

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO IN SCIENZE FILOSOFICHE

Tesi di Dottorato di Ricerca in

Filosofia

XXIX ciclo

Patologia dello spirito e perdita del centro.

Crisi del Novecento e crisi dell'arte
nella riflessione di Benedetto Croce

Tutor:

Ch.mo Prof. Domenico Conte

Coordinatore:

Ch.mo Prof. Edoardo Massimilla

Dottoranda:

Dott.ssa Chiara Cappiello



ANNO ACCADEMICO 2016-2017

[...] Ma resiste
e vince il premio della solitaria
veglia chi può con te allo specchio ustorio
che accieca le pedine opporre i tuoi
occhi d'acciaio.

Eugenio Montale
(*Nuove stanze*, 1939)

Fra gli stili personali del camminare, ognuno di noi ricorda il vecchio Croce,
col suo incedere lento e grave, trascinando di poco la gamba fratturata
nel terremoto di Casamicciola.

Ernesto de Martino
(*Scritti filosofici*, 2005)

Indice

Introduzione.....p. 5

Capitolo 1.

Arte e umanità

1.1 Il carattere fondativo dell'estetica.....p. 13

1.2 Al cuore dell'arte: il sentimento.....p. 38

1.3 Arte e natura.....p. 61

Capitolo 2.

Arte e crisi

2.1 Il «Don Antonio Cardarelli della letteratura».....p. 77

2.2 I sintomi della poesia malata.....p. 96

2.3 I poeti «dai muscoli d'acciaio».....p. 118

Capitolo 3.

Dilettanti, mistici, nevrotici, angeli ribelli
I poeti al tempo della crisi

3.1 Gli scrittori della Nuova Italia.....	p. 142
3.2 I decadenti francesi.....	p. 164
3.3 Alla ricerca del centro perduto: caos, amore e nuove religioni.....	p. 185

Capitolo 4.

Arte e storia

4.1 La crisi nella storia.....	p. 206
4.2 Arte, storia e umanità.....	p. 232
4.3 <i>Perdita del centro</i> : de Martino, Croce, Sedlmayr.....	p. 256

Bibliografia.....	p. 283
-------------------	--------

Introduzione

Morale è l'arte in quanto sveglia. Ma se invece fa il contrario? Se stordisce, se addormenta, se reagisce all'attività e al progresso? Anche questo può fare la musica, conosce benissimo l'effetto dei narcotici. Effetto diabolico, signori miei! Il narcotico è roba del demonio, perché produce stordimento, immobilità, inerzia, servile ristagno...

Thomas Mann, *Der Zauberberg* (1924)

Intento centrale del nostro lavoro è mettere sotto osservazione Croce come interprete del Novecento e della sua crisi utilizzando un particolare *focus*, costituito dall'arte e dalla crisi dell'arte, manifestantesi in patologie e sintomatologie individuate e analizzate con implacabile cura dallo studioso. L'obiettivo che ci si prefigge non è in questa sede una valutazione delle interpretazioni critiche o delle polemiche e censure da Croce elaborate in ambito estetico, quanto piuttosto indagare i motivi che le originano. Se l'arte viene utilizzata dal filosofo come diagnostica del tempo, ci si può interrogare sul tipo di operazione da lui condotta e sul tipo di prognosi elaborata, oltre che sul valore che viene, in una simile prospettiva, attribuito alla dimensione artistica. Si tratta di un valore strutturale, che consente di tastare il polso spirituale di un'epoca. A partire dal titolo, ma anche scorrendone l'indice, è così da subito evidente nel nostro lavoro la presenza ricorrente dell'«arte». Questo significativo dato materiale non deve indurre a considerare la presente una indagine di carattere principalmente o esclusivamente estetico, legandosi anche, come provano a chiarire queste pagine preliminari, a intenti di carattere storico-filosofico.

L'arte costituisce in realtà per la nostra ricerca, piuttosto che l'oggetto specifico, la chiave d'accesso privilegiata per accostarsi al pensiero del filosofo “napoletano”, da un duplice punto di vista. Essa può anzitutto funzionare come strumento per avvicinarsi a una riflessione fondata sulla

costruzione di significati e sulla plasmazione di mondi culturali, proprio a partire dall'attività estetico-linguistica, sempre intrecciata strettamente con la storia, e in contrapposizione alla sfera meramente materiale e impressionistica. In secondo luogo l'arte può fornire un punto di vista adatto a inquadrare e a studiare Croce come interprete del Novecento e della *crisi*, concetto da ritenersi ormai non più incompatibile o estraneo al suo pensiero, in una prospettiva di ricerca che, superando gli insostenibili stereotipi tradizionali, consenta peraltro di valorizzarne l'attualità a più di centocinquant'anni dalla sua nascita.

La figura di Croce è stata, ed è ancora oggi spesso considerata – come sa chi vi dedica le proprie ricerche e i propri studi – una presenza ingombrante che avrebbe imposto la propria consistenza di zavorra sulla cultura italiana alla stregua di un ostacolo e di un impedimento. Si tratta di una tendenza che, enfatizzando il pur indubitabile peso dell'*influenza culturale* del filosofo, rischia di rimanere cieca agli aspetti più problematici e moderni della sua opera. Essa trova una particolare declinazione anche sul piano estetico del pensiero e dell'attività crociana, non di rado bollati nei termini di mera *sordità* verso l'arte contemporanea.

Oltre la compatta maschera monolitica che egli stesso si impone o che gli è stata attribuita, il volto di Croce è in realtà molto più complesso e per certi aspetti gianoico. Al filosofo sistematico e fidente in un progresso sicuro e ineluttabile, si deve accostare, in linea con i più aggiornati risultati della ricerca, l'inquieto osservatore di tempi sempre più bui, tempi che possono persino sembrare inabissarsi in maniera insanabile nelle *patologie dello spirito*. È anche dalla consapevolezza di questa angosciosa e pressante possibilità che derivano le stroncature crociane ai danni di poeti considerati malati e nevrotici in quanto espressione di un mondo dissestato e franato. E pure qui si ha prova della ricchezza e della complessità al fondo della riflessione crociana, che non è mai possibile appiattare su formule convenzionali e banalizzanti. Se il filosofo presenta diverse facce, il critico utilizza il suo «coltello chirurgico» mantenendo da un lato l'occhio fisso all'arte dei classici e degli armoniosi, considerata alla stregua di terapia e balsamo lenitivo, ma allo stesso tempo non rimane stolidamente cieco al nuovo, facendosi anzi, dall'altro lato, appassionato lettore e sostenitore di

poeti come Baudelaire, l'«angelo ribelle», o del primo D'Annunzio. Anzitutto l'opera di quest'ultimo, in compagnia di non pochi altri poeti, finirà tuttavia col costituire per il filosofo uno dei casi, *serissimi* e da non sottovalutare, in cui si manifestano i pericoli incombenti sull'Italia e sull'intera Europa.

Senza lederne l'essenziale autonomia, visto il sempre netto rifiuto da parte di Croce di ogni sua considerazione moralistica, è possibile riconoscere all'arte, oltre la superficie, una dimensione e una consistenza etico-politica, data, oltre che dal suo carattere di attività poetica e intrinsecamente umana, dalla capacità di condensare in sé e di svelare in tutta la loro densità i moti e i rovesci spirituali di un'epoca. È un aspetto di cui è ben consapevole il Lodovico Settembrini della *Montagna incantata*, che riflette in una direzione non dissimile, pur facendo riferimento, nel suo caso, a un particolare tipo di arte, dal suo punto di vista (quello di un autore come Thomas Mann, connesso a una costellazione culturale in cui, pur nella vicinanza per altri aspetti a Croce, splendono punti di riferimento ben diversi da quelli propri del filosofo italiano, a partire dalla triade Schopenhauer-Wagner-Nietzsche) non discorsiva e costituzionalmente più portata a sgusciare negli abissi dell'irrazionalismo. Il celebre pedagogo, illuminista e allievo di Carducci, poeta molto amato da Croce, in un capitolo memorabile del grande romanzo del '24 decreta ad ammonimento del giovane Hans Castorp: la musica è «politicamente sospetta».

Il tema *arte e crisi* non è estraneo ad altri grandi interpreti del Novecento come lo scrittore lubecchese, la cui prossimità di pensieri a Croce è testimoniata tra l'altro dalla nota dedica dantesca della *Storia d'Europa*. Attento osservatore dei rapporti tra vita e spirito, nel *Doktor Faustus* Mann fa della musica di Adrian Leverkühn, ispirata alla tecnica dodecafonica di Schönberg e frutto del patto col diavolo, un simbolo della crisi dell'arte contemporanea e della fine di un'intera civiltà. Anche il «Don Antonio Cardarelli della letteratura», come Croce veniva chiamato a Napoli per le sue «diagnosi e prognosi letterarie», considera l'arte uno specchio su cui si riflette la febbre che ha colpito l'Europa. All'altezza del Novecento il mondo, privo di punti di riferimento e di spinta morale, appare vertiginosamente sbilanciato verso la vitalità e ha perso il proprio *centro*,

come sta scritto nella *Storia d'Italia* e in non poche pagine di sferzante critica letteraria. L'arte può funzionare così da cartina di tornasole per studiare un Croce ben diverso da quello sclerotizzato nelle maglie di un sistema in cui tutto troverebbe il suo senso, il pensatore che, lungi dal vivere nel migliore dei mondi possibili, non si stanca di *invigilare* e di esercitare la critica al di fuori di ogni torre eburnea, nel doloroso confronto con l'asprezza dei tempi e della storia.

Il particolare piano su cui si è scelto di incontrare il filosofo è inoltre funzionale all'emergere di un altro aspetto particolarmente rilevante nella sua riflessione così come nella storia della cultura del Novecento: a fianco e in risposta alla disgregazione e ai profondi squarci aperti dalla contemporaneità nel velo degli ideali e delle certezze tradizionali si situa l'aspirazione a nuovi centri e a nuove fedi, che pur esprimendo una simile istanza possono assumere sembianze anche profondamente diverse. La critica all'arte contemporanea come espressione di un caos e di una crisi morale avvicina Croce ad autori molto lontani da lui anche per le posizioni politiche assunte, come Ernesto de Martino, le cui riflessioni sul tema della *fine del mondo* e dell'apocalisse in arte hanno costituito lo stimolo iniziale della ricerca (oltre che l'oggetto di contributi che possono considerarsi a essa preparatori) o Hans Sedlmayr, autore del celebre e inquietante volume sul *Verlust der Mitte* in cui lo storico dell'arte austriaco, che fu peraltro allievo di Julius von Schlosser, molto amico di Croce, si fa critico dell'*arte degenerata*. Pur nella più netta distanza che separa da queste riflessioni il pensiero crociano, emerge allora in esse un accento simile e in qualche modo "conservatore". Nell'inferno dell'arte e della storia contemporanea il filosofo non rinuncia a lottare per opporsi all'imbarbarimento e alla disumanizzazione del mondo. Un mondo che ai suoi occhi viene abitato e plasmato dall'uomo proprio a partire dall'arte, concepita come attività aurorale di creazione e fucina di nomi e di significati. Sono quindi anzitutto gli artisti, insieme ai filosofi e ai geni religiosi e apostolici, a essere chiamati a farsi custodi del cosmo e della cultura umana, slanciandosi in tutta la loro levità oltre il fatto denso e greve verso l'agile lucentezza del valore.

Il nostro percorso si articola in quattro capitoli. Il problema estetico percorre tutta la riflessione crociana, nella duplice declinazione dell'indagine teorica sul bello, punto di partenza del primo capitolo, e della pratica attività di critico, anzitutto letterario, una delle vesti predilette dal Croce clinico della cultura, di cui ci si occupa nei capitoli centrali della tesi (secondo e terzo) per chiudere il discorso, nell'ultimo e più corposo capitolo, ampliandolo al piano della storia.

Per capire cosa secondo Croce *non è arte*, e perché non lo è, per comprendere i motivi alla radice delle diagnosi negative formulate sulle forme patologiche dell'arte contemporanea, è necessario prendere le mosse da cosa invece, nella prospettiva del filosofo, *l'arte è*, domanda preliminare cui è dedicato l'incipit del lavoro (cap. 1 "Arte e umanità"). Qui tra l'altro, nel quadro di una umanizzazione e spiritualizzazione dell'arte, non è parso inopportuno soffermarsi sulla polemica crociana contro il «bello di natura».

