sullo Hegel...*, cit., pp. 364-390.
- Croce B., *Il De Sanctis e la mancanza del successore*, in «La Critica», XII, III (20 maggio 1914), pp. 236-237; poi in *Pagine sparse*, vol. I, Ricciardi, Napoli, 1943; poi Laterza, Bari, 1960, pp. 156-157.
- Croce B., *Le lezioni di letteratura di Francesco De Sanctis dal 1839 al 1848. Preambolo. Cronologia e argomenti dei corsi di lezioni del De Sanctis nella sua prima scuola di Napoli*, in «La Critica», XIII, I (20 gennaio 1915), pp. 21-38; poi come *Preambolo e Introduzione* a F. De Sanctis, *Teoria e storia della letteratura*, a c. di B. Croce, Laterza, Bari, 1917, 1926², pp. 7-36 (questo volume contiene anche un'utile *Conclusione* alle pp. 233-240); infine in *Aneddoti di varia letteratura*, vol. V, Laterza, Bari, 1954², pp. 122-144.
- Croce B., *Il soggiorno in Calabria e la prigionia di Francesco De Sanctis*, in «La Nuova Antologia», 16 marzo 1917, poi in *Aneddoti di varia letteratura*, vol. IV, cit., pp. 145-168.
- Croce B., *Una famiglia di patrioti ed altri saggi storici e critici*, Laterza, Bari, 1919.
- Croce B., *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1920, *passim*, ma in part. le pp. 190-195.
- Croce B., *Rileggendo il discorso di Francesco De Sanctis sulla «Scienza e la vita»*, in «La Critica», XXII, 1924, pp. 254-258; poi in *Cultura e vita morale*, Laterza, Bari, 1926², pp. 272-276.
- Croce B., *Francesco De Sanctis e lo scioglimento e la ricomposizione della Società Reale di Napoli nel 1861*, memoria letta all'Accademia di scienze morali e politiche della società Reale di Napoli, in *Atti dell'Accademia*, LIII, Tip. Sangioanni, Napoli, 1930; poi in F. De Sanctis, *Pagine sparse...*, cit., pp. 77-99; infine, con una *Postilla*, in *Aneddoti di varia letteratura*, vol. IV cit., pp. 229-250.
- Croce B., *Prefazione alla History of Italian Literature by F. De Sanctis*, translated by J. Redfern, Brace and Company, New York, s.d., ma 1931; poi in AA.VV., *Studi desanctisiani*, a c. di C. Muscetta, Guida, Napoli, 1931, pp. 5-8; poi in «La Critica», XXX, I (20 gennaio 1932), pp. 72-74; infine in *Conversazioni critiche*, vol. V, Laterza, Bari, 1939, 1951², pp. 28-31.
- Croce B., *Necessità di tornare a De Sanctis*, in «La Critica», XXX, VI (20 novembre 1932), pp. 475-476; poi in *Pagine sparse*, vol. III, Ricciardi, Napoli, 1943, Laterza, Bari, 1960², pp. 272-273.
- Croce B., *Il De Sanctis e i versi di una giovinetta*, in F. De Sanctis, *Pagine sparse...*, cit., pp. 7-13; poi in *Aneddoti di varia letteratura*, vol. IV, cit., pp. 169-174.
- Croce B., *Noterella sul De Sanctis e la critica dantesca*, in F. De Sanctis, *Pagine sparse...*, cit., pp. 36-40; poi in *Conversazioni critiche*, vol. V, cit., pp. 96-99.
- Croce B., *Francesco De Sanctis*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. I, Laterza, Bari, 1914, 1956⁶, pp. 357-376.

- Croce B., *Giuseppe Mazzini* (1947), per la ristampa del volume di F. De Sanctis, *Mazzini. Cinque lezioni*, Laterza, Bari, 1948; poi in *Scritti e discorsi politici*, vol. II, Laterza, Bari, 1963, pp. 447-452.
- Croce B., *Il giudizio del De Sanctis sul Metastasio*, in *Scritti di storia letteraria e politica*, Laterza, Bari, 1949², pp. 15-23.
- Croce B., *Francesco De Sanctis e la signora Wesendonck*, in *Varietà di storia letteraria e civile*, serie prima, Laterza, Bari, 1949, pp. 290-301.
