



Citation: F. Valagussa (2017) Il concetto corporale. De Sanctis e la “concezione” dantesca. *Aisthesis* 10(2): 19-29. doi: 10.13128/Aisthesis-22404

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 F. Valagussa. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Il concetto corporale De Sanctis e la “concezione” dantesca

FRANCESCO VALAGUSSA

(Università Vita-Salute San Raffaele)
valagussa.francesco@hsr.it

Abstract. The present essay focuses on De Sanctis’ *Lectures* on Dante, held during his exile in Turin and Zürich, in order to show how aesthetics, politics and religion converge in his works. De Sanctis reads Dante’s journey throughout Hell, Purgatory and Paradise both as a diary and a drama, which reintroduces action, passions and a multitude of feelings in the peace and stillness that rule the kingdom of God after the final Judgment. De Sanctis tries to illustrate how Dante unifies body and concept, moving from allegories and personifications towards figures and real people, such as Beatrice, Francesca, Vanni Fucci and Ugolino. Dante’s conception of the relationship between history and eternity plays a leading role in De Sanctis’ reworking of Hegel’s *Aesthetics*.

Keywords. De Sanctis, Dante, Hegel, figure, poetry.

Ha in mente una personificazione, e sotto la penna gli esce una persona. La Teologia diviene Beatrice, la Ragione diviene Virgilio, l’Uomo diviene Dante Alighieri.

De Sanctis [1967]: 114

Durante il decennio precedente l’unità d’Italia – e così pure nel corso del ventennio successivo – all’interno dello hegelismo italiano «prevale di gran lunga l’interesse per gli studi di politica e di filosofia della storia, mentre l’estetica vi giuoca un ruolo affatto subordinato» (Oldrini [1994]: 56). In un simile panorama Francesco De Sanctis compare come una sorta di eccezione. Rimane complicato rubricare sotto l’etichetta «estetica» i numerosi corsi sulla *Divina Commedia*, dove religione, politica e scienza si trovano «tramescolati» (cfr. De Sanctis [1967]: 81). A conferma della tendenza generale dettata

dalla congiuntura e dal contesto, nelle sue lezioni l'occhio si volgeva comunque e inevitabilmente in direzione storico-politica, basti pensare alla prolusione relativa al corso del 1855: «I fati ci niegano per ora le grandi cose, noi ci prepariamo a quello che dovremo essere un giorno, studiando quello che fummo ne' nostri gloriosi antenati, e massime in un poeta, che amò tanto la patria, che la fece sì grande» (De Sanctis [1967]: 246).

L'anomalia intrinseca alla figura di De Sanctis non concerne il "settore disciplinare", bensì il rapporto instaurato con la filosofia hegeliana. Il gruppo dei giovani napoletani restò sostanzialmente fedele alla "dialettica di Stoccarda" persino nel periodo postunitario. Gentile presenta *Logica e metafisica* di Spaventa¹ come «un ripensamento profondo della logica di Hegel» (Gentile [1972]: 6), ma un rapido sguardo all'indice del volume consente di verificare come l'impianto persino di quest'opera ricalchi ancora pedissequamente la struttura della *Scienza della logica*. De Sanctis, al contrario, matura il suo "rifiuto" già negli anni di esilio a Torino e Zurigo. La famosa lettera del 20 settembre 1857 a Camillo De Meis offre un riscontro inequivocabile: «La filosofia di Hegel mi ha seccata l'anima» (De Sanctis [1965]: 404). Più che un'occasione di approccio, il laboratorio dantesco degli Anni cinquanta sancisce un momento di verifica e di rielaborazione, per certi versi anche di rottura, nei confronti dell'estetica e del pensiero hegeliano più in generale.

La «insofferenza e diffidenza» desanctisiane rispetto a qualsiasi prospettiva di sistema, la sua «avversione nei confronti di ogni chiusura sistematica» (Oldrini [1994]: 71) sono formule che aiutano senz'altro a inquadrare il problema, ma non consentono di affrontarlo nelle sue peculiarità. Il rapporto articolato e travagliato tra De

¹ L'opera si riferisce ai corsi tenuti nel 1867 a Napoli, ma venne pubblicata postuma solo nel 1911, a cura dello stesso Gentile. In quel circolo Spaventa rappresentava senza dubbio la personalità più vicina a De Sanctis: spesso i due vengono accostati oltre che per le disavventure patite nel periodo preunitario anche per una innegabile affinità spirituale. Ciononostante Spaventa si mantiene ancora molto aderente ai canoni dello hegelismo.

Sanctis e lo hegelismo è già stato oggetto di studio a più riprese e a vari livelli²: qui s'intende soltanto riscontrare l'incidenza degli studi dedicati alla *Commedia* sull'evoluzione del suo pensiero. La questione si potrebbe formulare nella maniera seguente: quanto "pesa" Dante nella parabola spirituale di Francesco De Sanctis?

1. IL SIPARIO E L'AZIONE

Sin dalla sua *Esposizione critica della Divina Commedia*, e poi di nuovo nelle *Lezioni di Zurigo*, e ancora nei *Saggi critici*³, De Sanctis rimane sulle tracce di quella «unità interiore e impersonale che è la stessa comprensione vivente, indivisibile unità organica» (De Sanctis [1967]: 93) e che consente di non giustapporre i canti della *Commedia* come parti separate di un morto aggregato. Il suo assillo è «l'idea onnipresente che penetra e vivifica il tutto [...] nella severa unità del disegno» (De Sanctis [1967]: 20). Se si riuscisse a cogliere l'idea, allora il poema dantesco apparirebbe davvero come «quel lavoro perfetto, che è come un individuo compiuto, proprio, incomunicabile» (De Sanctis [1967]: 82).