Se l'arte è strettamente connessa all'umanità al punto che persino la natura – come si vedrà – è bella solo grazie all'atto estetico, che è atto spirituale e umano, gli artisti possono imbestiarsi e disumanizzarsi, in un processo non dissimile dalla più generale regressione che colpisce l'uomo nel Novecento. A questo tema sono dedicati i due capitoli centrali della tesi (cap. 2: "Arte e crisi"; cap. 3: "Dilettanti, mistici, nevrotici, angeli ribelli. I poeti al tempo della crisi"). Il secondo traccia la fisionomia del Croce critico d'arte e la sintomatologia della patologia di cui soffrirebbe la poesia contemporanea, chiudendosi nel nome di alcuni dei poeti amati dal filosofo. Prima di arrivare all'incontro ravvicinato con quelli malati e non amati (o che non è più possibile amare), è infatti indispensabile soffermarsi sui poeti «dai muscoli d'acciaio», i veri e sani artisti, come Carducci e Goethe. Il terzo capitolo raccoglie invece a seguire una vasta casistica di *dilettanti, mistici, nevrotici, angeli ribelli, erotomani* e altri ancora, che negli articoli della «Critica» Croce individua anzitutto negli scrittori della «Nuova Italia» e nei decadenti francesi. L'ultimo paragrafo contiene non pochi esempi di poeti insinceri e nevrotici che, come il tempo in cui vivono, hanno perduto il centro e sono incapaci di foggarsene uno nuovo, precipitando piuttosto in una dimensione disgregata o producendo, nel tentativo di orizzontarsi e ancorarsi nel caos, false religioni e nuovi morbi (le donne scrittrici e

Petrarca con la loro religione dell'amore; i pessimisti come Leopardi; Mörike e Rilke, autori di una poesia «impressionistica»; Pirandello e la frammentazione dell'io; i mistici Hölderlin e George, e non solo).

Tutto ciò, agli occhi del clinico della cultura, assume il rilievo di un «fatto», di una «realtà storica», che è necessario monitorare, riconoscendone i sintomi e trattandoli con «serietà». L'ultimo capitolo allarga allora il discorso dall'arte alla storia, mettendo in evidenza il tema della ricerca, che – lo si ribadisce – non è circoscritto all'estetica. La crisi dell'arte, di cui vengono ripercorse nei primi tre capitoli del lavoro sintomatologia e casistica, non è qualcosa di astratto, ma si cala nel tempo, accomunando periodi caratterizzati da una simile patologia: dal barocco, inteso come sensualismo volto al mero *èpater*, al romanticismo, considerato alla stregua della peste, al verismo naturalistico, che si affratellano allora col morbo del decadentismo.

La connessione tra arte, storia e storiografia è inoltre rintracciabile, oltre che nella direzione diacronica del precipitarsi degli eventi nelle epoche, anche nella prospettiva di una umanizzazione e di una spiritualizzazione contrapposte all'imbestiamento e alla «perdita del centro» propri della patologia dello spirito. Il nodo, da cui si dipana il *fil rouge* su cui l'intero discorso viene a intrecciarsi, viene svolto nell'ultimo paragrafo, che chiude il lavoro volgendo anche ai punti di vista di de Martino e Sedlmayr, le cui riflessioni hanno occasionato i primi passi della ricerca e che nel loro fondo – come si è detto – custodiscono e testimoniano, pur nell'innegabile distanza da Croce, una non dissimile *Frage*.

Il serbatoio principale e la fonte primaria cui il lavoro fa riferimento sono i fascicoli della «Critica» (1903-1944) e dei «Quaderni della Critica» (1945-1951), in cui, come tutti sanno, trovano posto quasi cinquant'anni di recensioni, articoli e saggi del filosofo, sempre attento a cogliere i sintomi del suo tempo e a captarne le diverse manifestazioni nella storia della cultura. Importanti per la ricerca, oltre alle pagine teoriche dedicate alla poesia, alla storiografia, alla critica, sono le recensioni, che danno prova dell'infaticabile attività di Croce, interprete sensibilissimo del proprio tempo e delle sue produzioni, e la feconda rassegna di *Note* su letterati e poeti.

Sono pagine attraverso le quali si entra nel vivo dell'officina crociana, osservando il critico e clinico all'opera nel confronto concreto con i versi, le letture della storia e i procedimenti del pensiero.

Per gli articoli (elencati in dettaglio nella prima sezione della bibliografia crociana che chiude il lavoro) si cita in nota la prima pubblicazione nella rivista, la cui ricognizione diretta ha consentito, nel corso della ricerca, di seguire metodicamente lo svolgimento diacronico degli scritti crociani senza il filtro della loro successiva risistemazione organica e sistematica in volume.

Resta da segnalare un altro indispensabile riferimento, l'Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce pubblicata dall'editore napoletano Bibliopolis a partire dal 1991, cui si rimanda nella seconda sezione della bibliografia e che si è sempre tenuta sott'occhi nel corso del lavoro. Per le singole occorrenze di citazioni dalle opere crociane si rimanda invece in nota, anche per motivi di comodità, a edizioni differenti, spesso per noi più facilmente accessibili.

Capitolo 1

Arte e umanità

Si dice che i grandi artisti rivelino noi a noi stessi.
Ma come sarebbe possibile se non ci fosse
identità di natura tra la nostra fantasia e la loro,
e se la differenza non fosse di semplice quantità?
Meglio che *poëta nascitur*, andrebbe detto:
homo nascitur poëta;
poeti piccoli gli uni, poeti grandi gli altri.

B. Croce

*(Estetica come scienza dell'espressione
e linguistica generale, 1902)*

1.1 Il carattere fondativo dell'estetica

L'arte assume nel pensiero di Croce una rilevanza centrale. E ciò si evidenzia *in primis* da un dato formale, a tutti noto: il suo primo scritto filosofico, che segna il superamento del periodo dell'erudizione giovanile e l'apertura alle grandi opere teoriche, è dedicato all'arte¹. Ma il problema estetico percorre tutta la riflessione crociana, nella duplice declinazione dell'indagine teorica sul bello, su cui ci soffermeremo in questo capitolo, e della pratica attività di critico, anzitutto letterario, una delle vesti predilette dal Croce clinico della cultura (di cui ci si occuperà nel capitolo successivo e nel terzo).

Per capire cosa secondo Croce *non* è arte, e perché non lo è, per comprendere i motivi alla radice delle diagnosi sfavorevoli formulate sulle forme patologiche dell'arte contemporanea, è necessario partire dalla domanda che apre il *Breviario d'estetica*²: cos'è l'arte?

Dalla memoria citata in apertura si apprende che l'arte riguarda il particolare, così come la storia, e il possibile, in contrapposizione alla logica (che ha invece come oggetto l'universale e il necessario) e alla stessa storia, che riguarda il realmente accaduto. La concezione della «natura *estetica* della storia»³ verrà poi meno nello sviluppo della riflessione crociana e sugli

¹ Cfr. B. Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte. Memoria letta nella tornata del 5 marzo 1893 dal socio Benedetto Croce*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XXIII (1893), pp. 13-32.

² Il *Breviario di estetica* è costituito da quattro lezioni scritte nel 1912 per l'inaugurazione dell'Università del Texas, pubblicate in italiano da Laterza nel 1913. In esse Croce condensa i concetti più importanti dei volumi anteriori e li espone «forse con maggior nesso» (B. Croce, *Breviario di estetica*, 1912, in Id., *Nuovi saggi di estetica*, 1920, a cura di M. Scotti, Bibliopolis, Napoli, 1991, d'ora in avanti indicato con la sigla *BdE*, pp. 11-86, p. 7) che nel suo primo trattato filosofico, *l'Estetica*.

³ Ripresa ancora in B. Croce, *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Memoria letta nelle tornate del 18 febbraio, 18*

intrecci tra arte e storia sosteremo in una sezione specifica del nostro lavoro (cfr. cap. 4). Nell'economia del discorso qui svolto si può però già sottolineare un ulteriore elemento che distingue questi due mondi e che ci aiuta a entrare nel merito del discorso crociano sull'arte. In un altro importante scritto, le *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (memoria letta all'Accademia Pontaniana nelle tornate del 18 febbraio, 18 marzo e 9 maggio 1900, base per il grande trattato che verrà licenziato due anni dopo) il discrimine tra arte e storia è individuato nella fede, assente nell'arte laddove invece «ogni religione è una storia dell'universo»⁴. L'arte, al contrario della storia, è nettamente distinta dalla sfera religiosa. Essa è, anzi, *pura*, avulsa così come da contaminazioni di fede, da ogni elemento estrinseco e riconosciuta da Croce come forma di conoscenza del tutto indipendente. Un punto cardine dell'estetica crociana, come vedremo, è il «teorema dell'*indipendenza dell'arte*»⁵, cui si collega strettamente il «teorema dell'ateologismo pratico dell'arte»⁶, in cui è racchiuso il «solo senso legittimo» del motto, che sarà per noi cruciale, *l'arte per l'arte*. L'arte, a differenza della preghiera⁷, ad esempio, e di ogni attività pratica, non ha fini⁸.

marzo e 6 maggio 1900 dal socio Benedetto Croce, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XXX (1900), pp. 1-88 (d'ora in avanti citate con l'abbreviazione *Tesi*), p. 26.

⁴ Ivi, p. 28. L'arte è pura (e ancora una volta diversa dalla storia, come si è accennato) anche in quanto «priva di ogni riferimento storico e critico alla realtà o irrealtà delle immagini di cui si tesse, e coglie il puro palpito della vita nella sua idealità» B. Croce, *Aesthetica in nuce* (1928), in Id., *Filosofia poesia storia*, Napoli, 1952, pp. 195-223.

⁵ La scoperta dell'autonomia dell'estetico è per Croce dovuta al genio di Vico (cfr. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902, Laterza, Bari, 1958, p. 258).

⁶ B. Croce, *I fini dei poeti*, in «La Critica», 3 (1905), pp. 434-436, p. 435.

⁷ In un articolo comparso sulla «Critica» Croce distingue tra poesia e preghiera prendendo in esame il *Dies irae*, inno che «si suol giudicare [...] altamente poetico». Il punto è che il suo «autore», il francescano Tommaso da Celano, non è in questo caso da intendersi come «spirito creatore», come nel caso di «una lirica che sorga tutta di un getto dal suo motivo originale», ma «l'artefice che, mirando a un fine che si vuol conseguire, lavora una forma più soddisfacente [...]» (B. Croce, *Il "dies irae"*, in «La Critica», 37, 1939, pp. 6-11, p. 6). «E, per essere sublime come lirica, esteticamente, converrebbe anzitutto che fosse una lirica, un'opera di bellezza, laddove questo ritmo è quello che è, l'asserzione di una credenza e l'istrumento di una pratica di redenzione, un atto di preghiera. Come tale, ha la

La distinzione dell'arte dalla religione è un corollario della sua autonomia dalla filosofia e ritorna anche nel *Breviario di estetica*, dove lo stacco tra le due viene affermato a proposito della distanza che separa l'arte dal mito. Qui per filosofia Croce intende «ogni pensiero del reale», che implica la fede in tale realtà. La dimensione dell'arte si situa al di qua del pensiero e della fede: «l'artista non crede e non discrede la sua immagine: la produce». Il mito «è religione e non semplice fantasia; e la religione è filosofia»⁹, pur se in elaborazione¹⁰.

sua forza selvaggia, ma una forza che nel dominio della poesia non può operare come soggetto, sì invece entrare solamente come oggetto o materia» (ivi, pp. 9-10). La preghiera ha, a differenza della poesia, un fine pratico. Croce mostra poi come in Goethe il *Dies irae* si sia potuto trasformare da preghiera a poesia in quanto «incluso e risoluto in una poesia» (ivi, p. 11).

⁸ «O i fini, che gli artisti si propongono, sono subordinati all'opera d'arte, assorbiti, con tutta la restante materia, nella forma estetica; e, in questo caso, non si può parlare del fine dell'artista, essendo, quel preteso fine, indistinguibile dal restante contenuto sentimentale e rappresentativo dell'opera, e componendo, con tutto il resto, lo stato d'animo, che in quella si esprime. Ovvero i fini degli artisti oltrepassano l'opera d'arte, ne rimangono distaccati o vi aderiscono solo esteriormente; e, in questo secondo caso, sono, sì, veri fini, ma non riguardano l'opera d'arte né interessano la storia letteraria. Appartengono alle intenzioni, alle aspirazioni, ai ghiribizzi dell'uomo; e sono, tutt'al più, materia di biografia» (B. Croce, *I fini dei poeti*, cit., p. 435).

⁹ Croce considera la religione come *philosophia inferior* e non come forma spirituale né culturale autonoma. Cfr. ad esempio il piccolo scritto su *Religione e serenità*, in cui sottolinea la maggiore serenità che assicura una fede diversa da quella religiosa, la filosofia, «la quale afferma anch'essa l'immortalità oltreterrena e sopraindividuale, e dimostra che ogni nostro atto, appena compiuto, si distacca da noi e vive vita immortale, e noi stessi [...] siamo immortali, perché aver vissuto è vivere sempre. Pensiero che, mi sembra, consola più di quello delle religioni, perché dice il medesimo di quelle, ma lo dice in modo più chiaro e sicuro» (B. Croce, *Religione e serenità*, in «La Critica», 13 (1915), pp. 153-155, pp. 154-5). Ma sul complesso tema della religione nella riflessione crociana si vedano tra gli altri A. Caracciolo, *L'estetica e la religione di Benedetto Croce*, Tilgher, Genova, 1988; M. Della Volpe, *Filosofia, Religione, Storia: la trinità crociana* in «Bollettino filosofico», 28, 2013 (= numero monografico su *Croce tra passato e futuro*), pp. 143-157 e della stessa autrice *La vera storia dell'umanità. Benedetto Croce e la religione dei tempi nuovi*, Le Cárity, Firenze, 2010; S.F. Berardini, *La religione come pensiero e come azione. Da Benedetto Croce a Ernesto De Martino*, in Id., *Presenza e negazione. Ernesto De Martino tra filosofia, storia e religione*, Edizioni ETS, Pisa, 2015, pp. 43-57, saggio che analizza il tema

Una risposta alla domanda sull'arte in Croce non può però non prendere le mosse dall'*Estetica*. Come è noto, la grande opera del 1902 divisa in quelli che l'autore definisce due «libri indipendenti», uno teorico e l'altro storico, è il primo volume della *Filosofia dello Spirito*. L'arte è infatti la prima delle sue forme e, in quanto tale, seppure in astratto, dato che nella prospettiva crociana non c'è cominciamento né esiste una natura non spiritualizzata, ha un carattere fondativo e aurorale. Essa non costituisce uno dei sommi gradi dello spirito, ma il grado inferiore, «infimo, debole, semplice, elementare»¹¹. Nell'essere «così semplice, così nuda, così povera»¹² sta la sua forza, che è duplice. Da una parte l'arte «inaugura la vita della conoscenza», dall'altra essa «rinfresca di continuo innanzi al nostro spirito gli aspetti delle cose, che il pensiero ha sottomesso alla riflessione e l'intelletto all'astrazione; e ci fa, perpetuamente, ridiventare poeti»¹³. Essa costituisce «lo stimolo» e «la materia» indispensabili per il lavoro ermeneutico e critico del pensiero¹⁴.

mettendolo in relazione con la ben diversa riflessione del grande antropologo napoletano, che fu anche un difficile allievo di Croce.