- Croce B., *Lettere del Risorgimento* (G.C. Abba-F. De Sanctis), [1940], in *Aneddoti di varia letteratura*, vol. IV cit., pp. 183-191.
- Croce B., *La critica letteraria italiana dal De Sanctis ai giorni nostri*, relazione al Convegno di critica letteraria tenuto alla Johns Hopkins University di Baltimora nell'aprile 1948, in «Quaderni della critica», 11 (luglio 1948), pp. 108-113; poi in *Nuove pagine sparse*, vol. I, Ricciardi, Napoli, 1949; Laterza, Bari, 1966², pp. 207-216.
- Croce B., *Le lezioni del De Sanctis sul Leopardi e A. Ranieri*, in «Quaderni della critica», 13 (marzo 1949), pp. 110-113; poi in *Varietà di storia letteraria e civile*, serie II, Laterza, Bari, 1949, pp. 292-297.
- Croce B., *Gli errori di fatto nella «Storia della letteratura italiana» del De Sanctis* [1912], in «Lo spettatore italiano», V, 10, 1952, pp. 423-425; poi in *Aneddoti di varia letteratura*, vol. IV cit., pp. 175-182.
- Croce B., *Come Hegel fosse ben conosciuto in Italia. Quel che ne pensò De Sanctis*, in *Pagine sparse*, vol. III cit., pp. 161-162.
- Croce B., *Un Giudizio del prof. Toffanin sul De Sanctis*, e *Il De Sanctis abbattuto dal Prof. Toffanin*, in *Pagine sparse*, vol. III cit., pp. 227-228 e 231-233.
- Croce B., *Il prof. Farinelli e la sua commemorazione accademica di F. De Sanctis*, in *Pagine sparse*, vol. III cit., pp. 234-236.
- Croce B., *Il De Sanctis e il giovane Prati*, in *Pagine sparse*, vol. III cit., pp. 603-607.
- Croce B., *Un giudizio del De Sanctis*, in *Pagine sparse*, vol. III cit., pp. 607-608.
- Croce B., «*Giornale storico della letteratura italiana*». *Il Guerrazzi, il De Sanctis ed altri*, in *Pagine sparse*, vol. III cit., pp. 262-265.
- Croce B., *La commemorazione di Francesco De Sanctis*, in *Pagine sparse*, vol. II, Ricciardi, Napoli, 1943; Laterza, Bari, 1960², pp. 463-467.
- Croce B., *Il posto del De Sanctis nella storia della critica d'arte*, in *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Laterza, Bari, 1952, 1967², pp. 226-231.
- Croce E. e A., *De Sanctis*, U.T.E.T., Torino, 1964, 1974².
- Dal Sasso R., *De Sanctis e il realismo*, in F. De Sanctis, *Il manifesto del realismo*, a c. di R. Dal Sasso, Ed. Riuniti, Roma, 1972, pp. 3-30.
- Debenedetti G., *Critica e autobiografia*, in «Il Baretto», IV, 2 (febbraio 1927), p. 11; poi in *Saggi critici. Prima serie*, Ed. di «Solaria», 1929; ultima ed., Marsilio, Venezia, 1989, pp. 209-215.
- Debenedetti G., *Commemorazione di Francesco De Sanctis*, in «Solaria», IX, 3 (maggio-giugno 1934; ma in realtà il numero fu pubblicato nel 1936), pp. 2-17; poi in *Saggi critici. Nuova serie*, O.E.T., Roma, 1945; ultima ed., Marsilio, Venezia, 1990, pp. 13-28.
- De Castro F., *Francesco De Sanctis nella critica italiana del secondo dopoguerra*, in «Problemi», XIV, 59 (settembre-dicembre 1980), pp. 266-286.

- Della Terza D., *Comico e commedia nella critica di Francesco De Sanctis*, in AA.VV., *Ambiguità del comico*, Sellerio, Palermo, 1983.
- Della Terza D., *Francesco De Sanctis: gli itinerari della «Storia»*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, a c. di A. Asor Rosa, vol. IV, *L'interpretazione*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 331-349.
- Della Terza D., *Francesco De Sanctis: la retorica della «Giovinezza»: itinerario del discorso critico e spazi autobiografici*, in AA.VV., *Modi del raccontare*, Sellerio, Palermo, 1987, pp. 86-97.
- De Marchi P., *Una parola desanctisiana: «serietà»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CV, vol. CLXV, 529, 1988, pp. 85-98.