Che cos'è la *Divina Commedia*? «È la storia finale dell'umanità – risponde De Sanctis – lo scioglimento e la catastrofe del dramma umano. Il sipario è calato; la porta del futuro è chiusa; l'azione è finita; al vivo movimento della libertà è succeduta l'immutabile necessità» (De Sanctis [1967]:

² Cfr. in particolare Croce (1948⁴). Dopo l'analisi di Croce, datata 1912, si assiste a un lungo silenzio da parte della critica sul rapporto Hegel-De Sanctis, interrotto soltanto dal contributo di Zappa (1957): 9-13 e 30-36, relativo alla presenza di Hegel nel giovane De Sanctis. Il silenzio si rompe nel corso degli anni Sessanta, grazie al contributo di Landucci (1963). Sempre sul rapporto tra De Sanctis e lo hegelismo si vedano i due contributi di Tessitore (1984): 237-278 e Lanza (1984): 155-184, apparsi nel volume del 1984 dedicato a De Sanctis. Infine, è opportuno ricordare per lo meno l'articolo di Stella (1986): 161-195 e l'importante volume di Borghesi (1999).

³ Pensiamo in particolare al saggio dal titolo *Dell'argomento della divina commedia*. Cfr. De Sanctis (1969²): II, 105-120, apparso per la prima volta in "Rivista contemporanea", 5, 1857, 11: 319-329.

83). Nell'altro mondo ogni disaccordo è cessato, ogni azione è spenta, «ogni vincolo che lega gli uomini in terra è disciolto: patria, famiglia, ricchezze, dignità, titoli, costumi, istituzioni, quanto nella società è di artificiato e convenzionale [...] sfuma nei mondi dell'infinito» (De Sanctis [1967]: 85). Trovi Filippo il Bello⁴ senza la sua porpora e Niccolò III senza tiara⁵.

I quattro novissimi costituiscono l'ultima parola di Dio, l'ultima pagina della storia, e dunque il suo compimento: «Non ci hai accidente, né mistero, né opposizione, né contraddizione. Tutto è determinato, tutto è misurato secondo una logica prestabilita e visibile, secondo l'idea morale. Non ci è più reale e ideale, i due termini diventano identici» (De Sanctis [1969²]: II, 111). In questo scenario non vi è spazio per l'azione: a questa altezza cade ogni maschera e «brilla senza nube quanto nell'umanità è di eterno» (De Sanctis [1967]: 85). Qui, esattamente qui, «in quell'aura senza tempo tinta»⁶ *irrompe Dante!* E De Sanctis sottolinea in tutti i modi che si tratta di un *vivente*, che turba come una tempesta la quiete dell'Altilà già tutto giudicato: «Dante vivo penetra nei tre mondi, e porta seco tutte le passioni di uomo e di cittadino e fa risuonare di terreni fremiti fino le tranquille volte del cielo: così ritorna il dramma, e nell'eterno riappare il tempo» (De Sanctis [1967]: 86).

Dante compare come «un ponte gittato tra il presente e l'avvenire», perché di fronte a questo *uomo vivente*, le anime rinascono per un istante, «e risentono antiche passioni e riveggono la patria e gli amici» (De Sanctis [1967]: 86). Il poeta si presenta come autentico eroe, nel senso platonico del termine, secondo l'etimologia proposta nel *Simposio*: ἦρωες da ἐρωτᾶν, sapienti abilissimi, capaci di interrogare⁷. Dove però l'interrogazione, anziché riunire i due mondi, il sensibile e il sopransensibile, già di per sé armonizzati nella pace eter-

na, torna a inquietarli: «così in mezzo all'immobilità dell'avvenire vive e si agita l'Italia, anzi l'Europa del secolo XIV, col suo Papa ed Imperatore, coi suoi re, principi e popoli, coi suoi costumi, con le sue passioni, con le sue discordie» (De Sanctis [1967]: 86).

Da parte della critica più recente⁸, si è notato come l'Inferno, per così dire, cominci "tardi": soltanto nel canto VI ci troviamo inequivocabilmente tra i dannati. «Forse non è casuale – insiste Teodolinda Barolini – che nel canto in cui “giungiamo all'inferno”, giungiamo anche a Firenze» (Barolini [1992]: 67). In realtà non si giunge a Firenze come se la città fosse già lì e ci aspettasse all'Inferno: è Dante che letteralmente fa rinascere Firenze all'Inferno. L'aveva compreso bene De Sanctis: «non appena s'incontra in un uomo insignificante, in Ciacco, quale è la prima domanda che egli fa? Quale è il primo bisogno che egli sente? Di aver notizie di costoro, di sapere ove sono, d'imparare a conoscerli» (De Sanctis [1967]: 217 s.). Chiedendo di Farinata, del Tegghiaio, di Rusticucci, di Arrigo, Dante fa rivivere Firenze laggiù⁹. Prima c'erano solo anime già giudicate e dannate, ora vivono dei Fiorentini.

Dante non è soltanto narratore e spettatore, ma anche attore: *Dante drammatizza il Regno*. De Sanctis esprime questa concentrazione di ruoli mediante due paragoni. Innanzitutto «il mondo ch'egli descrive è un teatro, nel quale egli stesso rappresenta una parte, e canta e milita ad un tempo: è Omero che è egli stesso Achille» (De Sanctis [1967]: 126)¹⁰: dunque scrittore e protagonista

⁸ Cfr. Barolini (1992): 64-67, dove si nota come l'Antinferno del canto III costituisca soltanto la porta dell'Inferno, il limbo descritto nel canto IV non può ancora essere definito "Inferno" a tutti gli effetti, e così pure il canto V dedicato a Paolo e Francesca sia dotato di una «lingua bella e irresistibile» (Barolini [1992]: 65) in netto contrasto con l'atmosfera infernale.

⁹ Cfr. in particolare Davidsohn (1927): IV, 3, 190: «Fra le 79 personalità che Dante relega all'Inferno [...] ben 32 son fiorentine, e 11 di altre città toscane. [...] Nel Purgatorio incontra soltanto 4 Fiorentini e 11 Toscani, in Paradiso solo 2 Fiorentini».

¹⁰ Paragone ripreso nel saggio già citato *Dell'argomento della divina commedia*. Cfr. De Sanctis (1969²): 120: «Dante non solo come l'Omero, ma come l'Achille del suo

⁴ *Inf.*, XIX, 86-87. *Purg.*, VII, 109-110. *Par.*, XIX, 118-120.

⁵ *Inf.*, XIX, 31-87. Gli esempi citati sono ripresi in Sanctis (1967): 85.

⁶ *Inf.*, III, 29.