¹⁰ *BdE*, pp. 23-24.

¹¹ Così si legge in un altro importante scritto cui si farà riferimento, B. Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in «La Critica», 6 (1908), pp. 321-340 (d'ora in avanti citato con l'abbreviazione *L'intuizione pura*), p. 328. In ciò Croce si contrappone alla posizione di coloro che, «artisti e poeti», tendono a considerare l'arte come «la più alta, la più pura, e anzi la sola forma della vera e intima conoscenza della realtà» (B. Croce, *L'arte come la forma del puro conoscere*, in «La Critica», 42, 1944, pp. 202-204, p. 202).

¹² *L'intuizione pura*, p. 329.

¹³ *Ivi*, p. 330.

¹⁴ *Ibid.* È questo il posto dell'arte nella vita dello spirito. «Si consegue, sì, nella pura contemplazione e nel rapimento della bellezza la serenità, ma per distaccarsene necessariamente subito dopo, non già perché si disperda il processo del conoscere che in quel suo momento, come lo si è chiamato, “aurorale” si è iniziato, ma appunto perché dall'aurora si passa al giorno, al giorno che è lavoro, e il processo conoscitivo si prosegue con diversa energia, non più con la mera elevazione sul mondo della passione, ma con la ripresa di questa passione e sotto lo stimolo rinnovato della *praxis*, che vuole ora il superamento conoscitivo di questa o quella delle sue particolari determinazioni, di questa o quella delle sue lotte e travagli da intendere e comprendere nella loro individua realtà affinché si dia luogo a nuova azione, essendo l'uomo pensiero e azione, l'uno per l'altra» (B. Croce, *L'arte come la forma del puro conoscere*, cit., p. 203).

Rifiutando le estetiche naturalistiche, fisiologiche o psicologiche Croce intende l'arte come qualcosa di molto diverso. La tesi fondamentale dell'*Estetica* è che essa sia una forma peculiare di *theorein*, una conoscenza che si distingue sia da quella intellettuale che da quella meramente sensibile per configurarsi come intuizione ed espressione. L'arte pertiene al piano spirituale e si situa oltre quello naturalistico, meccanico e passivo del mero sfogo. Non è imitazione, copia o impressione, ma un «fare dello spirito». Di contro alla passività e all'immediatezza, attiene alla sfera dell'attività, del mediare, del mettere in relazione, del plasmare una trama di significati. Non a caso l'estetica, come recita l'importante sottotitolo dell'opera, si identifica con la linguistica: è dominio della forma sulla materia, plasmazione di un cosmo di forme significanti.

Punto di partenza del ragionamento di Croce è dunque il riconoscimento del carattere conoscitivo dell'esperienza estetica, già contenuto nella memoria sulla *Storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, dove l'assimilazione alla storia era resa possibile proprio dal considerare l'arte non dilettazione o fare pratico, ma conoscenza¹⁵. Ma di che tipo di conoscenza si tratta?

Quella estetica è una conoscenza intuitiva, che ha per oggetto – lo si è detto – l'*individuale*, differenziandosi dall'altra attività teoretica, la logica. L'intuizione si serve della fantasia, è volta all'individuale (alle «creature vive»¹⁶) ed è produttrice di immagini, mentre la conoscenza logica si serve dell'intelletto, è volta all'universale ed è produttrice, tramite l'astrazione, di concetti (i «pallidi schemi dei filosofi»¹⁷). Croce rivendica la dignità di una forma di conoscenza la cui importanza è pure riconosciuta nella vita ordinaria, ma non lo è stato parimenti in linea teorica e nella storia della filosofia. Se della conoscenza intellettuale c'è infatti una scienza

¹⁵ Cfr. l'efficace e chiaro contributo di P. D'Angelo, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, Treccani, Roma, 2016, pp. 100-108, pp. 100-101. Nello stesso volume è contenuta anche la voce su *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, pp. 17 sgg. Sull'estetica crociana si veda il primo capitolo del volume su *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, 2007.

¹⁶ *Tesi*, p. 26.

¹⁷ *Ibid.*

«antichissima e ammessa indiscussamente da tutti», la logica, una scienza della conoscenza intuitiva è stata «appena ammessa, e timidamente, da pochi»¹⁸. Identificando l'arte con l'intuizione, il filosofo si riallaccia alla tradizione settecentesca che a partire da Baumgarten riconosce dignità all'estetica come scienza della sensibilità, superandola in direzione della sua autonomia. Egli va infatti oltre la concezione kantiana nel considerare l'intuizione una forma di conoscenza per sé, indipendente non solo dai concetti ma anche dalla percezione: essa non è necessariamente apprensione del reale, ma anche immagine del possibile, inteso come ricordo, fantasia o sogno¹⁹.

Croce rivendica per l'arte *un posto* proprio e indipendente *nello spirito e nella società umana* (come recita il titolo di uno dei paragrafi di un'altra pietra miliare del discorso crociano sull'arte, il *Breviario di estetica*²⁰):

Un'attività il cui principio dipenda da quello di un'altra attività, è, sostanzialmente, quell'altra attività [...]: l'arte, che dipenda dalla morale, dal piacere o dalla filosofia, è morale, piacere o filosofia, e non arte²¹.

Nel rapporto tra intuizione e logica, tra parola (si è già fatto cenno alla nota identificazione crociana di estetica e linguistica) e pensiero, l'espressione rappresenta l'elemento fondante e originario: «senza le intuizioni non sono possibili i concetti, come senza la materia delle impressioni non è possibile l'intuizione stessa»²². L'attività dello spirito si sviluppa gradualmente: il grado superiore si poggia su quello inferiore²³.

¹⁸ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 4.

¹⁹ Sull'estetica e il suo valore nella riflessione crociana si vedano anche G. Cantillo, *Leggere Dante «da solo a solo». Note in margine a La poesia di Dante*, in «Bollettino filosofico», 28, 2013 (= numero monografico su *Croce tra passato e futuro*), pp. 59-72 e M. Maggi, *La fondazione estetica della conoscenza nella filosofia di Croce*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia», XII (2006), pp.145-172.

²⁰ «Il posto dell'arte nello spirito e nella società umana».

²¹ *BdE*, p. 55.

²² B. Croce, *Estetica*, cit., p. 26.

²³ Analogamente anche nelle attività pratiche c'è tra volere economico e volere morale una distinzione e un rapporto di doppio grado (cfr. *Tesi*, p. 41). «Il sistema delle attività umane resta così costituito di quattro attività, disposte in modo che le teoretiche stiano alle pratiche

Ciò significa che pensiero e parola sono due gradi diversi nel dispiegarsi dello spirito e non si identificano, pur essendo implicati. «Parlare non è pensare logicamente, ma pensare logicamente è, insieme, parlare»²⁴. Non si può cioè pensare senza aver trovato l'espressione esatta per ciò che ci si agita dentro. D'altronde se il pensiero logico non fosse indissolubile dal linguaggio sarebbe una mera impressione: e l'impressione, come vedremo meglio, è nella prospettiva crociana «inafferrabile, non esiste innanzi allo spirito se non diventa espressione»²⁵. Tuttavia non vale il contrario: l'espressione non è identica al pensiero, poiché può riguardare anche ciò che è *logicamente indifferente*, né vero né falso, come avviene appunto nel caso di ciò che suscitano nello spirito un quadro o un pezzo musicale. Se il logico non può stare senza l'estetico, non è vero il contrario: «nell'arte il fantastico resta puro» e non si congiunge all'intellettualità²⁶. Per questo arte e scienza «coincidono per un lato, ch'è il lato estetico. Ogni opera di scienza è insieme opera d'arte»²⁷. Tra le due c'è un rapporto di «doppio grado» di implicazione: «il primo grado è l'espressione, il secondo il concetto: l'uno può stare senza l'altro, ma il secondo non può stare senza il primo»²⁸. La logica si costruisce a partire dalle intuizioni, da cui non può prescindere, ma che sono da essa indipendenti.

come la prima teoretica sta alla seconda teoretica, e la prima pratica alla seconda pratica. I quattro valori s'implicano regressivamente per la loro concretezza: il *vero* non può stare senza il *bello*, l'*utile* senza entrambi, e il *buono* senza i tre precedenti» (ivi, pp. 44-45). Il fatto estetico è il solo ad essere indipendente.

²⁴ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 27.

²⁵ *Tesi*, p. 24.

²⁶ Ivi, p. 25.

²⁷ B. Croce, *Estetica*, p. 29. O, come Croce preciserà in altro luogo, tutte le proposizioni «hanno un lato estetico (appunto perché l'intuizione è la forma elementare della conoscenza e resta quasi involucro delle forme delle forme superiori e complesse)» epperò «non tutte sono puramente estetiche» (*L'intuizione pura*, p. 331).

²⁸ Il rapporto di «doppio grado» che si è rilevato tra conoscenza estetica e logica, si ritrova tra forma teoretica e pratica: se è «pensabile» un conoscere «indipendente dal volere», non vale il contrario. «La volontà cieca non è volontà; la volontà vera è occhiuta» (B. Croce, *Estetica*, cit., p. 54).

Oltre che dall'attività concettuale, l'estetica, in quanto *theorein*, si distingue anche dall'attività pratica e dal mondo fisico. Nel *Breviario di estetica* è definita «visione», teoria «nel senso originario di contemplazione», qualcosa di assolutamente estraneo alla ricerca di fini, che non può essere inteso come atto utilitario²⁹ né morale³⁰. Ciò ne determina l'autonomia. «Non solo non v'ha codice penale che possa condannare alla prigione o alla morte un'immagine, ma nessun giudizio morale [...] può farla suo oggetto»³¹. L'artista è sempre «moralmente incolpevole e filosoficamente incensurabile»³². Né, tornando ora alle pagine dell'*Estetica*, l'intuizione è cieca o bisognosa di elaborazione concettuale. La conoscenza intuitiva «non ha bisogno di padroni», «non deve chiedere in prestito gli occhi altrui perché ne ha in fronte di suoi propri, validissimi»³³.

Indipendente dall'intelletto, suo limite *superiore*, l'arte è indipendente anche dal limite *inferiore*, la materia. Continuando il discorso su cosa l'arte *non* è, possiamo a questo punto aggiungere che l'estetica crociana prende le distanze anche da ogni teoria e concezione psicologista. La psicologia è infatti la scienza che si occupa del «meramente psichico, del sentimento organico e vitale, che è la *materia* bruta dell'attività spirituale»³⁴. In questa direzione va la distinzione ribadita nell'*Estetica* tra intuizione e associazione in quanto fatto psichico. L'intuizione si distingue inoltre dalla percezione poiché non è condizionata dalla distinzione tra reale e irreale né vincolata ai criteri spaziotemporali, così come non lo è, scrive icasticamente Croce, «l'immagine, che ora mi passa pel capo, di un me che scrive in un'altra stanza, in un'altra città, con carta, penna e calamaio diversi». L'intuizione non è necessariamente percezione del reale, ma anche «semplice immagine del possibile» o priva di spazio e tempo, come «una tinta di cielo e una tinta di sentimento»³⁵. Essa si distingue poi anche dalla sensazione, poiché non

²⁹ *BdE*, p. 18.

³⁰ *Ivi*, p. 20.

³¹ *Ivi*, p. 21.

³² *Ivi*, p. 64.

³³ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 4.

³⁴ *Tesi*, p. 54.

³⁵ «Ciò che s'intuisce, in un'opera d'arte, non è spazio o tempo, ma carattere o fisionomia individuale», B. Croce, *Estetica*, cit., pp. 6-7.

riguarda la mera materia. Di quest'ultima si può in realtà parlare solo come di un concetto limite – il «limite inferiore» dell'intuizione –, che «lo spirito non può mai afferrare»³⁶ se non attraverso la forma. La materia è natura, e a rigore non esiste.