- Farinelli A., *Francesco De Sanctis*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1934.
- Fauci D., *Vico e De Sanctis*, in «Filosofia», XXX, II (aprile 1979), pp. 171-179.
- Ferretti G., *La nuova scuola del De Sanctis*, in «Società», IX, 1-2 (gennaio-giugno 1953), pp. 88-100.
- Ferri F., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Il mezzogiorno e lo stato unitario*, vol. XV, Einaudi, Torino, 1960, pp. XI-XXXI.
- Fornacca Kouzel D., *The Hegelian Influence in the Literary Criticism of Francesco De Sanctis*, in «Review of National Literature», I, 1970, pp. 214-231.
- Friedrich H., *Francesco De Sanctis, sein Ruhm und sein Werk*, in «Romanische Forschungen», 51, 1937, pp. 187-218.
- Fubini M., *Il giudizio del De Sanctis sul Metastasio e una questione di storia letteraria*, in *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura italiana*, Laterza, Bari, 1953, pp. 181-194.
- Fubini M., *Genesi e storia dei generi letterari* [1948], in *Critica e poesia*, Laterza, Bari, 1956, pp. 142-260.
- Garin E., *Problemi e polemiche dell'hegelismo italiano*, in AA.VV., *Incidenza di Hegel. Studi raccolti in occasione del secondo centenario della nascita del filosofo*, a c. di F. Tessoro, Morano, Napoli, 1970, pp. 627-662.
- Garin E., *Hegel nella storia della filosofia italiana*, in «Il veltro», XV, 1 (febbraio 1971), pp. 5-17.
- Garin E., *De Sanctis, la crisi dell'hegelismo e il «realismo»*, in «Rivista critica di storia della filosofia», XXVII, III (luglio-settembre 1972), pp. 324-328.
- Gentile G., *Ricordo di Francesco De Sanctis*, in *Guerra e fede. Frammenti politici*, Ricciardi, Napoli, 1919, pp. 42-47.
- Gentile G., *Hegel e il pensiero italiano*, discorso inaugurale del III Congresso Hegeliano in Roma, tenuto il 19 aprile 1933, in «Leonardo», IV (maggio 1933), pp. 185-190; poi in *Memorie italiane e problemi della filosofia e della vita*, Sansoni, Firenze, 1936, pp. 205-220.
- Gentile G., *Torniamo a De Sanctis!*, in «Quadrivio», I, 1 (6 agosto 1933); poi in AA.VV., *Studi e ricordi desanctisiani*, a cura del Comitato irpino, Pergola, Avellino, 1935, pp. 203-209; poi, col titolo *Francesco De Sanctis*, in *Memorie italiane*, cit., pp. 173-181.
- Gerratana V., *De Sanctis-Croce o De Sanctis-Gramsci?*, in «Società», VIII, 3 (settembre 1952), pp. 497-512.
- Gerratana V., *Introduzione all'estetica desanctisiana*, in «Società», IX, 1-2 (gennaio-giugno 1953), pp. 22-57.
- Getto G., *La storia della letteratura del De Sanctis*, in *Storia delle storie letterarie*,

- Bompiani*, Milano, 1942, pp. 303-353.
- Giannantonio P., *Motivi vichiani nel De Sanctis*, in «Critica letteraria», VII, III, 24, 1979, pp. 334-346.
- Giannantonio P., *Francesco De Sanctis*, Loffredo, Napoli, 1992.
- Giovannuzzi S., *Introduzione a F. De Sanctis, Saggi sul realismo*, Mursia, Milano, 1990, pp. 5-17.
- Girardi E.N., *Il De Sanctis e noi*, in *Manzoni De Sanctis Croce e altri studi di storia della critica italiana*, Vita e Pensiero, Milano, 1986, pp. 123-125; il vol. contiene anche *Il De Sanctis nella storia della critica italiana* (pp. 97-122), già apparso in AA.VV., *De Sanctis e il realismo*, vol. I, Giannini, Napoli, 1978, pp. 216-247.
- Gramsci A., *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino, 1975.
- Guglielmi G., *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica*, Il Mulino, Bologna, 1976.
- Guidotti G., *De Sanctis e il naturalismo francese*, Firenze Libri, Firenze, 1989.