⁷ Cfr. Plat. *Symp.* 398 d 5-6.

coincidono. In secondo luogo la *Commedia* fonde in sé due generi poetici diversi: «così la *Teogonia* si trasforma in *Iliade* e l'epica prende il nome di epopea» (De Sanctis [1967]: 95)¹¹. Non tanto una “rassegna ragionata del divino”, bensì un'azione: dispiegare l'oltretomba attraversandolo. Rimane il problema del rapporto che s'instaura tra narratore, teatro, spettatore e attore.

Nel suo capolavoro *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Ernst Robert Curtius scriverà: «Il mondo era dissestato. A Dante toccava l'immane compito di rimetterlo in carreggiata. [...] Nella *Commedia* egli smembra l'intero universo storico, per poterlo quindi ricomporre nel cosmo astrale dell'universo e nel cosmo metafisico della trascendenza» (Curtius [1948]: 406). Intuizione derivata chiaramente dal De Sanctis¹², che già nel 1854 notava: «Il poeta spezza la terra in frammenti e ne fabbrica i suoi mondi; tal che il lettore, guardando il tutto, può ben dire: mi sta innanzi un mondo nuovo» (De Sanctis [1967]: 90)¹³.

Nelle tre cantiche dantesche il nostro stesso mondo viene «emendato e rifatto secondo la coscienza» (De Sanctis [1967]: 247). Coscienza nel senso propriamente “etico” del termine: spesso – continua De Sanctis – ci scappa di bocca un'esclamazione: “Non dovrebbe andare così!”. «Questo “dovrebbe” è il significato del mondo dantesco; è la realtà corretta, il mondo raddrizzato, con ciascuna cosa al suo posto» (De Sanctis [1967]). Nel “dovrebbe” è sintetizzato il rapporto tra questo mondo e l'altro, sicché attraversare l'Aldilà significa al contempo riorganizzare la storia.

Antonio Tari¹⁴, forse l'unico grande studioso di teoria dell'arte dell'epoca, nei suoi *Saggi di critica* tendeva ancora a distinguere l'arte dalla filosofia e dalla morale: «l'Arte per certo non è né l'aquila Sofia, che imperterrita affissa il bagliore del

mondo, non solo come poeta, ma come uomo».

¹¹ Questa similitudine verrà riproposta diverse volte durante i corsi zurighesi. Cfr. *ivi*: 400 s.

¹² Curtius conosceva l'opera di De Sanctis e la cita nei suoi lavori. Cfr. Curtius (1948): 390.

¹³ La stessa immagine ritorna in De Sanctis (1967): 397.

¹⁴ Per un inquadramento della figura di A. Tasi cfr. Gallo (1884) e Leotta (1983).

Vero, né la civetta Temi, che palpa, più che scorga le convenienze e disconvenienze del Bene» (Tari [1886]: 284). Astratte separazioni che per un verso renderebbero inintelligibile l'unità del poema dantesco, per l'altro verso ci fanno apprezzare lo stato di avanzamento dei lavori che caratterizzano l'officina desanctisiana.

Si riscontra uno sforzo costante d'intendere la *Divina Commedia* non secondo una lettura lineare, bensì mediante un'autentica visione *sinottica* che tenga insieme il tempo e l'eterno. Nei corsi torinesi e zurighesi si adopera a più riprese la dinamica della specularità nella sua dimensione metaforica¹⁵: l'altro mondo è uno specchio in cui questo mondo può “mirarsi e giudicarsi”, «è il finito, il reale, il terreno, ma lanciato in grembo dell'infinito, dell'ideale, del divino, che lo assolve o lo condanna» (De Sanctis [1967]: 397).

Dante è l'unico vivente nell'Aldilà, l'unico *motore dell'azione*, il solo “dispositivo metaforico” capace di *cambiare luogo* e di attraversare i tre regni: una figura che “non rientra”, che non trova il suo posto fisso, ma trapassa di girone in girone, di cerchio in cerchio, portandosi dietro la sua «passionata fede» (De Sanctis [1967]: 124); invade il mondo già raddrizzato, già acquietato dal giudizio divino, con tutta la propria vivente umanità. «Spesso sotto la veste del sacerdote fervono le passioni di parte e sotto le veemenze del profeta si nascondono le fallaci speranze del fuoriuscito» (De Sanctis [1967]: 397).

Ecco l'avversione del De Sanctis nei confronti di ogni “chiusura sistematica”: usando un linguaggio hegeliano, si può dire che Dante mostri come il calvario possa ancora inquietare il trono dello spirito assoluto (cfr. Hegel [1807]: 591; Hegel [1988⁶]: II, 305). Nella Prefazione alla *Fenomenologia dello spirito* il ruolo assegnato al singolo di «ripercorrere i gradi di formazione dello spirito universale» (Hegel [1807]: 31; Hegel [1988⁶]: I, 22) viene presentato come «fatica più lieve» rispetto all'immane compito intrapreso dallo Spirito nel corso della storia del mondo. La coscienza esamina se stessa, interiorizza la

¹⁵ Cfr. De Sanctis (1967): 92, 239 e 397.

propria storia nel ricordo: «a noi resta soltanto il puro stare a vedere» (Hegel [1807]: 77; Hegel [1988⁶]: I, 75).

Dante contesta *ante litteram* il *reines Zusehen*. Certamente ricordare in un certo senso è anche creare, così come lo spirito hegeliano interiorizza l'immediato, lo fagocita, lo digerisce, lo rammemora e lo crea come mediato. Ma nella traversata dantesca l'immediato rinasce in seno alla mediazione già compiuta. Proprio sul trono, nel regno dello spirito assoluto, rispunta il Calvario, e Firenze, e l'Italia del XIV secolo. Hegel insegna che il trono si presenta già ricco dell'intera galleria di immagini che costituiscono le stazioni del proprio calvario, e dunque anche di Firenze, di Roma e di tutti gli Imperatori e Papi del Medioevo; il concetto non si presenta mai nella sua astrattezza, bensì nel suo farsi, sempre carico di passione, di carne e sangue; è concetto soltanto come nesso vivente che non sorvola, ma prende parte alla realtà e la compenetra.