Il *posto* dell'estetica nello spirito, per utilizzare il titolo cui si è fatto prima riferimento, è allora non solo quello di una forma autonoma di conoscenza ma della *prima* forma di conoscenza e di presa di possesso del mondo, «primissima affermazione dell'attività umana»: «giacchè come atto teoretico vien *prima* del *pratico*, e come estetico vien *prima* dell'*intellettivo* o *logico*»³⁷. E, in quanto tale, l'estetica è la linea di passaggio dalla natura al mondo abitato e dominato dall'uomo³⁸.

La materia, nella sua astrazione, è meccanismo, è passività, è ciò che lo spirito umano subisce, ma non produce. Senza di essa non è possibile nessuna conoscenza e attività umana; ma la mera materia ci dà l'animalità, ciò che nell'uomo è di brutale e d'impulsivo, non il dominio spirituale, quello in cui consiste l'umanità³⁹.

Croce riconosce l'esistenza di elementi sopiti dentro di noi, che ci agitano, che non riusciamo a vedere chiaramente.

Quante volte ci travagliamo nello sforzo d'intuire chiaramente ciò che si agita in noi! Intravediamo qualcosa, ma non l'abbiamo innanzi allo spirito oggettivato e formato. In quei momenti meglio ci accorgiamo della profonda differenza tra materia e forma; le quali sono già due atti nostri, di cui l'uno stia di fronte all'altro, ma l'uno è un di fuori che ci assalta e ci trasporta, l'altro è un di dentro che tende ad abbracciare quel di fuori e a farlo suo⁴⁰.

³⁶ Ivi, p. 8.

³⁷ *Tesi*, p. 25.

³⁸ Passaggio, come si è già sottolineato, per Croce enunciabile solo in via di astrazione, così come un discorso su una natura non già “addomesticata” dall'uomo o su un prima e un poi nella vita dello Spirito, che non comincia ma è eterno.

³⁹ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 8.

⁴⁰ *Ibid.*

Ciò che è oscuro deve però acquisire contorni nitidi. L'accento e l'interesse di Croce va alla forma e all'attività dello spirito.

A ognuno è dato sperimentare la luce che gli si fa internamente quando riesce, e solo in quel punto che riesce, a formulare a se stesso le sue impressioni e i suoi sentimenti. Sentimenti e impressioni, passano allora, per virtù della parola, dall'oscura regione della psiche alla chiarezza dello spirito contemplatore⁴¹.

La materia formata è la «forma concreta».

La materia, investita e trionfata dalla forma, dà luogo alla forma concreta. È la materia, il contenuto, quel che differenzia una nostra intuizione da un'altra: la forma è costante, l'attività spirituale; la materia è mutevole, e senza di essa l'attività spirituale non uscirebbe dalla sua astrattezza per diventare attività concreta e reale⁴².

Nella seconda parte dell'*Estetica*, Croce riprende su questo punto Plotino:

è bello ciò che è formato; è brutto l'informe, vale a dire quello che, essendo capace di forma, non la riceve o non ne è interamente dominato. Un bel corpo è tale per la sua comunione (...) col Divino; la bellezza è il tralucere del Divino, dell'Idea; e la materia è bella non già per se stessa, ma solo in quanto viene illuminata dall'Idea⁴³.

L'intuizione può essere considerata anche come rappresentazione, come «qualcosa di ritagliato e risaltante sul fondo psichico delle sensazioni»⁴⁴, come una silhouette stagliantesi su un magma caotico. Essa riguarda un processo intuitivo e conoscitivo, un'attività spirituale, che consiste nel dare

⁴¹ Ivi, p. 11.

⁴² Ivi, p. 9.

⁴³ Ivi, p. 182.

⁴⁴ Ivi, p. 10.

forma alla materia definendone i contorni. Ciò emerge da esempi come il seguente:

Come possiamo intuire davvero una figura geometrica, se non ne abbiamo così netta l'immagine da essere in grado di tracciarla immediatamente sulla carta o sulla lavagna?⁴⁵

Ma soprattutto l'intuizione è espressione.

Vi è un modo di distinguere l'intuizione vera, la vera rappresentazione da ciò che le è inferiore: quell'atto spirituale dal fatto meccanico, passivo, naturale. Ogni vera intuizione o rappresentazione, è insieme espressione. Ciò che non si oggettiva in una espressione [...] è sensazione e naturalità. Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo⁴⁶.

Fuori di intuizioni e rappresentazioni sono dunque «soltanto impressioni, sensazioni, sentimenti, impulsi, emozioni, [...] ciò che è ancora al di qua dello spirito, non assimilato dall'uomo», l'elemento meramente materiale, che, lo si ribadisca ancora una volta, è da Croce «postulato per comodo di esposizione, ma effettivamente inesistente»⁴⁷. Sensazioni, sentimenti ed emozioni sono *inesistenti* in una dimensione in cui anche l'«esistere» è un «atto dello spirito»⁴⁸, ma di quest'ultimo essi costituiscono pur sempre la base. Per chiarire il discorso è necessario tornare sul concetto di forma.

Nel fatto estetico, sta scritto già nelle *Tesi*, l'espressione è la forma, le impressioni il contenuto. L'attività espressiva non si aggiunge alle impressioni, ma le elabora e le trasforma nutrendosene. Nei casi patologici in cui questo processo non avviene, il sentimento, come il «cibo non assorbito nell'organismo», si muta per le opere d'arte in «veleno»⁴⁹.

⁴⁵ Ivi, p. 11.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Ivi, p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ B. Croce, *Il carattere di totalità della espressione artistica*, in «La Critica», 16, 1918, pp. 129-140, p. 133.

Quella del corpo che assimila è un'immagine di particolare efficacia, su cui si sofferma anche Ernesto de Martino nell'opera postuma sulla *Fine del mondo*. Qui si trovano non poche riflessioni a proposito della *nausea* di Sartre⁵⁰, che, insieme a fenomeni come la noia, l'assurdo, l'incomunicabilità, la catastrofe della figura o della melodia, rappresenta lo «scacco del trascendimento» e i sintomi della crisi di un'intera epoca. La patologia di Roquentin in particolare è letta come il segno di un'«esistenza indigesta che resta sullo stomaco e che nella vertigine del significante suscita la nausea»⁵¹. In Croce l'estetica è vista analogamente come un'attività di digestione e di assimilazione dell'esistenza⁵², di un materiale che deve essere raffinato nel processo di produzione dei significati e che, se non viene debitamente lavorato, può invece avvelenare e contaminare l'arte,

⁵⁰ E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1977), a cura di Clara Gallini, Einaudi, Torino, 2002, cfr. in particolare nell'*Epilogo* pp. 529 sgg. Cfr. anche Id., *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, in «Nuovi Argomenti», 69-71, luglio-dicembre 1964, pp. 105-141.

⁵¹ E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 581.

⁵² Ciò, beninteso, non nel senso di una fisicizzazione dell'arte, come si evince dal seguente passaggio della *Difesa della poesia*, richiamato dal riferimento allo stomaco. «Molti anni addietro, uno dei più schietti poeti che ho incontrati nella mia vita e praticati di persona [Croce si riferisce a Salvatore di Giacomo] mi diceva un giorno che in lui la poesia sorgeva come un'incoercibile rivolta dello stomaco e, nel farmi questa confessione, sul suo volto si dipingeva la sofferenza e quasi il disgusto. E, testé, in una conferenza tenuta proprio quest'anno a Cambridge da un poeta inglese, mi è tornata innanzi la menzione di quel medesimo organo corporeo, perché vi ho letto che la poesia è una "secrezione", simile alla resina che sgorga dal pino, o alla morbosa perla dell'ostrica, e che la sua propria sede sta nella bocca dello stomaco [...]. E allora mi sono ricordato che anche il Goethe, in simile proposito, parlava dello stomaco, ma per osservare che quell'apparato digestivo deve essere buono, perché si possa ideare e lavorare buona poesia, e che perciò ottimo, per suo avviso, a giudicare dalla straordinaria potenza creativa, doveva averlo posseduto Guglielmo Shakespeare. Nondimeno è evidente che, quali che siano i riflessi che il lavoro della poesia può avere sullo stomaco, o le condizioni che di questo si richiedono per attendere a quel lavoro, non per ciò è lecito concludere (come conclude il citato autore nella conferenza di Cambridge) che la poesia è piuttosto cosa fisica che intellettuale; o è lecito anche dir così, ma (come forse era nelle sue intenzioni) per bizzarria di umoristico paradosso» (B. Croce, *Difesa della poesia*, in «La Critica», 32, 1934, pp. 1-15, pp. 11-12).

rendendola pernicioso e malata. Avviene qualcosa di simile a un'operazione di filtraggio, altra immagine efficace usata dal filosofo.

Le impressioni ricompaiono nell'espressione come l'acqua che sia messa in un filtro e riappaia, la stessa e insieme diversa, dall'altro lato del filtro⁵³.

Da ciò deriverebbe secondo Croce anche il carattere degli artisti, che avrebbe un duplice aspetto:

la sensibilità o passionalità si riferisce alla ricca materia che l'artista accoglie nel suo animo; l'insensibilità o serenità, alla forma con cui egli assoggetta e domina il tumulto sensazionale e passionale⁵⁴.

Le impressioni, il contenuto, non sono dunque qualcosa di superfluo, ma l'imprescindibile punto di partenza di questo processo di *formazione*. E tuttavia dell'impressione, scrive Croce, «non sappiamo niente»⁵⁵. Essa non è neanche qualcosa che scegliamo, ma da cui siamo passivamente colpiti. Il contenuto dei processi artistici non è oggetto di scelta poiché l'espressione è «libera»⁵⁶. Per questo l'arte non può essere criticata in base ai suoi contenuti ma solo in base al modo di trattarli⁵⁷. Per scegliere il contenuto sarebbe infatti necessario accedere a una dimensione volontaristica e dunque

⁵³ *Tesi*, pp. 7-8.

⁵⁴ B. Croce, *Estetica*, cit., pp. 24-25. La poesia è data secondo Croce proprio dal delicato equilibrio tra questi due aspetti, che può perdersi. «E questo è l'incanto della poesia: l'unione del tumulto e della calma, dell'impulso passionale e della mente che lo contiene in quanto lo contempla. La vittoria è della contemplazione; ma è una vittoria che freme tutta della battaglia sostenuta e che ha sotto di sé l'avversario domato e vivente. Il genio poetico coglie e ferma questa linea sottile, in cui la commozione è serena e la serenità è commossa: una linea che ha, al di qua, l'immediatezza della passione e, al di là, l'ultramediatezza della riflessione e della critica, e che è sempre al rischio, presso i minori ingegni, di squilibrarsi o verso un'arte agitata e sconvolta dalle passioni o verso un'arte priva di passione e condotta su schemi intellettuali (nel «romanticismo» o nel «classicismo», come si chiamano)» (B. Croce, *Difesa della poesia*, cit., pp. 12-13).

⁵⁵ *Tesi*, p. 8.

⁵⁶ *Ivi*, p. 20.

⁵⁷ *Ivi*, p. 21.

conoscerlo già: a quel punto non si tratterebbe però più di impressioni, ma di un qualcosa che a rigore non si è ancora formato, le espressioni⁵⁸.

Nelle importanti pagine dedicate nelle *Tesi* all'“Espressione come attività” Croce ammette il caso di impressioni in assenza di espressioni: è quanto succede quando siamo preda di impressioni che non riusciamo ad esprimere. In linea con quanto detto, si tratterebbe però di un'esistenza che potremmo definire *inautentica*, non propriamente umana, più vicina a quella animale. L'uomo, secondo Croce, si fa davvero tale quando si esprime. Se si danno impressioni senza espressioni, non è però vero il contrario⁵⁹. Le espressioni sono «necessariamente precedute», anche se non necessariamente seguono, dalle impressioni. Queste ultime appaiono dunque come un materiale da costruzione su cui si erge poi l'attività umana, che è opera consapevole e non meccanico riflesso.

L'espressione estetica si distingue per queste sue caratteristiche dall'espressione in senso naturalistico, come ad esempio il rossore sulle gote (che è espressione, in senso naturalistico, della vergogna). La differenza tra le due sta nel fatto che le espressioni naturalistiche, a differenza di quelle estetiche, seguono necessariamente dalle impressioni, come il getto di una cascata sgorga necessariamente dalla spinta della corrente. Se in un caso siamo sul piano dell'«organismo fisiologico, che [...] è un insieme di processi chimico-fisici» (cui, puntualizza Croce, appartiene anche il celare le impressioni), nell'altro siamo sul piano ben diverso della creazione e della libera attività umana.

Chi voglia misurare intuitivamente la differenza tra i due fatti, ripensi ad un uomo *in preda all'ira* e lo paragoni ad un altro *che esprime l'ira*; ripensi all'aspetto, ai gridi e al gesticolar di un uomo *straziato* dalla perdita di una persona cara, e lo paragoni al medesimo uomo *che ritrae con la parola e col canto* ciò che gli si agitava dentro⁶⁰.

⁵⁸ Ivi, p. 20.

⁵⁹ Ivi, p. 1.