- Hollinger M., *Francesco De Sanctis. Sein Weltbild und seine Aesthetik*, Paulusdruckerei, Freiburg (Schweiz), 1949.
- Jachia P., *Introduzione a De Sanctis*, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- Landucci S., rec. a F. De Sanctis, *Memorie, lezioni e scritti giovanili*, vol. I (*La giovinezza e studi hegeliani*), a c. di F. Brunetti, in «Belfagor», XVII, 5 (30 settembre 1962), pp. 606-610.
- Landucci S., *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Feltrinelli, Milano, 1964.
- Lanza M.T., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. L'arte, la scienza e la vita*, vol. XIV, Einaudi, Torino, 1972, pp. XIII-LXXXIX.
- Leone de Castris A., *Il progetto culturale di Francesco De Sanctis. Per una rilettura della «Storia della letteratura italiana»*, in AA.VV., *La cultura letteraria italiana dell'Ottocento*, De Donato, Bari, 1976, pp. 325-396.
- Lombardo A., *Shakespeare e Francesco De Sanctis*, in «English Miscellany», 7, 1956, pp. 91-146; poi, con lo stesso titolo, Le Monnier, Firenze, 1963.
- Longo N., *Il «ritorno» di De Sanctis. Storia ideologia mistificazione*, Bulzoni, Roma, 1980.
- Longobardo M., *La formazione spirituale di Francesco De Sanctis e la influenza dello Hegel*, in «Atti dell'Accademia nazionale di scienze morali e politiche in Napoli», Napoli, 1957, pp. 26-45.
- Lucchini G., *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Il Mulino, Bologna, 1990.
- Luciani P., *L'«estetica applicata» di Francesco De Sanctis. Quaderni napoletani e lezioni torinesi*, Olschki, Firenze, 1983.
- Lugnani L., «*Situazione*» e «*forma*» in *De Sanctis. Dalle lezioni napoletane ai corsi zurighesi*, in «Annali della Scuola normale Superiore di Pisa», Classe di lettere e filosofia, III, I, 1971, pp. 203-256.
- Macera G., *Francesco De Sanctis. Restauro critico*, Liguori, Napoli, 1968.
- Magrì D., *I primi passi della critica di Francesco De Sanctis (1838-1853)*, Giannotta, Catania, 1927.
- Magrì D., *Per una più esatta cronologia della prima scuola di Francesco De Sanctis*, in «Giornale storico della letteratura italiana», VIII, XCV, 285, 1930, pp. 255-263.

- Marinari A., *Per un'edizione delle lezioni giovanili del De Sanctis*, in «Studi e problemi di critica testuale», I, 1 (ottobre 1970), pp. 218-258.
- Marinari A., *Introduzione a Il viaggio elettorale di Francesco De Sanctis. Il dossier Capozzi e altri inediti*, a c. di A. Marinari, La Nuova Italia, Firenze, 1973, pp. IX-CIII.
- Marinari A., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Purismo illuminismo storicismo*, voll. II-III, Einaudi, Torino, 1975, pp. XIII-CXXIII.
- Marinari A.-Pirodda G., *La cultura meridionale e il Risorgimento*, Laterza, Roma-Bari, 1975.
- Mastella S., *Victor Cousin e il Risorgimento italiano*, Le Monnier, Firenze, 1955.
- Mattesini F., *De Sanctis a Torino ai tempi della Convenzione (1864-1865)*, in AA.VV., *Atti del convegno Piemonte e letteratura. 1789-1870*, a c. di G. Ioli, Regione Piemonte. Assessorato alla cultura, Torino, s.d., pp. 954-964.
- Mazzocchi Alemanni M., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Epistolario (1836-1856)*, vol. XVIII, Einaudi, Torino, 1956, pp. XV-XXIX.
- Mazzocchi Alemanni M., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Epistolario (1856-1858)*, vol. XIX, Einaudi, Torino, 1965, pp. XVII-XXXVI.
- Melis R., *La conferenza di Francesco De Sanctis «Il darwinismo nella vita e nell'arte»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CIII, CLXIII, 521 (gennaio-marzo 1986), pp. 113-126.
- Mirri M., *Francesco De Sanctis politico e storico della civiltà moderna*, D'Anna, Messina-Firenze, 1961.
- Montanari F., *Francesco De Sanctis*, Morcelliana, Brescia, 1939.