Quando però lo Spirito, che si manifesta nel tempo, coglie il proprio concetto, allora «elimina il tempo» (Hegel [1807]: 584; Hegel [1988⁶]: II, 298), inteso come quel puro esterno soltanto intuito, il mero tempo come «come quiete oggettiva dell'estensione» (Hegel [1807]: 587; Hegel [1988⁶]: II, 300), che sta di contro alla negatività assoluta, all'uguaglianza pura di Io=Io. Tutti gli sforzi di Hegel tendono a sopprimere questa differenza pura nella riflessione che coglie un tratto di tempo e lo trasforma nel concetto. Viceversa Dante tende a riaprire la differenza "in seno all'eterno" come direbbe De Sanctis: il movimento è speculare ma opposto.

Hegel si sforza di conciliare cielo e terra, di *produrre* il Regno: Dante non concilia, *dà per conciliati* il proprio tempo con l'eterno; la repubblica del Vangelo già «irradia e conforta di luce celeste un secolo di ferro» (De Sanctis [1967]: 132), e ora Dante fa esplodere nella conciliazione già attuata la "differenza pura". La forma-tempo ricompare e coincide con il suo itinerario singolarissimo che sconvolge l'unità di particolare e universale.

2. IL POETA BARBARO

Mirando alla *restitutio in integrum*, Hegel subì l'accusa di misticismo logico. Portando dentro l'eterno consiglio la sua «passionata fede», carica di impressioni e sentimenti irrefrenabili, Dante apparve a De Sanctis come un «eroico barbaro»¹⁶ (cfr. De Sanctis [1967]: 156), esponente tipico di quella «barbarie dei tempi moderni» (De Sanctis [1967]: 428) che è il Medioevo. E in queste formule si può sentire in maniera limpida l'eco vichiana¹⁷ che informa l'intero metodo desanctisiano, come ha ben mostrato Angela Borghesi nella prima parte della sua monografia (cfr. Borghesi [1999]: 1-26 e 48-67).

«Natura possente Dante fu odiato ed odiò; fu offeso ed offese» (De Sanctis [1967]: 413). La "natura possente" di Dante richiama la «corpulentissima fantasia» (Vico [1744]: 917) del Vico. Continuamente De Sanctis sottolinea come nella *Divina Commedia* si trovi l'evidenza più che l'eleganza (cfr. De Sanctis [1967]: 67), la visione di Dante raccoglie e fa convergere tutto nel centro, «rapido è il suo sguardo, ma animatore; e dove ch'ei passi lascia orme incancellabili» (De Sanctis [1967]: 68).

Il tema ricorre di frequente anche nei *Saggi critici* e si ripresenterà soprattutto nella *Storia della letteratura italiana*, tutta dominata dalla presenza del poeta fiorentino: «Dante, che dovea essere il principio di tutta una letteratura, ne fu la fine» (De Sanctis [1964³]: I, 274). L'intera letteratura italiana viene concepita come una sorta di "curva declinante" rispetto al glorioso inizio, ma nei momenti decisivi ritorna quella che De Sanctis chiama "la maniera dantesca", la capacità di forgiare "parole-reali" tipica, per esempio, di Machiavel-

¹⁶ La stessa espressione si trova in De Sanctis (1964³): I, 177.

¹⁷ Oltre alle numerose citazioni implicite, la figura di Vico appare in maniera esplicita in più di un'occasione all'interno dei corsi torinesi e zurighesi. Cfr. De Sanctis (1967): 69, 239.

li¹⁸ e di Leopardi¹⁹. Al di là delle riprese quasi letterali di alcuni passaggi, la *Storia della letteratura italiana* risulta quasi incomprensibile se si prescindere dalle lezioni torinesi e zurighesi.

L'eroico barbaro è colui che cinge una civiltà mediante il nodo erculeo (cfr. Vico [1744]: 1050): nessuno più di De Sanctis concorda con Vico nel definire Dante «il toscano Omero» (Vico [1744]: 1139). Dante non viene considerato “filosofo” *stricto sensu*: «difficile trovare in lui qualcosa di originale e di proprio, che gli assegni un luogo tra' filosofi» (De Sanctis [1967]: 149); inoltre, «il fondo interiore della *Divina Commedia* non è sistematico» (De Sanctis [1967]: 100). Dante è esponente di quelle “poesie primitive” che stanno al di sopra delle distinzioni astratte, «vere enciclopedie, bibbie nazionali, non il genere, ma il tutto» (De Sanctis [1967]: 99).

Poeta è il barbaro che nella sua opera concentra un intero mondo, anzi s'inventa un altro mondo per ricomporre i cocci del proprio: «La *Divina commedia* non è un concetto nuovo né originale, né straordinario, sorto nel cervello di Dante e lanciato in mezzo a un mondo meravigliato. Anzi il suo pregio è di essere il concetto di tutti, il pensiero che giaceva in fondo a tutte le forme letterarie, rappresentazioni, leggende, visioni, trattati, tesori, giardini, sonetti e canzoni» (De Sanctis [1964]: I, 145 s.). In Dante c'è per così dire “tutto insieme”: già con Petrarca quella bella unità tra l'immaginazione e la cosa sarà rotta²⁰, e in Boccaccio si spegne il cristiano e il cittadino²¹, mentre lo stile di Dante tiene insieme realtà e fantasia, religione e politica.

¹⁸ Cfr. De Sanctis (1964³): II, 515: «È la grande maniera di Dante che vive là dentro». Contenuti analoghi attorno a Machiavelli, pur senza che sia citato direttamente Dante, si trovano in particolare nell'ultima conferenza del ciclo tenuto a Napoli tra il 23 maggio e il 6 giugno 1969. Cfr. De Sanctis (1969): III, 377: «egli crea non parole vacue, ma sostanza».

¹⁹ De Sanctis (1964³): II, 831: «il verso, rotte le forme tradizionali e meccaniche, vien fuori spezzato in sé, con nuove tessiture e nuovi suoni, e non è artificio, è voce di dentro, è la musica delle cose, la grande maniera di Dante».

²⁰ Cfr. De Sanctis (1964³): I, 269.

²¹ *Ivi*, I, 288.