⁶⁰ Ivi, p. 3. Un esempio che ricorre anche in altre pagine crociane («tra l'aspetto, i gridi e i contorcimenti di chi è straziato dal dolore per la perdita di una persona cara, e le parole o il canto con cui lo stesso individuo ritrae [...] il suo strazio [...] è un abisso», B. Croce, *Estetica*, cit., p. 104. «Le lacrime, i gesti convulsi, i gridi, le esclamazioni, non sono

L'attività umana ha «per base l'essere naturale dell'uomo»⁶¹. Croce non può non riconoscere che ogni attività umana è preceduta e accompagnata da fenomeni psicofisici, da impressioni. Ciò non deve però significare ridurre lo spirituale al fisico, l'errore del naturalista, rappresentato nelle *Tesi* con un'immagine «irriverente»: egli appare agli occhi del cultore di scienze morali come «un cagnolino che si affatica a spingere con le piccole zampe una porta che prima è stata chiusa con la chiave»⁶². Il paragone con il mondo animale è efficacemente utilizzato per indicare chi guarda solo alla dimensione fisica delle cose, chi ha strumenti e chiavi insufficienti ad accedere alla vera realtà.

I naturalisti possono essere, oltre che ingenui come il cagnolino, anche arroganti, quando non si limitano a spiegare «il valore spirituale col fatto fisiologico» spingendosi a renderne conto col riferimento al fatto patologico. Questo accade ad esempio a chi spiega il «Genio» («l'attività umana!», chiosa Croce) mettendolo in relazione con la malattia e la follia. Tesi ritenuta indegna anche solo di essere discussa: se i naturalisti «si piacciono ad immaginare che una bella poesia o una scoperta scientifica

espressioni di un dolore, ma sono essi stessi, praticamente, quel dolore, che tale non sarebbe se non fosse e lacrime e gesti convulsi e gridi ed esclamazioni; e i poeti mal consigliati, che si abbandonano a queste effusioni, possono muovere a pietà o incutere paura, ma sono certamente fuori dal momento estetico [...]», B. Croce, *Ritorno su vecchi pensieri*, in «La Critica», 20, 1922, pp. 267-277, p. 276. Croce non fu insensibile al tema dei *Trapassati*, cui sono dedicate le famose riflessioni su cui ragiona Ernesto de Martino in *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, in cui la differenza tra pianto rituale e pianto parossistico sta proprio nell'incanalare il dolore in determinate forme culturali (E. de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, 1958, Bollati Boringhieri, Torino, 2008. «Nel suo primo stadio, il dolore è follia o quasi [...] vorremmo morire coi nostri morti [...]. Ma con l'esprimere il dolore, nelle varie forme di celebrazione e culto dei morti, si supera lo strazio, rendendolo oggettivo. Così, cercando che i morti non siano morti, cominciamo a farli effettivamente morire in noi. [...] Noi dunque, con la nostra vita ulteriore, seppelliamo per la seconda volta spiritualmente i nostri morti [...]» (B. Croce, *I trapassati*, in «La Critica», 13, 1915, pp. 73-74).

⁶¹ *Tesi*, p. 46.

⁶² *Ivi*, p. 47.

siano effetti del tumore o della tisi di cui per accidente era tormentato il corpo del poeta o dello scopritore; si accomodino pure»⁶³.

L'arte, in quanto attività, si distacca nettamente dal piano del patologico. Essa è piuttosto catarsi, liberazione. Nell'atto estetico, lo si è detto, l'espressione elabora e forma le impressioni, come acqua in un filtro. «Elaborando le impressioni, l'uomo si libera da esse. Oggettivandole, le distacca da sé e si fa loro superiore»⁶⁴. L'arte è liberatrice in quanto attività che scaccia la passività: la funzione liberatrice e purificatrice dell'arte è un altro aspetto del suo carattere di attività. L'arte, lo si è ribadito più volte, è *creazione e fare* (come nell'omonimo titolo del 1918⁶⁵), un punto su cui Croce rimarrà fermo anche in scritti successivi.

Quel ch'è vita e sentimento deve farsi, mercé l'espressione artistica, verità; e verità vuol dire superamento dell'immediatezza della vita nella mediazione della fantasia, creazione di un fantasma che è quel sentimento collocato nelle sue relazioni, quella vita particolare collocata nella vita universale, e così innalzata a nuova vita, non più passionale ma teoretica⁶⁶.

Si tratta di una concezione dell'arte che verrà sempre rivendicata in contrapposizione a quella propria della filosofia teologica e trascendente, che la intende invece come imitazione, copia o impressione: «l'arte [...] non riproduce alcunché di esistente, ma produce sempre alcunché di nuovo, forma una nuova situazione spirituale»⁶⁷.

Tornando a fare riferimento all'*Estetica*, si è ormai trovata una prima risposta alla domanda su cosa sia l'arte.

⁶³ Ivi, pp. 47-48.

⁶⁴ «Elaborando le impressioni, l'uomo *si libera* da esse. Le distingue, le distacca, le oggettiva: e domina così quei fatti dei quali sarebbe altrimenti dominato e soverchiato [...]» (ivi, p. 17).

⁶⁵ B. Croce, *L'arte come creazione e la creazione come fare* (1918), in Id., *Nuovi saggi di estetica*, cit., pp. 137-147.

⁶⁶ Ivi, p. 140.

⁶⁷ Ivi, p. 142.

Indipendente e autonoma rispetto all'intellezione; indifferente alle discriminazioni posteriori di realtà e irrealtà e alle formazioni e appercezioni, anche posteriori, di spazio e tempo; [...] si distingue da ciò che si sente o subisce, dall'onda o flusso sensitivo, dalla materia psichica, come forma; e questa forma, questa presa di possesso, è l'espressione⁶⁸.

Si noti che per espressione Croce intende anche forme non verbali, «linee, colori, toni». Il concetto di espressione abbraccia «ogni sorta di manifestazioni dell'uomo, oratore, musico, pittore o altro che sia».

In quanto attività teoretica l'arte è distinta dalla tecnica, che è attività pratica.

Il fatto estetico si esaurisce tutto nell'elaborazione espressiva delle impressioni. Quando abbiamo conquistato la *parola interna*, concepito netta e viva una figura o una statua, trovato un motivo musicale, l'espressione è nata ed è completa. Non ha bisogno d'altro. Che poi apriamo o *vogliamo* aprire la bocca per parlare, o la gola per cantare [...] è questo un fatto sopraggiunto, che ubbidisce a tutt'altre leggi [...]⁶⁹.

L'opera d'arte è nella concezione crociana, per certi versi paradossalmente, un'attività interiore, diversa dalla tecnica, che è pratica. Questo è un punto che ha attirato non poche critiche e resistenze, poiché mette del tutto in secondo piano la realizzazione concreta dell'opera d'arte. Ma è la coerente conseguenza di un'estetica che intende l'arte come attività e come creazione spirituale. Da tale estetica discende anche una determinata immagine dell'artista.

Il fatto estetico nella prospettiva che si è ricostruita non è infatti il «prodotto eccezionale di uomini eccezionalmente dotati», ma

l'attività di ogni istante dell'uomo, il quale non altrimenti possiede tutto ciò che possiede davvero del mondo se non in rappresentazioni-espressioni, e in tanto conosce in quanto produce⁷⁰.

⁶⁸ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 14.

⁶⁹ *Tesi*, p. 20.

⁷⁰ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 466.

L'arte è così indissolubilmente connessa all'umanità. Sembrerebbe di arrivare a un altro esito paradossale, dopo quello relativo alla tecnica e alla realizzazione pratica dell'opera d'arte, una sorta di universalizzazione della condizione poetica. La connessione arte-umanità non significa però che tutti gli uomini siano artisti, anzi come vedremo sono molti i sedicenti e supposti artisti che Croce, sempre attento a distinguere tra poesia e non poesia, non riconosce come tali.

L'arte come espressione è anzitutto l'attività originaria e propria di tutti gli uomini, esclusi contesti di patologia, del dare il nome alle cose.

Il mondo che intuiamo ordinariamente [...] si traduce in piccole espressioni, le quali si fanno via via maggiori e più ampie solo con la crescente concentrazione spirituale in alcuni particolari momenti. Sono le parole interne che diciamo a noi stessi, i giudizi che esprimiamo tacitamente: «ecco un uomo, ecco un cavallo [...]», ed è un barbaglio di luce e di colori, che pittoricamente non potrebbe avere altra sincera e propria espressione se non in un guazzabuglio, e dal quale appena si sollevano pochi tratti distintivi particolari. Ciò e non altro possediamo nella nostra vita ordinaria, ed è base della nostra azione ordinaria. E' l'indice di un libro; sono [...] le etichette che abbiamo apposto alle cose e ci tengono luogo di queste: indice ed etichette (espressioni anch'esse), sufficienti ai piccoli bisogni e alle piccole azioni. Ma, di tanto in tanto, dall'indice passiamo al libro, dall'etichetta alla cosa, o dalle piccole intuizioni alle più grandi [...] ⁷¹.

L'intuizione artistica non è identica all'intuizione comune, ma se ne diversifica quantitativamente (non qualitativamente), per l'estensione. Chi passa dall'indice al libro, dal guazzabuglio al dipinto, è l'artista: il pittore è tale perché «vede ciò che altri sente solo, o intravede, ma non vede» ⁷². E ancora:

⁷¹ Ivi, p. 12.

⁷² Ivi, pp. 12-13.

A esprimere pienamente certi complessi stati d'animo vi è chi ha maggiore attitudine e più frequente disposizione, che non altri; e costoro si chiamano [...] artisti⁷³.

L'estetica crociana rifiuta radicalmente, come si è anticipato, il concetto di genio, a partire dalle sue teorizzazioni romantiche: «la genialità non è qualcosa di disceso dal cielo, ma è l'umanità stessa». E ancora, come scriverà nella *Poesia*, il genio

[...] non è genio del tale o tal altro individuo, naturalisticamente concepito e delimitato, ma è il genio dell'umanità, la quale di quella spirituale creazione si è accresciuta e in essa è cresciuta, e l'ha ora nel suo seno come forza indistruttibile⁷⁴.

L'uomo di genio atteggiandosi o rappresentato lontano e superiore all'umanità è ridicolo, e non solo ai tempi del romanticismo: «tale il genio del periodo romantico, tale il superuomo dei tempi nostri». La genialità non va neppure collegata a stati di incoscienza, come nel caso di poeti *veggenti* o *maledetti*, ma «come ogni forma d'attività umana, è sempre cosciente; altrimenti sarebbe cieco meccanismo»⁷⁵.

Nella direzione di una concezione non romantica del genio va anche l'identificazione dell'attività dell'artista con quella del fruitore.

L'arte è visione o intuizione. L'artista produce un'immagine o fantasma; e colui che gusta l'arte volge l'occhio al punto che l'artista gli ha additato, guarda per lo spiraglio che colui gli ha aperto e riproduce in sé quell'immagine⁷⁶.

⁷³ Ivi, pp. 16-17. Questo non significa che ci sia «una scienza dell'intuizione piccola e un'altra della grande»: esiste «una sola Estetica, scienza della cognizione intuitiva o espressiva, ch'è il fatto estetico o artistico», così come esiste una sola Logica, la quale abbraccia «la formazione del più piccolo e ordinario concetto e la costruzione del più complicato sistema filosofico», *ibid.*

⁷⁴ B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), Laterza, Bari, 1943, p. 66.

⁷⁵ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 18.

⁷⁶ *BdE*, p. 16.

Genio e gusto si identificano, giudicare un'opera d'arte significa ripercorrere il processo che l'ha vista nascere: «l'attività produttrice e l'attività giudicatrice sono, in fondo, una sola» (*Tesi*, 14).

Ma per poter considerare almeno sinteticamente tratteggiata, negli aspetti più utili al prosieguo del nostro discorso, una risposta alla domanda da cui si è partiti manca un ultimo importante tassello, peraltro anticipato.

Che la poesia abbia un ufficio essenziale e primario nella vita dello spirito; che l'universo di cui l'uomo possiede l'immagine o le immagini sia una creazione della poesia; fu assai ben pensato e chiaramente detto dal Pascoli in una delle prime *Myricae* [...]:

Il poeta nel torbido universo
s'affisa, e il coglie a parte a parte, e il chiude
in lucida parola e dolce verso;
si ch'opera è di lui tutto ch'uom sente
in quest'orrore d'ombre vane e nude...⁷⁷

Versi che potrebbero servire da testo di molta meditazione e di molta indagine filosofica e storica, e che, del resto, trovano pieno riscontro nel concetto che rifulse ai filosofi del linguaggio che con la parola, – l'ingenua parola-canto del Vico – l'uomo dà la prima forma a quel mondo che poi fa oggetto di pensiero e di critica e base di azione per partecipare alla vita del mondo, continuarla, trasformarla e accrescerla⁷⁸.

L'espressione poetica è per Croce «parola», «il che scopre il senso profondo dell'antico detto che la poesia è “la lingua materna del genere umano” [...]. La poesia è il linguaggio nel suo essere genuino [...]»⁷⁹. In quanto scienza dell'espressione, l'estetica si identifica con la linguistica, come affermano già le *Tesi*: «un'emissione di suoni, che non esprima nulla, non è linguaggio: il linguaggio è suono articolato e delimitato allo scopo

⁷⁷ «Tu poeta, nel torbido universo / t'affisi, tu per noi lo cogli e chiudi / in lucida parola e dolce verso; / si ch'opera è di te ciò che l'uom sente / tra l'ombre vane, tra gli spettri nudi», G. Pascoli, *I due fuchi*, in Id., *Myricae* (1891-1903), Milano, 2001.