- Muscetta C., *Le opere e i giorni*, in «Italia letteraria», 18 febbraio 1934, p. 1.
- Muscetta C., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Mazzini e la scuola democratica*, vol. XII, Einaudi, Torino, 1951, pp. XI-XLIX; poi in *Studi sul De Sanctis e altri scritti di storia della critica*, Bonacci, Roma, 1980, pp. 3-41.
- Muscetta C., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. La scuola cattolico-liberale*, vol. XI, Einaudi, Torino, 1953, pp. XI-LVII; poi in *Studi sul De Sanctis...*, cit., pp. 43-86.
- Muscetta C., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Manzoni*, vol. X, Einaudi, Torino, 1955, pp. VII-LXIX; poi in *Studi sul De Sanctis...*, cit., pp. 87-146.
- Muscetta C., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Leopardi*, vol. XIII, Einaudi, Torino, 1960, pp. VII-XLIX; poi in *Studi sul De Sanctis...*, cit., pp. 147-189.
- Muscetta C., *Francesco De Sanctis*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I minori*, vol. IV, Marzorati, Milano, 1969, pp. 2701-2738; poi, ampliato, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VIII, Garzanti, Milano, 1969, pp. 195-266.
- Muscetta C., *De Sanctis scrittore*, nel cap. I, *De Sanctis e il capolavoro della critica romantica*, in AA.VV., *I critici*, vol. I, Marzorati, Milano, 1969, pp. 179-233.
- Muscetta C., *Francesco De Sanctis*, in AA.VV., *La letteratura italiana storia e testi*, vol. VIII, t. I, Laterza, Bari, 1975, pp. 357-462.
- Nencioni G., *Francesco De Sanctis e la questione della lingua*, Bibliopolis, Napoli, 1984.
- Neri F., *Il De Sanctis e la critica francese*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XL, LXXIX, 235, 1922, pp. 219-263; poi in *Storia e poesia*, Gambino, Torino, 1936, pp. 140-187.

- Nicastro G., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. La crisi del romanticismo*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1972, pp. XI-XLV.
- Nicolosi F., *Verga tra De Sanctis e Zola*, Patron, Bologna, 1986.
- Oldrini G., *Introduzione ad AA.VV., Il primo hegelismo italiano*, a c. di G. Oldrini, Vallecchi, Firenze, 1969, pp. 9-89.
- Oldrini G., *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Laterza, Bari, 1973.
- Oldrini G., *La questione del vichismo meridionale*, in AA.VV., *Ricerche sulla cultura dell'Italia moderna*, a c. di P. Zambelli, Laterza, Bari, 1973, pp. 199-213.
- Oldrini G., *L'Ottocento filosofico napoletano nella letteratura dell'ultimo decennio*, Bibliopolis, Napoli, 1986.
- Oldrini G., *Napoli e i suoi filosofi. Protagonisti, prospettive, problemi del pensiero dell'Ottocento*, Franco Angeli, Milano, 1990.
- Oldrini G., *L'estetica di Hegel e le sue conseguenze*, Laterza, Bari, 1994.
- Orsini N., *De Sanctis, Hegel e la «situazione poetica»*, in «Civiltà moderna», XIV, 3-4 (maggio-agosto 1942), pp. 138-140.
- Paladini Musitelli M., *Introduzione ad AA.VV., Il punto su De Sanctis*, cit., pp. 3-77.
- Paolini P., *La storia della letteratura italiana di F. De Sanctis*, CUSL, Milano, 1985.
- Passerin D'Entrèves E., *De Sanctis, Croce e Manzoni*, in «Quaderni di cultura e storia sociale», II, 5 (maggio 1953), pp. 205-206.
- Perugi M., *Il fantasma del De Sanctis*, in «Il Verrini», 1-2 (marzo-giugno 1992), pp. 123-135.
- Petronio G., *Francesco De Sanctis*, Paravia, Torino, 1939.
- Prete A., *Il realismo di De Sanctis*, Cappelli, Bologna, 1970.
- Puppo M., *Le poetiche del Romanticismo dal Foscolo al De Sanctis*, in *Poetica e cultura del Romanticismo*, Canesi, Roma, 1963, pp. 107-121.
- Puppo M., *A.G. Schlegel nella critica italiana dai romantici a De Sanctis*, in *Poetica e critica del romanticismo*, Milano, 1973.