Lo stile dantesco è pieno di lampi e insieme brutale, il suo *veloce immaginare* trascorre da una figura all'altra, non lascia tempo alla riflessione: come si legge nel saggio dedicato a Ugolino, «l'immaginazione del lettore è percossa, spoltrita, costretta a lavorare, e non si fissa in alcuna realtà, e fantastica su quelle ultime ore della umana degradazione» (De Sanctis [1969]: III, 46). A più riprese De Sanctis paragona la *Divina Commedia* a una sorta di diario²² in cui Dante annota gli sviluppi della propria intima storia di salvezza, colma però di tutte le violente contraddizioni che animarono la sua vita: qui si concretizza una difficoltà immane, «perché non vi è azione, ma quadri staccati, di cui ciascuno è compiuto per sé: quando prendiamo interesse per un personaggio, sparisce per dar luogo a un altro» (De Sanctis [1967]: 160).

Perciò lo stile dantesco coincide con il “movimento esplicativo”, imprime rapidità all'andamento della narrazione e De Sanctis ci parla del segreto di questi «formidabili schizzi danteschi, così scarsi di sviluppi, così pieni di ombre e di lacune, che per sobrietà di contorni e di chiaroscuro ingigantiscono le proporzioni e i sentimenti» (De Sanctis [1969]: III, 47). Citando i versi 79-84 del canto XXIII del *Paradiso*²³, Ezra Pound commenta: «il passo è bello per la sua visione oggettiva; e tanto più notevole perché scritto secoli prima che i pittori avessero insegnato a notare luci ed ombre e ad osservare tali effetti in natura» (Pound [1910]: 222 s.). Ben prima della sua applicazione in ambito pittorico, Dante ha affinato in ambito poetico una tecnica capace di gestire la dimensione spaziale e luministica delle rappresentazioni. Il chiaroscuro è una sorta di compromesso, «era la zona d'ombra che, a detrimento della purezza lineare, manteneva l'equilibrio tra le due figurazioni spaziali, per mezzo dei colori e per mezzo delle linee» (Francastel [1951]: 120). Dovendo passare rapidamente di figura in figura, Dante

²² Cfr. De Sanctis (1967): 120 e 411.

²³ Cfr. *Par.*, XXIII, 79-84: «Come a raggio di sol che puro mei / Per fratta nube, già prato di fiori / Vider, coperti d'ombra, gli occhi miei; / Vid'io così più turbe di splendori, / Folgorati di su di raggi ardenti, / Senza veder principio di fulgori».

impiega e insieme insegna simili giochi di luce ed ombra alle generazioni future.

De Sanctis chiama poeta chi ha dentro di sé un mondo d'immagini e di forme, magari ancora confuse e prive di contorni, raggi di luce irriflessa e suoni sparsi, tuttora privi di armonia²⁴. L'individuo poetico è passione che «raccolge le forze interne, prima sparpagliate e distratte negli usi della vita, intorno a un punto» (De Sanctis [1967]: 169) e ne trae delle forme. «Quando la passione vuole realizzarsi al di fuori, s'intoppa nell'ordine generale delle cose» (*ivi*: 170), così la fantasia del giovane individuo cede il passo all'abitudine e al lato prosaico della vita. Dante conserva e alimenta quella corposa fantasia, sino a quando riesce a trasfigurare l'intera materia di questo mondo e a forgiarne una figura: «Questo mondo di immagini lo assedia e gli tumultua al di dentro insino a che egli non lo realizzi nel marmo, nella parola, nella musica» (De Sanctis [1967]: 412).

3. IL PENSIERO FUSO CON L'IMMAGINE²⁵

Nelle prime pagine del suo saggio fondamentale, dal titolo *Figura*, Auerbach mostra – riferendosi a Varrone – come «qui siamo già molto vicini all'idea che ci siano figure anche per il senso dell'udito» (Auerbach [1938]: 177). In effetti la *figura* non intrattiene alcun legame esclusivo con il senso della vista: in realtà «tutto ciò che è sensibile ha “figura”» (Auerbach [1938]: 181). Nella tradizione cristiana la figura viene intesa sin dai Padri della Chiesa come “profezia reale”, per esempio la Legge o la storia degli Ebrei come “figura” di Cristo: si concepisce «l'Incarnazione come adempimento di questa “figura”» (Auerbach [1938]: 199).

Così Auerbach riporta il metodo allegorico verso origini antico-pagane, mentre riconduce il metodo figurale agli influssi cristiani: le figure sono forme provvisorie di qualcosa di eterno. Nella *Divina Commedia* a Dante si rivela la *verità ultraterrena* delle figure terrene: in quelle stes-

se figure storiche Dante vede ora il compimento; vede come saranno nel Regno. Perciò, negli stessi anni di Auerbach, Gilson potrà sostenere che «Dante non scrive, usualmente, alcun nome proprio senza avere buoni motivi per farlo» (Gilson [1939]: 261). Il nome proprio è indice della persona storica, figura di ciò che si adempie nell'altro mondo.

Anche De Sanctis separa nettamente l'allegoria dalla “maniera dantesca”. Già nel primo anno dei corsi torinesi si sofferma sulla poesia umana e terrena, sulle passioni di Dante, «per le quali gli vien fatto di vincere in parte quell'indirizzo allegorico e dottrinale che era il vezzo de' suoi tempi» (De Sanctis [1967]: 90). A Zurigo tornerà nuovamente sulla differenza tra la forma allegorica e la poesia dantesca in cui «comincia a sentirsi un'aura di vita» (De Sanctis [1967]: 392). Le donne non sono più esseri astratti: all'orizzonte spunta Beatrice. E ancora, «l'altro mondo non è simbolo di qualche altra cosa, ma è il mondo razionale stesso effettuato: il concetto e la realtà sono compenetrati» (De Sanctis [1967]: 118). L'attenzione di De Sanctis si sofferma proprio sul carattere sensibile, collegandolo a qualcosa «che si rifiuta all'analisi, che si rileva solo al genio ed al gusto; ed è la forma, il *verbum factum caro*, l'idea fatta carne e sangue, incorporata, divenuta persona» (De Sanctis [1967]: 392). Circa ottant'anni prima di Auerbach, De Sanctis intuisce come l'incarnazione costituisca un momento decisivo nel trapasso dall'allegoria alla figura. Per valorizzarne appieno la portata, tale transizione viene proiettata su un piano cronologico molto più vasto, quasi a voler ricollegare il Medioevo all'antichità.