⁷⁸ B. Croce, *I poeti e la creazione dell'immagine del cosmo*, in «La Critica», 42, 1944, p. 226.

⁷⁹ B. Croce, *La poesia*, cit., p. 17.

dell'espressione»⁸⁰. Croce si schiera contro la grammatica, come regole del linguaggio, intendendola scherzosamente come «l'*invenzione di una società di camorristi*» e a favore invece della filologia, intesa come «interpretazione e descrizione degli atti linguistici individuali quali si son conservati nelle scritture o si colgono nel parlare vivo»⁸¹.

Il linguaggio, e l'espressione in genere, in quanto prima attività umana, ha un ruolo di snodo⁸² tra natura e cultura.

⁸⁰ *Tesi*, p. 73.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Questo è uno dei luoghi in cui emerge in Croce un passaggio e una distinzione tra un piano naturale, di passività, e un piano culturale e spirituale, fatto di attività, al quale si accede attraverso la forma, che in modo problematico riesce a conciliarsi con l'asserita unità di natura e spirito. In altre occasioni, Croce sottolinea invece la «storicità della natura». Si pensi ad esempio, visto il riferimento delle righe citate alla «sensibilità animale», alla *Filosofia della pratica*, dove anche alle creature non-umane viene riconosciuta una spiritualità: «se la cosiddetta natura è, si svolge, e, se si svolge, non si può svolgere senza alcuna coscienza» (B. Croce, *Filosofia della pratica, Economica ed etica*, 1909, a cura di M. Tarantino e con una Nota di G. Sasso, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 1996, p. 176) e, per converso, al riferimento nelle *Tesi* al fatto che «animali o vegetali forniti di attività non ci sono noti se non nelle favole» (*Tesi*, p. 4) o alle seguenti righe dei *Paralipomeni del libro sulla «Storia»*: «chi volesse trattare gli enti naturali come esseri umani dovrebbe imitare quei democratici francesi, di cui rideva il Baudelaire, che chiamavano le api “le care piccole repubblicane”, o rifare artificialmente l'ingenuo animo di Francesco d'Assisi» (B. Croce, *Il carattere della filosofia moderna*, Bari, Laterza, 1941, p. 254). Così come, d'altra parte, si possono leggere pagine in cui Croce fa riferimento a uomini e popoli di natura o imbestiati (si pensi è ad esempio a *L'umanità e la natura*, in «Quaderni della “Critica”», 1, 1, 1945, pp. 96-98, in cui il filosofo distingue tra «uomini che ne sono attori e uomini che nella storia stanno come passivi, tra uomini che appartengono alla storia, e uomini della natura – *Naturvölker* –, uomini capaci di svolgimento e uomini di ciò incapaci»). Croce è chiaramente consapevole delle problematicità insite nel suo discorso e in più punti la soluzione che fornisce sta nella linea di una natura storicizzata senza però una storia da noi scritta (secondo la formulazione dell'importante paragrafo della *Storia come pensiero e come azione*). Una soluzione proposta anche nei *Paralipomeni*, dove afferma che il concetto di natura è «una astrazione che la mente esegue per fini particolari», un «velo artificiale» teso sopra un'unica realtà, che «solo per motivi empirici e nel comune discorso [...] si divide in realtà umana e realtà naturale» (B. Croce, *Il carattere della filosofia moderna*, cit., p. 252). Ma quali sono questi motivi? L'affermazione della spiritualità e storicità della natura non apre affatto una dimensione storica della natura, ma «serve solamente a tagliare dalle radici

Il passaggio da psiche a spirito, da sensibilità animale ad attività umana, si compie per mezzo del linguaggio. [...] Dove appare l'umanità, l'altra è già sparita; l'uomo che si esprime esce, sì, immediatamente dallo stato naturale.

Questa espressione ha una assonanza particolare con quella utilizzata da Ernesto de Martino a proposito della scomparsa del mondo magico nel suo libro più noto⁸³. Se nel discorso demartiniano l'elemento che riscatta l'umanità è la magia⁸⁴, nel caso di Croce quell'elemento sembra essere il

il naturalismo e la trascendenza» (ivi, p. 252). È anzi interessante notare, anche in vista delle aspre critiche che Ernesto de Martino muoverà alla visione “colonialistica” del filosofo («[...] affiora, in tutta la sua spietata crudeltà, la ideologia borghese verso i popoli coloniali, con i quali certamente non ci può essere, in questo rapporto pratico di dominio, comunanza di memorie e comprensione storica effettiva», affermava l'etnologo in *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, in «Società», IX, 3, settembre 1953, pp. 313-342, a proposito del già citato scritto crociano su *L'umanità e la natura*) come Croce accosti la sua prospettiva piuttosto che alle filosofie rinascimentali (con la loro visione magica della natura spiritualizzata) alla nascente scienza della natura galileiana, che si poneva come fine il «dominio dell'uomo sulle cose» (B. Croce, *Il carattere della filosofia moderna*, cit., p. 248, corsivo mio). Ogni nostra relazione con gli animali, dice Croce rifiutando l'idea di una storia della natura, non potrà mai innalzarsi «a contrasti e scambi e produzioni di idee e di deliberazioni, come nella società degli uomini (o piuttosto – sta scritto significativamente in parentesi – di certe qualità di uomini in certe relazioni di civiltà), e non danno luogo alla narrazione di una storia che non sia la storia del nostro dominio su quegli esseri» (ivi, p. 255, corsivo mio). Su natura e storia, oltre agli scritti citati, sono fondamentali i paragrafi contenuti in *Teoria e storia della storiografia* e in *La storia come pensiero e come azione*. Il tema è ampiamente discusso in D. Conte, *Storia universale e patologia dello spirito. Saggio su Croce*, Bologna, 2005, in particolare nei capitoli su “Storia e natura” e su “Umanità e natura”.

⁸³ «Per una presenza che crolla senza compenso il mondo magico non è ancora apparso; per una presenza riscattata e consolidata, che non avverte più il problema della sua labilità il mondo magico è già scomparso», E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948), Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 74.

⁸⁴ La fondazione del mondo a partire dalla magia costò a de Martino il duplice rimprovero di Croce, che oltre a obiettarli sul piano logico la storicizzazione delle categorie, gli addita i rischi politici dischiusi dalle tendenze irrazionalistiche. Cfr. la seconda recensione crociana al *Mondo magico: B. Croce, Intorno al magismo come età storica*, in *Filosofia e storiografia*, Bari, 1949, pp. 193-208; la prima recensione, più benevola, era apparsa l'anno

linguaggio, la poesia⁸⁵. Ma in realtà nella riflessione del filosofo il problema della crisi e del riscatto non sussiste, così come non è previsto un atto di nascita per un'umanità che è sempre stata. È un punto complesso e problematico, che si collega alla riflessione di un allievo difficile come Ernesto de Martino: il problema del cominciamento, della *storicizzazione delle categorie*, che troviamo già nelle *Tesi*, declinato a partire dall'arte e dal problema della sua *origine*. Qui la risposta di Croce è del tutto negativa:

se l'espressione è il primo passo per cui l'animale si trasforma in uomo, e se la storia presuppone l'uomo; non si può indicare l'origine *storica* di ciò che è presupposto di ogni storia. L'espressione è parte costitutiva dell'uomo stesso; e non è già una *istituzione umana*, che appaia *nella* storia»⁸⁶.

L'intuizione, scriverà Croce in pagine posteriori, non deve essere ridotta né a concetto psicologico né a fatto storico, intendendola come «l'ingenuità, la freschezza, la barbarie dello spirito» e restringendo «la poesia ai fanciulli o ai popoli barbari»⁸⁷. Bisogna piuttosto tornare all'estetica romantica, «superiore a tutte le ricerche estetiche dei gabinetti psicologici, fisiopsicologici e psicofisici delle Università di Europa e di America». Croce qui ce l'ha, oltre che con le varie estetiche dell'associazione, del gioco, dell'illusione, della simpatia, con forme di estetica cui è contrario anche un autore come Hans Sedlmayr: «sociologica, comparata, preistorica, studiosa soprattutto dell'arte dei selvaggi, dei bambini, dei pazzi e degli idioti [...]»⁸⁸. Bisogna tornare all'estetica romantica in contrapposizione a queste forme degenerate di arte, ma non per restarvi, piuttosto per approdare a «una dottrina superiore»: quella, beninteso, dell'intuizione pura o della pura espressione⁸⁹.

precedente: cfr. Id., Recensione a E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, in «Quaderni della "Critica"», 4, 10 (1948), pp. 79-80.

⁸⁵ Su questi temi si veda l'ultimo paragrafo del lavoro, 4.3.

⁸⁶ *Tesi*, p. 34.

⁸⁷ *L'intuizione pura*, pp. 330-331.

⁸⁸ *Ivi*, p. 326.

⁸⁹ *Ivi*, p. 327.

Non è possibile dunque intendere l'arte storicamente come origine. E però, almeno in astratto, che è l'unico modo di pensare le origini dello spirito, l'arte ne è la forma aurorale. Possiamo immaginare che l'uomo primitivo fu poeta.

Se [...] si pensa all'uomo, nel primo istante che si schiude alla vita teoretica, sgombra ancora la mente di ogni astrazione e di ogni riflessione, egli, in quel primo istante, puramente intuitivo, non poté essere se non poeta: contemplò il mondo con occhi ingenui e meravigliati, e in quella contemplazione si profondò e si perse tutto⁹⁰.

L'arte è «la radice di tutta la nostra vita teoretica; e nell'essere radice, e non fiore o frutto, è il suo ufficio; né, senza radice, si dà poi il fiore e il frutto»⁹¹.

Se sull'annoso tema del cominciamento, evocato più volte, si dovrà tornare, nel suo intrecciarsi all'altrettanto complesso tema del rapporto natura-cultura, ci sono degli elementi fermi su cui possiamo concludere.

Per Croce l'estetica è plasmazione ed elaborazione di forme in contrapposizione alla passività delle impressioni, è *attività* umana per eccellenza. Negare questo, fare o teorizzare un'arte che rifiuti e neghi questo, significa negare le radici dell'umanità. Ciò può accadere in tempi malati.

È curioso e caratteristico della condizione spirituale dei nostri tempi che quest'ordine di fatti venga ignorato o negato, quando è – *noi stessi*; cioè, a dire, la nostra *umanità*. Non è reale l'*attività* dell'uomo? E che cos'è l'uomo se non *attività*? In che modo si distingue dalla natura circostante se non come attività tra fatti di meccanismo fisico o psichico?⁹².

Nel *Breviario di estetica* Croce descrive i tratti dell'«epoca nostra», «naturalistica nella cultura, industriale nella pratica», priva di grandezza filosofica o artistica. La filosofia e l'arte che quest'epoca produce ne sono

⁹⁰ Ivi, p. 329.

⁹¹ Ivi, pp. 329-330.

⁹² *Tesi*, p. 4.

«documenti» preziosi, «interpretando i quali potremo renderci chiaro il punto su cui deve sorgere il nostro dovere». Si tratta di un'arte molto diversa da quella teorizzata dal filosofo e che invece si riallaccia alle teorie estetiche più rozze e «bambinesche». Croce denuncia l'incapacità propria della sua epoca di

rendere conto non solo della religione, della scienza e di se medesima, ma dell'arte stessa, la quale è ridiventata profondo mistero, o piuttosto tema di orrendi spropositi per i positivisti, neocritici, psicologi e prammatisti, che finora hanno rappresentato quasi soli la filosofia contemporanea, e che sono ridiscesi [...] alle forme più bambinesche e più rozze dei concetti sull'arte⁹³.

⁹³ B. Croce, *BdE*, p. 70.

1.2 Al cuore dell'arte: il sentimento

In un testo di vent'anni successivo all'*Estetica* Croce parte da una definizione di arte un po' diversa dal concetto sinora emerso: ciò che caratterizzerebbe il fatto estetico sono due elementi imprescindibili, «un complesso di immagini e un sentimento che lo anima»⁹⁴.

I fenomeni patologici che caratterizzano l'arte contemporanea sono legati, oltre che alla caduta nella dimensione naturalistica e bestiale del mero sfogo, a un processo di segno inverso. Un processo in cui è centrale non più il momento rappresentativo ed intuitivo, indispensabile a *formare* le impressioni, ma l'altro requisito imprescindibile dell'arte, sinora rimasto in secondo piano ed emerso come rischio di sortita dalla sfera veracemente estetica: il momento lirico. La dimensione sentimentale e passionale, legata alla «personalità dell'artista»⁹⁵, pure mai negata, acquisisce nel corso della riflessione crociana sull'arte un ruolo di primissimo piano, tanto da costituire, come vedremo, uno degli aspetti monitorati dall'attenta opera clinica del critico. Croce accuserà infatti i poeti contemporanei, *in primis* Gabriele D'Annunzio, di «insincerità». Nel concetto di *sincerità* è racchiuso l'imperativo secondo cui «l'artista deve avere un suo stato d'animo da esprimere: uno stato d'animo effettivamente provato e non già meramente immaginato»⁹⁶. Uno stato d'animo che costituisce il principio unificante⁹⁷ che connota le vere opere d'arte.