- Raya G., *Francesco De Sanctis*, Ciuni, Palermo, 1935.
- Romagnoli S., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Lezioni e saggi su Dante*, vol. V, Einaudi, Torino, 1955, pp. XIII-XLIV.
- Romagnoli S., *Studi sul De Sanctis*, Einaudi, Torino, 1962.
- Romagnoli S., *Francesco De Sanctis*, in AA.VV., *I classici italiani nella storia della critica*, vol. II, La Nuova Italia, Firenze, 1964, pp. 487-537.
- Romagnoli S., *Per una storia della critica letteraria. Dal De Sanctis al Novecento*, Le Lettere, Firenze, 1993.
- Rossi M., *Introduzione ad AA.VV., Sviluppi dello hegelismo in Italia. F. De Sanctis-S. Tommasi-A. Labriola*, a c. di M. Rossi, Loescher, Torino, 1957, pp. V-CVIII.
- Russo L., *La scienza e la vita*, in «Leonardo», IV, 1 (2 gennaio 1928), pp. 1-7.
- Russo L., *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, Sansoni, Firenze, 1928, terza e definitiva ed., Sansoni, Firenze, 1959.
- Russo L., *Ritratti e disegni storici. Serie seconda. Dal Manzoni a De Sanctis*, Laterza, Bari, 1946; con aggiunte, Laterza, Bari, 1953.
- Russo L., *La «Storia» del De Sanctis*, in «Belfagor», V, 3 (maggio 1950), pp. 257-270; poi in *Problemi di metodo critico*, Laterza, Bari, 1950³.
- Russo U., *L'officina del giovane De Sanctis*, in «Trimestre», IX, 1-2, 1976, pp. 173-201.

- Salinari C., *Il ritorno di De Sanctis*, in «Rinascita», IX, 5 (maggio 1952), pp. 289-292.
- Salinari C., *I «Saggi critici» di Francesco De Sanctis*, in *Boccaccio Manzoni Pirandello*, Ed. Riuniti, Roma, 1979, pp. 159-170.
- Sapegno N., *Manzoni tra De Sanctis e Gramsci*, in «Società», VIII, 1 (marzo 1952), pp. 7-19; poi in *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Laterza, Roma-Bari, 1961, 1981⁷, pp. 87-99.
- Sapegno N., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Saggio sul Petrarca*, vol. VI, Einaudi, Torino, 1952, pp. XI-XX.
- Sapegno N., *De Sanctis e Leopardi*, in «Società», IX, 1-2 (gennaio-giugno 1953), pp. 79-87, poi in *Ritratto di Manzoni...*, cit., pp. 141-149.
- Sapegno N., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Storia della letteratura italiana*, voll. VIII-IX, Einaudi, Torino, 1958, pp. XXVII-XLII.
- Sapegno N., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere*, a c. di N. Gallo, Ricciardi, Milano-Napoli, 1961, pp. VII-XIII.
- Savarese G., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. La giovinezza*, vol. I, Einaudi, Torino, 1961, pp. XIII-XLI.
- Savarese G., *Primo tempo del De Sanctis e altri saggi*, Patron, Bologna, 1971.
- Scalia G., *Il metodo del De Sanctis*, introduzione a F. De Sanctis, *Scritti critici*, a c. di G. Scalia, Rizzoli, Milano, 1966, pp. 7-22.
- Scaramucci I., *Attualità di Francesco De Sanctis*, introduzione a F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Bietti, Milano, 1961, pp. 3-28.
- Sena M., *Leopardi, De Sanctis e altri studi*, Edisud, Salerno, 1996.
- A. Seroni, *De Sanctis, Zola e la cultura italiana moderna*, in «Rinascita», X, 8-9 (agosto-settembre 1953), pp. 492-497.
- Talamo G., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Epistolario (1859-1860)*, vol. XX, Einaudi, Torino, 1965, pp. XV-LVII.
- Talamo G., *Introduzione a F. De Sanctis, Opere. Epistolario (1861-1862)*, vol. XXI, Einaudi, Torino, 1969, pp. XIX-XLIX.
- Tessitore F., *Una «interruzione» di De Sanctis*, in *Storicismo e pensiero politico*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1974, pp. 119-137.