In una di quelle pagine mirabili in cui lo spirito riesce a compendiare i secoli in poche righe, si rileva come durante la decadenza dell'Impero romano i filosofi pagani cercassero di ricondurre le loro favole, ormai ritenute assurde, alla forma di allegorie. I cristiani distrussero i templi, le statue e ogni traccia dell'antica mitologia, perché volevano la verità pura, “senza corpo”, mentre «la poesia era tenuta un tessuto di menzogne»: quando ricomparvero i primi poeti, «l'allegoria fu una specie di salvacondotto» (De Sanctis [1967]: 408), affinché

²⁴ Cfr. De Sanctis (1967): 412.

²⁵ Cfr. *ivi*: 411.

anche la poesia potesse essere tenuta a battesimo nel mondo cristiano.

In questo panorama, Dante «prova lungamente che poesia e teologia sono lo stesso, poiché il poeta si propone d'insegnare la verità sotto il velo della finzione» (De Sanctis [1967]: 408). Il tema del *poeta theologus* sarebbe stato ripreso ampiamente nel corso del Novecento (cfr. Hollander [1980]).

Torniamo a De Sanctis, e a come in Dante il poeta vinca il critico:

con una mano edifica l'allegoria e con l'altra la distrugge; vuol fare delle personificazioni, e di sotto alla penna gli escono persone vive. L'onnipotenza del genio trionfa dei suoi pregiudizi. Beatrice significa la teologia, Dante significa l'umanità. Credete voi che Beatrice e Dante siano semplici figure allegoriche? Ma sotto alla teologia palpita un cuore di donna, e sotto all'umanità fremente l'anima di Dante Alighieri. (De Sanctis [1967]: 409)

La distanza tra “personificazione” e “persona” in De Sanctis consente di vedere nella poesia dantesca la distruzione dell'allegoria: il concetto non ha “paragoni”, ma è lo stesso movimento interno al sensibile: «il pensiero si è fuso con l'immagine» (De Sanctis [1967]: 411). Qui si assiste a una vera e propria *trasformazione del pensiero*: «non è illustrato da una immagine ma è divenuto immagine» (De Sanctis [1967]: 470). L'influsso esercitato dal pensiero vichiano appare in maniera prepotente, in particolare se si considera Vico come l'ultimo esponente dell'umanesimo italiano e insieme come elemento di raccordo con l'idealismo tedesco – itinerario che peraltro sarebbe stato delineato proprio da Bertrando Spaventa²⁶ nei suoi corsi napoletani del periodo postunitario.

In una lezione del periodo di Zurigo, dedicata a Dante e Faust, De Sanctis torna sul superamento della dimensione allegorica: «in Dante ci sono due uomini, l'uomo ed il tale uomo, vale a

²⁶ Cfr. Spaventa (1862): II, 446 s., dove il Vico viene definito «il vero precursore di tutta l'Alemagna», proprio in quanto erede della grande tradizione italiana rinascimentale: Spaventa si riferisce in particolare a Pomponazzi, Telesio, Bruno e Campanella.

dire del tal secolo, della tale città, del tal partito, con tali passioni, convinzioni ecc.: ed è questa ricca personalità che rimedia a quel non so che di glaciale e di astratto che è in tutte le allegorie, ed insinua il calore e la vita nella poesia» (De Sanctis [1967]: 478). Il transitare di Dante vivo per i tre regni determina il passaggio dall'uomo – dannato, purgante, beato – al tal uomo, di volta in volta fiorentino o pisano, Imperatore o Papa, guelfo o ghibellino.

«Il meno difficile – spiega De Sanctis – è il concepire: ma nel creare, dare vita è difficile; in quella operazione che i latini chiamano *dettare*» (De Sanctis [1967]: 161). L'intensivo del verbo *dicere* – che raccoglie appunto sul piano strettamente etimologico²⁷ un vasto panorama lessicale, dall'*ars dictamini* latina alla *Dichtung* tedesca – è il medesimo che si ritrova nei celebri versi del Purgatorio, dove si accenna al modo in cui «e' ditta dentro»²⁸.

Come marca una differenza tra “personificazione” e “persona”, allo stesso modo De Sanctis distingue il “concetto” dalla “concezione”: «Questo non è il concetto, ma la concezione, il concetto corporale visibile ed accessibile a' sensi, proprio della poesia e proprio di Dante» (De Sanctis [1967]: 254). Se il concetto è significato determinato, la concezione è proprio l'*andar significando*, l'atto vivente “sotto dettatura”. La “concezione” dantesca diviene così un termine tecnico all'interno del lessico desanctisiano: la poesia di Dante muore presso Lucifero, perché s'inabissa nella pura materia senza intelletto, così come muore in Dio, pura intelligenza che spiritualizza tutto il sensi-

²⁷ Cfr. Pokorny (1959): 188 s., dove si mostra come dalla radice indoeuropea “deik” si possano far derivare termini greci come Δίκη e δειγμα (dimostrazione, esempio), il latino “iudex” (*ius dicere*) e “vindex” (*vim dicere*), mentre attraverso la radice gotica “gateihan”, si risale all'altornordico “tigenn” (*monstratus*), da cui “zeigen”, e persino all'inglese “to teach”.

²⁸ Cfr. *Pur.*, XXIV, 52-54: «E io a lui: “I' mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / Chè' ditta dentro vo significando”».

bile²⁹. Tra questi due estremi agisce la *concezione dantesca*: il concetto corporale.

4. LO SPAZIO DELLA POESIA

La concezione dantesca è *concetto corporale*, ma il corpo implica la dimensione spaziale e qui la poesia sconta tutta la propria inadeguatezza rispetto alla scultura e alla pittura nell'offrire una visione istantanea e simultanea della figura nelle sue varie sfaccettature. Quasi riprendendo alcune tematiche care a Herder³⁰, e senza accogliere subito le tesi hegeliane relative alla superiorità della poesia sulle altre arti³¹, De Sanctis comincia a delineare la questione nei termini che seguono: «la parola non può come lo scalpello o il pennello rappresentarci tutta una figura visibile» (De Sanctis [1967]: 231).