⁹⁴ B. Croce, *Aesthetica in nuce*, cit., p. 195. Si tratta della voce scritta da Croce per la XIV edizione della *Encyclopedia Britannica*, dove sta sotto la voce *Aesthetics*.

⁹⁵ B. Croce, *L'intuizione pura*, p. 332.

⁹⁶ Ivi, pp. 338-339.

⁹⁷ «[...] fecondare un germe poetico e farne il centro di un mondo interiore e formarne un'opera di pura poesia, non ostante che i germi siano tanti e tanti i lampi di poesia che si accendono e spengono a ogni attimo, è lavoro alto e squisito, non è da meravigliare che esso sia dalla natura o dalla provvidenza affidato a pochi uomini e con lunghi intervalli di riposo» (B. Croce, *Ritorno su vecchi pensieri*, cit., p. 272).

La *perdita del centro* può allora manifestarsi, oltre che nella frammentazione delle forme e del cosmo dischiuso dall'arte, nello smarrimento del suo nucleo interno, della sua intima radice. Viene ora alla luce un piano rimasto in ombra, in secondo piano, nella prima trattazione estetica del filosofo. Al fondo oscuro delle impressioni e della materia, su cui si stagliano le forme, viene riconosciuto calore umano e profondità cosmica.

Per svolgere il discorso prendiamo anzitutto a guida l'altra grande opera sull'arte, dopo il trattato del 1902. La *Poesia* appare nel 1936, articolata in quattro grandi capitoli di narrazione più un fitto corredo di *Postille*. Con l'intento di superare il radicalismo dell'*Estetica*, Croce vi individua, oltre l'espressione poetica, altre forme di espressione (immediata, prosastica, oratoria e letteraria⁹⁸), «riconoscendo la legittimità e l'interesse di tutto l'orizzonte letterario e istituzionale, di tutta la letteratura "minore" che circonda l'aurorale emergere della poesia»⁹⁹.

La distinzione tra quella che qui viene definita «espressione» naturalistica e l'espressione poetica, su cui ci siamo già soffermati a partire dalle opere giovanili, viene riproposta. L'espressione naturalistica, che a rigore è «non-espressione»¹⁰⁰, viene in queste pagine chiamata «sentimentale o immediata» e contrapposta a quella «attiva e creativa», in quanto espressione «naturale», che «esce dal petto e dall'ugola di chi è in preda alla meraviglia, alla gioia, al dolore, al fastidio, al terrore»¹⁰¹. L'errore

⁹⁸ Nella *Poesia* emerge in particolare il ruolo dell'espressione letteraria: «se la poesia è la lingua materna del genere umano, la letteratura è la sua istitutrice nella civiltà», (B. Croce, *La poesia*, cit., p. 33). Il filosofo stesso ha spiegato come in quest'opera intendesse superare la «semplice negazione della letteratura in rapporto alla poesia» e rivendicarne il «carattere positivo», pur nella sua separazione e distinzione dalla poesia (B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, 1918, a cura di G. Galasso, 1989, p. 96). Giulio Ferroni sottolinea come nella situazione storica e politica degli anni Trenta, la funzione di civiltà attribuita alla letteratura assumesse nel discorso di Croce anche un valore polemico (G. Ferroni, *La poesia*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 649-660, p. 655).

⁹⁹ Cfr. G. Ferroni, *La poesia*, cit., p. 652.

¹⁰⁰ Come pure viene definita a p. 4 de *La poesia*, cit.

¹⁰¹ Ivi, p. 3.

dei romantici sta nell'averla scambiata con quella poetica¹⁰², tendenza cui reagì la «schietta coscienza poetica» del Carducci, del Baudelaire, del Flaubert¹⁰³. Il giusto rapporto tra arte e sentimento è definito dunque in questi termini: «la bellezza è la trasfigurazione del sentimento»¹⁰⁴.

Dopo aver sottolineato la distanza dell'arte dal piano naturalistico e materiale del *pathos*, Croce evidenzia ora una funzione fondamentale di quest'ultimo¹⁰⁵: esso è il *centro* dell'intuizione artistica, e l'arte ne diviene trasfigurazione e *simbolo*. La poesia è, ancora in questo senso, «malinconia», poiché «distacco dalla terrestre aiuola che ci fa feroci, ma [...] nondimeno l'aiuola dove noi godiamo, soffriamo e sogniamo»¹⁰⁶. E, continua Croce, «questo innalzarsi della poesia al cielo è insieme un guardarsi indietro che, senza rimpiangere, ha pur del rimpianto»¹⁰⁷. Il piano culturale dell'arte ha un nocciolo naturale, che, certo mai negato, era però presentato in sordina negli scritti precedenti, come un limite negativo, che ora diviene invece cuore pulsante del fatto estetico.

In ciò però Croce marca sempre la distanza dall'edonismo, che sostituisce il sentimento a tutte le forme dell'attività spirituale.

Compiuta questa riduzione e mutilazione, gli edonisti [...] non riescono a vedere altro, in qualsiasi attività, se non piacere e dolore; e tra il piacere dell'arte e quello della facile digestione, tra il piacere di una buona azione

¹⁰² Ivi, p. 4.

¹⁰³ Ivi, p. 5.

¹⁰⁴ Ivi, p. 7.

¹⁰⁵ Croce definisce la parola *sentimento* come «una delle più riccamente polisense della terminologia filosofica». Essa può indicare oltre allo «spirito nella sua passività, la materia o contenuto dell'arte» (sinonimo di impressione) e a una «speciale attività, di natura non conoscitiva, avente i suoi poli, negativo e positivo, nel piacere e nel dolore» (nel senso datole dagli edonisti), anche «il carattere alogico e astorico del fatto estetico», cioè l'intuizione pura, «forma di verità che non definisce nessun concetto né afferma nessuna realtà» (B. Croce, in «La Critica», *Poesia giocosa ossia la poesia tolta in giuoco*, 39, 1941, pp. 78-84, p. 83).

¹⁰⁶ B. Croce, *La poesia*, cit., p. 11.

¹⁰⁷ *Ibid.*

e quello del respirare l'aria fresca a pieni polmoni, non trovano nessuna differenza sostanziale¹⁰⁸.

Una particolare forma di edonismo estetico è agli occhi di Croce la teoria del gioco¹⁰⁹. Il concetto di gioco aiuta a sottolineare il carattere attivistico dell'arte: l'uomo si fa tale «quando comincia a giocare (cioè quando si sottrae alla causalità naturale e meccanica, producendo spiritualmente); e il primo suo gioco è l'arte». Ma l'arte non può identificarsi col gioco, inteso come «piacere che nasce dalla provocata scarica dell'energia esuberante dell'organismo (ossia da un bisogno pratico)». Altre forme di edonismo estetico criticate da Croce sono legate alla sessualità («vi è stato perfino chi ha tentato di dedurre il piacere dell'arte dalla risonanza di quello degli organi sessuali»); al vincere e al trionfare; al «bisogno del maschio che intende a conquistare la femmina», naturalisticamente esemplificato

¹⁰⁸ L'attività sentimentale non deve essere sostituita ma può accompagnare le attività spirituali come «soddisfazione economica o edonistica», distinta da quella etica, estetica o intellettuale (B. Croce, *Poesia giocosa ossia la poesia tolta in giuoco*, cit., pp. 85-86).

¹⁰⁹ Proprio su questo punto Croce polemizza nel primo volume della «Critica» contro lo psicologo tedesco Carl Groos, studioso del gioco e del gioco negli animali, che identifica arte e gioco. Groos cade in un errore ben più grave di quello di uno Schiller, al quale si può anche perdonare, «nei primordi della speculazione tedesca sull'arte», il far ricorso al gioco come «simbolo della libertà dell'arte e del suo ufficio primigenio nello svolgimento della vita». Ma il gioco non può certo avere, oltre alla funzione di simbolo, quella più concreta di spiegazione del carattere specifico dell'arte, anzitutto perché non è una forma dello spirito. Dire come il Groos che «nel giuoco al pari che nell'arte il diletto nasce dall'attività stessa» è «dir nulla» sull'arte poiché ciò vale per ogni attività (B. Croce, Recensione a K. Groos, *Der aesthetische Genuss*, in «La Critica», 1, 1903, pp. 216-217; poi in Id., *Conversazioni critiche*, serie prima, Bari, 1918, pp. 5-6). Si veda anche l'articolo su *L'arte come giuoco*, comparso nella sezione «Varietà» della «Critica» (37, 1939, p. 399): «Fa piacere di vedere come sia da ogni parte rigettata quella teoria dell'arte come giuoco che, decadendo dal senso filosofico datole dallo Schiller, era stata materializzata e così aveva avuto grande voga nello spencerismo e nel positivismo». E facendo riferimento a un passo di Frobenius (*Histoire de la civilisation africaine*, Paris, 1936), afferma: «Come si vede, anche presso gli etnologi e preistorici al "bisogno di giocare" si è sostituito il ben più profondo concetto del "bisogno di formare"» (*ibid.*).

dall'immagine di «galli che ergano la cresta o tacchini che facciano la rota»¹¹⁰.

Il concetto di sentimento compare in questa veste già nel *Breviario di estetica*, come parola chiave di una riflessione che, partendo proprio dalla distinzione dell'arte dal gioco, approda alla definizione dell'arte come *lirica*.

L'intuizione è produzione di un'immagine, e non già di un ammasso incoerente di immagini, che si ottenga col rievocare antiche immagini, col lasciarle seguire l'una all'altra per un atto di arbitrio, col combinare, per un altro simile arbitrio, un'immagine con un'altra, congiungendo al capo umano la cervice equina e facendo un gioco bambinesco¹¹¹.

Chi scrive così non potrà essere un estimatore di forme d'arte fatte di elementi disgregati e di frammenti, così come forse non apprezzerrebbe i dipinti di un Picasso, il cui *Guernica*, con i suoi lacerti urlanti di uomini e animali, può venire alla mente leggendo della giunzione tra capo umano e collo equino.

A partire dalla separazione tra gioco e arte Croce riprende nel *Breviario* la tradizionale distinzione tra fantasia e immaginazione. La fantasia è intesa come intuizione, facoltà artistica che crea le immagini fondandosi sul canone dell'unità ed esigendo che esse abbiano un «centro». L'immaginazione è piuttosto fantasticheria, facoltà extrartistica «parassita», «adatta a combinazioni estrinseche e non a generare l'organismo e la vita», dedita non alla creazione ma ad «ammucchiare immagini, trascaglierle, tagliuzzarle, combinarle»¹¹².

¹¹⁰ B. Croce, *Poesia giocosa ossia la poesia tolta in giuoco*, cit., p. 92.

¹¹¹ *BdE*, p. 28.

¹¹² Ivi, p. 29. Cfr. anche *Aesthetica in nuce*, cit., p. 198: «L'arte non è giuoco d'immaginazione, perché il giuoco d'immaginazione passa di immagini in immagini, spinto dal bisogno della varietà, dello svago [...] laddove nell'arte l'immaginazione è tanto infrenata dall'unico problema di convertire il tumultuoso sentimento in chiara intuizione, che si è sentita più volte l'opportunità di non chiamarla "immaginazione" ma "fantasia" [...]».

In questa direzione bisogna leggere la differenza rinvenuta tra i «piaceri dell'immaginazione» e quelli dell'arte, erroneamente identificati nelle estetiche ottocentesche e confusi anche nella contemporaneità da impostazioni teoriche come ad esempio quella di Hartmann¹¹³. Il punto di fondo e decisivo sta nel carattere di *totalità* – cui ci condurrà il discorso tra qualche pagina – della fantasia, contrapposto a quello di frammentarietà dell'immaginazione.

L'immaginazione è più volte definita da Croce come «libidinosa»¹¹⁴, in quanto è amore della parte e del frammento, una sorta di feticismo, che trova riscontro anche nell'atteggiamento dei critici.

Amare una creatura è amarne la persona nella sua unità [...]. Ma la libidine spezza quell'unità e si piace di questo o di quel tratto singolo [...]. Ora, quando io leggo certi odierni saggi critici in cui un verso o un tono di colore sono oggetto di rapimento e di esaltazione a scapito della poesia e del quadro, dell'anima del poeta che armoniosamente si è espressa non in quel verso o in quel tono isolato ma nell'opera intera, non so togliermi dal pensiero la distinzione tra amore e libidine; e dico che codesta nuova critica [...] è libidine, non è amore dell'arte. Il vero critico è un uomo che accoglie nel suo animo e intende l'anima di un altro uomo; il nuovo ideale di critica

¹¹³ B. Croce, *I piaceri dell'immaginazione*, in «La Critica», 14, 1916, pp. 153-157, pp. 153-154.