- Toffanin G., *Flaubert critico e l'ultimo De Sanctis*, in *La critica e il tempo*, Paravia, Torino, 1930, pp. 1-43.
- Tonelli L., *Francesco De Sanctis e la critica italiana contemporanea*, in «Aevum», XII, 1 (gennaio-marzo 1938), pp. 189-209.
- Valgimigli M., *Francesco De Sanctis*, Cedam, Padova, 1937.
- Valitutti S., *La riforma di Francesco De Sanctis*, Bibliopolis, Napoli, 1988.
- Vetterli W.A., *Scienza e vita nel pensiero di Francesco De Sanctis*, in «Leonardo», X, marzo 1939, pp. 83-86.
- Vetterli W.A., *Francesco De Sanctis critico della «Divina Commedia»*, in «La Nuova Italia», V, 2 (20 febbraio 1943), pp. 41-51.
- Wellek R., *Francesco De Sanctis in Storia della critica moderna*, vol. II, tomo IV, Il Mulino, Bologna, 1969, pp. 123-155.
- Westhoff M., *Schiller e De Sanctis*, Bulzoni, Roma, 1977.
- Witters R., *Die Geschichtsdeutung von Vico und De Sanctis. Eine vergleichende Analyse*, Giessen, 1966.
- Zappa G., *La cultura tedesca nel pensiero di Francesco De Sanctis durante la prima*

- scuola napoletana, in AA.VV., *Contributi dell'Istituto di filologia moderna*, Vita e Pensiero, Milano, 1961, pp. 257-296.
- Zappa G., *L'estetica di Hegel nel pensiero del giovane De Sanctis*, in «Svizzera italiana», XVII, 124-125 (giugno-agosto 1957), pp. 9-13 e 30-36.

ALTRI RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Berlin I., *Vico and Herder. Two studies in the history of ideas*, Hogarth, London, 1976; trad. di A. Verri, *Vico ed Herder. Due studi sulla storia delle idee*, Armando, Roma, 1978.
- Blair H., *Lectures on rhetoric and belles lettres* [1783]; trad. it. *Lezioni di retorica e belle lettere*, a c. di F. Soave, Reale tipografia, Parma, 1801-1802.
- Bozzelli F.P., *Della imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni*, Ruggia, Lugano, 1807; Le Monnier, Firenze, 1861³.
- Cousin V., *Fragment philosophique* [1826], Ladrangé, Paris, 1838³.
- Cousin V., *Cours de Philosophie. Introductions à l'histoire de la philosophie*, Pichon et Didier, Paris, 1828; Hauman, Bruxelles, 1840.
- Cousin V., *Du vrai, du beau et du bien* [1836], Didier, Paris, 1854².
- Croce B., *La filosofia di Giambattista Vico*, Laterza, Bari, 1911.
- Croce B., *Saggio sullo Hegel*, Laterza, Bari, 1913.
- Croce B., *La «fine dell'arte» nel sistema hegeliano* [1933], in *Ultimi saggi*, Laterza, Bari, 1935, 1963³, pp. 151-164.
- Croce B., *Breviario di estetica*, Laterza, Bari, 1927.
- Croce B., *La poesia*, Laterza, Bari, 1936.
- D'Angelo P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari, 1989.
- D'Angelo P., *Hegel e l'estetica*, in AA.VV., *Hegel. Guida storica e critica*, a c. di P. Rossi, Laterza, Roma-Bari, 1992, pp. 121-150.
- D'Hondt J., *Hegel et la mort de l'art*, in AA.VV., *L'esthétique de Hegel*, a c. di V. Fabbri e J.-L. Vieillard, L'Harmattan, Paris, 1997, pp. 89-103.
- Formaggio D., *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, Mulino, Bologna, 1983.
- Gambazzi P., *Introduzione a G.W.F. Hegel, Arte e morte dell'arte*, il Saggiatore, Milano, 1979; ora in G.W.F. Hegel, *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle Lezioni di Estetica*, a c. di P. Gambazzi e G. Scaramuzza, Bruno Mondadori, Milano, 1996, pp. 1-83.
- Garin E., *Storia della filosofia italiana*, Vallardi, Milano, 1947; Einaudi, Torino, 3 voll., 1966², 1978³.
- Gioberti V., *Del primato morale e civile degli italiani* [1843], Bocca, Milano, 1938-1939, a c. di U. Redanò, ed. naz. delle opere edite e inedite, diretta da E. Castelli.