Ma la formazione desanctisiana rimane *totaliter* hegeliana sotto questo profilo: quando conclude che «la parola non s'indirizza a' sensi, ma all'immaginazione», e diventa poesia quando riesce a raccogliere mille idee accessorie e a concepirle in un'unica figura, sta praticamente citando l'estetica di Hegel³², che lui leggeva nella traduzione francese di Charles Bérnard. Il problema, tuttavia, rimane, poiché il poeta non può rappresentare un corpo con facilità, «non potendo le parole che presentarvi successivo e disgregato quel che nello spazio è uno» (De Sanctis [1967]: 467). Una carta

geografica fa comprendere la topografia di un luogo meglio di centomila parole³³.

Come la poesia riesce a compensare lo “scarto” che patisce rispetto all'onnilateralità della scultura e alla visione spaziale simultanea offerta dalla pittura? Si tratta di verificare sul campo, nel concreto della poesia dantesca, come si realizza questo “lavoro scultorio della poesia”, e De Sanctis offre subito una traccia metodologica: «la poesia rappresenta l'espressione che esce dalla figura, non la figura: guardate l'intaglio, e quella figura vi sta netta innanzi; leggete la poesia, e quella figura vi fluttua innanzi come un'ombra» (De Sanctis [1967]: 340). Accade come se la poesia non ci offrisse la figura, ma per così dire l'espressione della figura: il sottinteso della scultura diviene l'espresso della poesia³⁴. Attingendo a quel vasto patrimonio di critica dantesca che è l'officina desanctisiana si possono enucleare tre esempi di lavoro scultorio della poesia.

Il primo caso riguarda Paolo e Francesca. Sfruttando le indicazioni di De Sanctis si può guardare subito l'intaglio, o meglio l'ombra, il chiaroscuro, il compromesso che tiene insieme le due figure. Francesca ha tale e tal carattere, ma – chiede De Sanctis – chi è Paolo? Non si sa. «Paolo è l'espressione muta di Francesca; la corda che freme quello che la parola parla; il gesto che accompagna la voce» (De Sanctis [1967]: 212). Il pianto di Paolo è il gesto che Francesca esprime: qui compare la concezione dantesca come concetto corporale; parola che è gesto al contempo. Una sorta di “espressione gestuale” simile a quelle cinque “parole reali” che Idantura manda in ambasceria a Dario (cfr. Vico [1744]: 829).

Il secondo è Vanni Fucci. Siamo nel canto XIV dell'Inferno, nella settima bolgia, tra i ladri. Vanni Fucci ha avuto una coscienza umana, ma l'ha soffocata: ora è come un animale, che nemmeno arrossisce per il suo difetto. Peggio, era consapevole del suo difetto, ma ha rinunciato all'umanità: «e si fa animale, e dicesi sfacciato, perché perde

²⁹ Cfr. De Sanctis (1967): 423. In particolare la tesi su Lucifero “carne senza intelletto” ritorna in diversi luoghi delle lezioni. Cfr. *ivi*: 171, 303. Dio viene inteso invece come apice della trasfigurazione del sensibile, come “spirito assoluto”. Cfr. *ivi*: 107.

³⁰ Nel caso di Herder la scultura vanta una priorità persino rispetto alla pittura. Cfr. Herder (1778): 35: «appena vi è un *punto di vista* radicato il vivente diviene tavola, e la bella rotonda *figura* viene fatta a pezzi in un misero *poligono*».

³¹ Cfr. Hegel (1837): II, 1073: «la *poesia*, l'arte della parola, la *totalità* che riunisce in sé ad un gradino più alto [...] i due estremi delle arti figurative e della musica».

³² Cfr. *ivi*: 1081, dove la poesia «diviene l'arte universale che può configurare ed esprimere in ogni forma ogni contenuto che solo sia in grado di accedere alla fantasia».

³³ L'esempio è sempre di De Sanctis (1967): 467.

³⁴ Cfr. *ivi*: 467. In tal modo De Sanctis si riallinea perfettamente alla teoria hegeliana.

la faccia umana, e dicesi sfrontato perché perde la fronte umana» (De Sanctis [1967]: 277). Vanni Fucci prende parola, ma è come se si esprimesse *per gesti*. La poesia dantesca *realizza* l'animale: «Io piovvi di Toscana», si legge al verso 122. Commenta De Sanctis: «Un altro uomo direbbe: – io cad-di; – no: io piovvi! Piovere è un verbo impersonale e non dice: io piovo, perché esprime un'azione fatta dal cielo e non da una persona» (De Sanctis [1967]: 278). Più ancora del verso in cui si dichiara mulo³⁵ – e dunque bastardo, chiosa De Sanctis – più ancora del verso successivo, in cui Pistoia non è nemmeno “città”, bensì “tana”³⁶, è proprio questo “piovvi” a *raffigurare* Vanni Fucci: «Era riserbato a Vanni Fucci il dire: – io piovvi, – il personalizzare, permettetemi nuova parola a cosa nuova, il personalizzare questo verbo, lo scegliere una immagine impersonale nella quale egli annega la propria persona» (De Sanctis [1967]: 279). L'espressione poetica è gesto che annega la persona e concepisce la figura animale di Vanni Fucci. Dante, appunto, non lo degnerà nemmeno di una parola.

Il terzo è il “sì” di Anselmuccio. Quel “sì” che nelle lezioni di Zurigo De Sanctis definisce “pittoresco”, perché dipinge la scena. Il figlio di Ugolino chiede: «tu guardi sì padre, che hai?»³⁷. Qualcosa di nuovo sconvolge e spaventa Anselmuccio. «Quel “sì” non è un avverbio; è un'immagine. Il padre li guardava sempre; ma questa volta il suo sguardo avea quel non so che di fisso e di stravolto che è proprio della disperazione» (De Sanctis [1867]: 312). È un “sì” che *dice un gesto*: il “dittare” dantesco concepisce nel “sì” una figura nell'atto di piangere. Hegel avrebbe parlato di «gesti del discorso» (Hegel [1838]: III, 320; Hegel [1998]: II, 1158). Come quando un pittore coglie l'attimo e fissa sulla tela una scena che accenna contemporaneamente all'istante precedente e a quello successivo e così nella singola immagine raffigura una storia. Tutto questo è raccolto nel chiaroscuro del “sì”.

³⁵ Cfr. *Inf.*, XXIV, 125: «Sì come a mul ch'i fui; son Vanni Fucci».

³⁶ Cfr. *Inf.*, XXIV, 126: «Bestia, e Pistoia mi fu degna tana».

³⁷ *Inf.*, XXXIII, 51.

I *Gebärden der Rede*, i gesti del discorso, la parola come puro suono³⁸, sono il contrassegno dell'eroismo barbaro di Dante Alighieri, che trasforma il pensiero di un'intera moltitudine in una parola vivente: «un grido eloquente che compendia secoli di meditazione» (De Sanctis [1967]: 190)³⁹. Dante trovò nel suo tempo una materia grezza, che secondo De Sanctis attendeva soltanto lo scalpello: «Dante la trovò morta e la fece immortale» (De Sanctis [1967]: 393).

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach, E., 1938: *Figura*, “Archivum romanicum”, 22, pp. 436-489; ora in *Neue Dantestudien*, Istanbul Schriften, Istanbul, 1944. Trad. it. *Studi su Dante*, a cura di M.L. De Pieri Bonino, Feltrinelli, Milano, 1999.
- Barolini, T., 1992: *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton University Press, Princeton. Trad. it. *La commedia senza Dio*, a cura di R. Antognini, Feltrinelli, Milano, 2013.
- Borghesi, A., 1999: *L'officina del metodo. Le lezioni del giovane De Sanctis*, La Nuova Italia, Firenze.
- Croce, B., 1948⁴: *De Sanctis e l'hegelismo*, in *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Laterza, Bari.
- Curtius, E.R., 1948: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke Verlag, Bern. Trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo Latino*, a cura di A. Luzzatto e M. Candela, La Nuova Italia, Firenze 1997.
- Davidsohn, R., 1927: *Geschichte von Florenz*, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, Berlin, 4 voll. Trad. it. *Storia di Firenze*, a cura di G.B. Klein, Sansoni, Firenze 1956-1968, 3 voll.

³⁸ In questo caso cfr. De Sanctis (1967): 191, dove commentando i versi danteschi “il seme di lor semenza” (*Inf.*, III, 104-105), De Sanctis mostra come la poesia si risolve in note musicali, poiché a Dante giunge «non il significato, ma il suono della bestemmia».

³⁹ De Sanctis si riferisce qui al grido che prorompe dall'inferno, cui partecipano tutte le anime dannate, ma si potrebbe utilizzare la stessa formula per descrivere l'operazione che Dante stesso realizzò sintetizzando il pensiero del proprio tempo.

- De Sanctis, F., 1964³: *Storia della letteratura italiana*, a cura di M.T. Lanza, Feltrinelli, Milano, 2 voll.
- De Sanctis, F., 1965: *Epistolario (1856-1858)*, a cura di G. Ferretti e M. Mazzocchi Alemanni, Einaudi, Torino.
- De Sanctis, F., 1967: *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Einaudi, Torino.
- De Sanctis, F., 1969²: *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Laterza, Bari, 3 voll.
- Francastel, P., 1951: *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Audin Editeur, Lyon. Trad. it. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, a cura di A.M. Mazzucchelli, Einaudi, Torino, 1957.
- Gallo, N., 1884: *Antonio Tari - Studio critico*, Giampone e Lamentina, Palermo.
- Gentile, G., 1972: *Introduzione* a B. Spaventa, *Logica e metafisica*, in *Opere*, a cura di G. Gentile, Sansoni, Firenze, vol. III.
- Gilson, E., 1939: *Dante et la philosophie*, Vrin, Paris.
- Hegel, G.W.F., 1807: *Phänomenologie des Geistes*, in *Werke*, hrsg. E. Moldenhauer und K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, Bd. III. Trad. it. *Fenomenologia dello spirito*, a cura di E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze, 1988.
- Hegel, G.W.F., 1837: *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke*, hrsg. E. Moldenhauer und K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, voll. XIII-XV. Trad. it. *Estetica*, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 1997, 2 voll.
- Herder J.G., 1778: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt*, Hartknoch, Riga. Trad. it. *Plastica*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo, 2010.
- Hollander, R., 1980: *Dante "Theologus-Poeta"*, in Id., *Studies in Dante*, Longo, Ravenna, pp. 39-89.
- Landucci, S.C., 1963: *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Feltrinelli, Milano.
- Lanza, M.T., 1984: *De Sanctis e Hegel*, in AA.VV., *Francesco De Sanctis e la storia della cultura*, Laterza, Roma-Bari, vol. I, pp. 155-184.
- Leotta M., 1883: *La filosofia di Antonio Tari*, Istituto italiano per gli Studi storici, Napoli.
- Oldrini, G., 1994: *L'estetica di Hegel e le sue conseguenze*, Laterza, Bari.
- Pokorny, J., 1959: *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Francke Verlag, Bern-München, 3 voll.
- Pound, E., 1910: *The Spirit of Romance*, J.M. Dent & Sons, London. Trad. it. *Lo spirito romanzo*, a cura di S. Baldi, Vallecchi, Firenze, 1959.
- Spaventa, B., 1862: *La Filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, in *Opere*, a cura di G. Gentile, Sansoni, Firenze, 1972, vol. II.
- Stella, V., 1986: *De Sanctis e l'estetica di Hegel*, in AA.VV., *Francesco De Sanctis. Un secolo dopo*, Laterza, Roma-Bari, vol. I, pp. 161-195.
- Tari, A., 1886: *Saggi di critica*, Vecchi, Trani.
- Tessitore, F., 1984: *Filosofia di De Sanctis*, in *Francesco De Sanctis e la storia della cultura*, Laterza, Roma-Bari, vol. I, pp. 237-278.
- Vico, G., 1744: *Principj di Scienza nuova*, in *La scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Bompiani, Milano, 2013.
- Zappa, G., 1957: *L'estetica di Hegel nel pensiero del giovane De Sanctis*, "Svizzera italiana", 17, 125, pp. 9-13 e 30-36.