- Gioberti V., *Del bello* [1841], Bocca, Milano, 1939, a c. di E. Castelli, ed. naz. delle opere edite e inedite diretta da E. Castelli.
- Hegel W.Fr., *Cours d'esthétique, par W.F. Hegel, analysé et traduit en partie par M. Ch. Bénard, première partie*, Aimé André-Hachette-Joubert, Paris; Grimblot-Raybois, Nancy, 1840; *deuxième partie*, Joubert, Paris, 1843.
- Hegel G.W.F., *Filosofia della storia*, compilata da E. Gans, traduzione di G.B. Passerini, Elvetica, Capolago, 1840.

- Hegel G.W.F., *Wissenschaft der Logik* [1812-1816], tr. it. a c. di A. Moni, *Scienza della logica*, Laterza, Bari, 1924-1925, 1968², 1988³.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik* [1836-38]; tr. it. a c. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Feltrinelli, Milano, 1963; Einaudi, Torino, 1967, 1976 (prima ed. nella NUE nuova serie) con una prefazione di N. Merker, 1997 con un'introduzione di S. Givone.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1837], tr. it. a c. di G. Calogero e C. Fatta, *Lezioni sulla filosofia della storia*, La Nuova Italia, Firenze, 1941-1963.
- Herder J.G., *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [1784-91], tr. it. a c. di V. Verra, *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, Zanichelli, Bologna 1971; poi Laterza, Roma-Bari, 1992.
- Lukács G., *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1954, tr. it. di E. Picco, *Contributi alla storia dell'estetica*, Feltrinelli, Milano, 1957.
- Paci E., *Ingens Sylva*, Mondadori, Milano, 1949; Bompiani, Milano, 1994².
- Scaramuzza G., *Il problema della morte dell'arte nell'«Estetica» di Hegel*, in AA.VV., *Problemi del Romanticismo*, Shakespeare & Co., Milano, 1983, pp. 233-244.
- Schlegel A.W., *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* [1809-1811], tr. it. con note di G. Gherardini, *Corso di letteratura drammatica*, Giusti, Milano, 1817; nuova ed. a c. di M. Puppo, il Melangolo, Genova, 1977.
- Schlegel F., *Geschichte der alten und neuen Literatur* [1815], tr. it. di F. Ambrosoli, *Storia della letteratura antica e moderna*, Tip. dei Classici italiani, Milano, 1828; Tipografia della Sibilla, Napoli, 1834; poi a c. di R. Assunto, Paravia, Torino, 1974.
- Sismondi (Simonde de) J.C.L., *De la littérature du Midi de l'Europe*, Genève, 1813; poi Truttel et Würtz, Paris, 1819.
- Steiner G., *Tolstoy or Dostoevsky* [1959]; tr. it. di C. Moroni, *Tolstoj o Dostoevskij*, Garzanti, Milano, 1995.
- Szondi P., *Hegels Lehre von der Dichtung Schellings Gattungspoetik*, in *Poetik und Geschichtsphilosophie I e II*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974; tr. it. di A. Marietti Solmi, *La poetica di Hegel e Schelling*, Einaudi, Torino, 1986.
- Vattimo G., *Lezioni sulla estetica di Hegel*, Giappichelli, Torino, 1971.
- Vecchi G., *L'Estetica di Hegel. Saggio di interpretazione filosofica*, Vita e Pensiero, Milano, 1956.
- Verra V., *L'art et la vie dans l'esthétique hégélienne*, in AA.VV., *L'esthétique de Hegel*, a c. di V. Fabbri e J.-L. Vieillard, L'Harmattan, Paris, 1997, pp. 31-47.
- Vico G., *Le orazioni inaugurali, il «De Italarum sapientia» e le polemiche*, a c. di G. Gentile e F. Nicolini, Laterza, Bari, 1914.
- Vico G., *Principj di scienza nuova* [1725], Muziana, Napoli, 1744³; ora in *Opere*, a c. di F. Nicolini, Ricciardi, Napoli, s.d. (ma 1953).
- Villemain A.F., *Cours de littérature française*, Didier, Paris, 1828-1829; Perrin, Paris, 1884.

Finito di stampare nel mese di aprile 1999
da La Grafica & Stampa ed. srl, Vicenza