¹¹⁴ Croce contrappone anche l'*eros*, come amore e come spiritualità, alla libidine. Su questo è chiarissimo il piccolo scritto su *Sessualità e spiritualità*, in Id., *La mia filosofia*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano, 2006, pp. 339-330, due pagine che criticano la tendenza della «scienza e del filosofare odierni», insieme alla «decadentistica letteratura», ad «ampliare i confini del rapporto sessuale sino a farlo non soltanto dominante ma addirittura generatore» della vita dello spirito. È qui evidente, oltre che la critica alla letteratura dei decadenti, anche quella alla scienza centrata sull'*eros*, la psicoanalisi. Croce richiama per converso a un carattere della vita spirituale su cui abbiamo già insistito a partire dall'arte: «l'opera creatrice». In questa ottica deve essere vista anche la sessualità, che è «bisogno di creare, di generare vita nuova, mercé del necessario ritmo della distinzione, dell'opposizione e del congiungimento» (p. 329). Il rapporto sessuale, inteso come «ufficio spirituale e creatore della vita fisiologica», viene così spiritualizzato, piuttosto che materializzare le altre forme: in questo senso «legge dello spirito è l'amore» (p. 330).

che ora si vagheggia non è da uomo, ma da scimmia: animale, a quanto dicono, libidinosissimo¹¹⁵.

L'immaginazione inoltre degrada l'arte a processo pratico, edonistico e utilitario ed è il principio animatore dell'estetismo. Se infatti la fantasia è di origine teoretica, l'immaginazione, che ha come fine immediato il raggiungimento del piacere, affonda le proprie radici nella pratica, costituendo non l'anima dell'arte ma «un caso dell'attività edonistica ossia utilitaria». I «piaceri» dell'immaginazione nascono inoltre da un processo particolare, una sorta di rimozione.

I piaceri dell'immaginazione sono [...] bisogni, che, non trovando o non volendo trovare il loro sfogo e la loro soddisfazione in una certa forma della realtà, e pur volendo avere qualche soddisfazione e qualche realtà e concludere il loro ciclo, si soddisfano mercé le immagini. Sarebbe certamente più semplice e spiccio, poiché sono bisogni che non si vogliono o non si possono soddisfare, reprimerli senz'altro e passar oltre. Ma quei bisogni sono così vivi e urgenti che il reprimerli violentemente riuscirebbe assai faticoso e penoso, o addirittura impossibile nelle condizioni date; e perciò sembra più conveniente e più economico lasciare che compiano quel decorso in immaginazione. Il paragone, che chiarisce il caso, è dato dai processi morbosi dell'organismo, dalle malattie, che non possiamo mandar via ai primi sintomi e dobbiamo acconciarci a lasciare che consumino la loro forza e siano vinte a poco a poco dalla potenza della vita, pur attenuandole coi farmaci¹¹⁶.

Si tratta dunque di piaceri – gli stessi che Croce poi rintraccia nei versi dei poeti accusati di decadenza ed estetismo – che possono essere avvicinati ai sintomi delle patologie del corpo e questo è già di per sé interessante, dischiudendo una dimensione di crisi e di malattia. Ma i «piaceri dell'immaginazione» potrebbero altrettanto essere accostati ai sintomi delle patologie psichiche – e, come vedremo il tema della follia è centrale nella critica di Croce agli artisti, o ai suoi occhi presunti tali, descritti con termini

¹¹⁵ B. Croce, *Amore e libidine estetica*, in «La Critica», 13 (1915), p. 243.

¹¹⁶ B. Croce, *I piaceri dell'immaginazione*, cit., p. 155.

appartenenti alla sfera semantica della malattia mentale (i non pochi «neurastenici» e «maniaci» della *Letteratura della nuova Italia*) – insorgenti, nell’ottica della psicoanalisi, proprio da processi di rimozione.

Per Croce, e ne è testimonianza ad esempio il suo confronto con un poeta di opinione opposta, Umberto Saba, su cui ci soffermeremo, l’arte è nettamente distinta dalla follia. Così come non è gioco, lo si è detto. E non è nemmeno sogno¹¹⁷. Nella storia dell’estetica contenuta nel trattato del 1902, Croce fa riferimento a Schleiermacher proprio su questo punto:

il sogno è un processo caotico, senza stabilità, ordine, connessione, misura. [...] Questa attività interna, la quale ordina e misura, fissa e determina l’immagine, è quel che distingue l’arte dal sogno o il sogno cangia in arte¹¹⁸.

In altra occasione, nella polemica con l’estetica edonistica e psicologista di Vischer (su cui ci concentreremo nel paragrafo seguente), sottolinea la differenza tra le immagini oniriche, che nascendo da stimoli psicologici e fisiologici hanno carattere pratico, e l’atto estetico, che è invece caratterizzato dalla «ritmazione» delle immagini e dal «superamento

¹¹⁷ C’è un’accezione in cui l’arte può essere intesa come dimensione onirica per Croce, ed è legata al suo carattere aurorale rispetto al pensiero, la logica, la realtà. In questo senso l’arte è un mondo dai contorni ancora sfumati. L’arte «è il sogno della vita conoscitiva; e compimento di questa è la veglia: non più la lirica, ma il concetto; non più il fantasma, ma il giudizio. Il pensiero non sarebbe senza la fantasia; ma esso supera e include in sé la fantasia, trasforma l’immagine in percezione, e dà al mondo sognato le nette distinzioni e i fermi contorni della realtà» (B. Croce, *L’intuizione pura*, cit., p. 339). Una posizione che è da leggere sulla falsariga dell’avversione all’esteticismo. Se quest’ultimo tenta di «abbassare la vita del pensiero per elevare quella della fantasia» è necessario «risvegliare la coscienza del Pensiero; e uno dei mezzi a tale scopo è intendere esattamente i limiti dell’arte, cioè costruire una solida estetica» (ivi, p. 340). L’esteticismo ha la stessa origine del misticismo, muovendo dalla «ribellione contro il predominio delle scienze astratte e contro l’indebito uso metafisico del principio di causa». Ma da un principio giusto, «nel respingere violentemente la scienza e abbracciare freneticamente l’arte», arriva a un esito sbagliato, dimenticandosi della filosofia (ivi, p. 340).

¹¹⁸ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 354.

contemplativo»¹¹⁹. E fa poi, in uno scritto degli anni Trenta, riferimento anche a Freud. Secondo la prospettiva di quest'ultimo il sogno perderebbe «il suo carattere singolare» per diventare un «caso del generale procedere dal desiderio all'immaginazione, cioè della teoria dell'immaginazione considerata come manifestazione vitale o dello spirito pratico, come desiderio concretato e attuato». Questo è il punto in cui, scrive Croce, emerge «la differenza, anzi l'abisso» tra sogno e arte, che replica quella esistente tra immaginazione e fantasia.

Nella fantasia, il motivo fondamentale è la contemplazione [...]; onde, sebbene abbia in sé l'immaginazione e il desiderio che l'ha generata, l'ha come materia, che essa supera configurandola in immagine cosmica. Poiché non c'è parola che più frequentemente si usi, parlando di poesia e di arte, che quella di “sogno” [...], conviene raccomandare di non scambiare, neppure in questo caso, la parole col concetto, la metafora col pensiero che essa racchiude¹²⁰.

L'arte è insomma per Croce cosa seria¹²¹, distinta dalle fantasticherie e dalle immaginazioni, dai sogni, che caratterizzerebbero peraltro maggiormente le fanciulle e l'Oriente.

¹¹⁹ B. Croce, *Roberto Vischer e la contemplazione estetica della natura*, in Id., *Filosofia poesia storia*, cit., pp. 431-439, p. 439.

¹²⁰ B. Croce, *Sul sogno* (1931), in Id., *Conversazioni critiche*, serie III, Laterza, Bari, 1951, pp. 29-31.

¹²¹ Il concetto stesso di poesia giocosa è secondo Croce contraddittorio perché la poesia è sempre «commossa, seria e severa» (B. Croce, *Poesia giocosa ossia la poesia tolta in giuoco*, cit., p. 78). L'aggettivo «severa» viene utilizzato, ma attribuito stavolta alla storia, in un altro luogo di contrapposizione all'edonismo, quello della critica a Proust e al suo storicismo decadentistico, nella cui prospettiva la storia svolgerebbe il ruolo non di «severa» educatrice ma di «donnetta impudica, procuratrice di rare e squisite commozioni ai nervi ammalati» (B. Croce, *Un caso di storicismo decadentistico*, in «La Critica», 42, 1944, pp. 53-58; ora in Id., *La mia filosofia*, cit., pp. 319-328, p. 328). Così come la storia deve essere, allo stesso modo dell'arte, severa, anche l'arte edonistica, come la storia edonistica, è paragonata a una donna lasciva (cfr. *infra*, p. 240, n. 180).

Perfino i popoli si distinguono talvolta così e sono giudicati, a questa stregua, superiori e inferiori; e l'inferiorità dell'Oriente rispetto all'Occidente è stata riposta per l'appunto nel troppo indulgiare dell'uno nei sogni e nei dilette dell'immaginazione (aiutati perfino da mezzi artificiali) e nel poco sognare e molto pensare e operare dell'altro¹²².

Si tratta di espressioni, certo non *politically correct* per il lettore di oggi, che scaturiscono dalla connessione tra il piano dell'immaginazione e del sogno con il patologico, connessione che caratterizza anche i poeti che, come vedremo nel capitolo successivo, ricercano coscientemente stati alterati della coscienza. Da tale connessione deriva, secondo il filosofo,

[...] la riprovazione che colpisce coloro i quali trasformano in abito la malattia, invece di provvedere a rimuovere il più possibile le condizioni che conducono talvolta alla necessità di delirare nell'ira o di sfogarsi in fantastici amoreggiamenti [...] e si spiega del pari il comune giudizio d'inferiorità, che cade sui popoli, come sugli individui, i quali si foggiano strumenti per intensificare questa sterile vita e sviano la propria energia nel vago immaginare, il che assonna e instupidisce¹²³.

L'intuizione artistica si differenzia dunque, grazie alla fantasia, dalla «mera immaginazione incoerente» in virtù del suo carattere produttivo e di un principio di unità. Essa è dotata, come sappiamo, di materia e di forma, «unisce a un sensibile un intellegibile, e rappresenta un'idea»¹²⁴. Questo non significa però ricondurre l'arte alla filosofia. L'intuizione, nella sua funzione di rappresentare un'idea, non deve essere intesa infatti come concetto, né come allegoria, bensì come *simbolo*.

Ci siamo già soffermati sulla distanza che separa fantasia e concetto. Una distanza altrettanto significativa separa la fantasia dall'allegoria, in cui pensiero e immagine non sono connessi intrinsecamente, «tanto che, nel contemplare l'immagine, dimentichiamo senza danno alcuno, anzi con

¹²² B. Croce, *I piaceri dell'immaginazione*, cit., p. 156.

¹²³ Ivi, pp. 156-157.

¹²⁴ *BdE*, p. 30.

vantaggio, il concetto, e nel pensare il concetto, dissipiamo, altresì con vantaggio, l'immagine superflua e fastidiosa». Nel simbolo invece

l'idea non sta più da sé, pensabile separatamente dalla rappresentazione simboleggiante, né questa sta da sé, rappresentabile in modo vivo senza l'idea simboleggiata. L'idea si scioglie tutta nella rappresentazione, come diceva l'estetico Vischer, [...] come un pezzetto di zucchero sciolto in un bicchiere d'acqua, che sta ed opera in ogni molecola di acqua, ma non si ritrova più come pezzetto di zucchero¹²⁵.

L'arte è dunque una *soluzione* di elemento intelligibile e sensibile. E l'idea,

che è scomparsa, l'idea che si è fatta tutta rappresentazione, l'idea che non si riesce più a cogliere come idea (salvo ad estrarla come lo zucchero dall'acqua zuccherata), non è più idea: ed è soltanto il segno del [...] principio di unità dell'immagine artistica»¹²⁶.

L'opera d'arte è segno e simbolo di una idea intesa come unità, come centro. Ma qual è questo «principio vitale» che anima l'arte «facendo tutt'uno con lei» e distinguendola da un «caotico ammasso d'immagini»¹²⁷?

Conosciamo già la risposta alla domanda, ma seguiamo ancora il ragionamento di Croce, che fa riferimento su questo punto al contrasto tra classicismo e romanticismo. Se il romanticismo si schiera dalla parte del sentimento, degli affetti e delle passioni, a favore di «immagini vaporose e indeterminate, di stile rotto e per accenni, di vaghe suggestioni, [...] di abbozzi possenti e torbidi», il classicismo si schiera dalla parte della rappresentazione: esso ama «l'animo pacato, il disegno sapiente, le figure studiate nel loro carattere e precise nei loro contorni, la ponderazione, l'equilibrio, la chiarezza»¹²⁸.

¹²⁵ Ivi, p. 31.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

Le vere opere d'arte però, dice Croce, non sono né classiche né romantiche, o, meglio, sono allo stesso tempo classiche e romantiche, imperniate su «un sentimento gagliardo, che si è fatto tutto rappresentazione nitidissima». L'arte, scrive ancora in un articolo pubblicato sulla «Critica» nel 1916, è allo stesso tempo romantica «perché sorgente da vita passionale» e classica «perché rasserena quella vita nella forma artistica». Romanticismo e classicismo sono così «due difetti opposti, che a volta a volta si invocano come rimedii l'uno dell'altro»¹²⁹.

Colpisce che Croce riconosca tale armonia tra classico e romantico anche nel tanto criticato D'Annunzio, nella cui opera troverebbero la loro migliore espressione «i raffinamenti voluttuosi e la sensualità animalesca dell'odierno e internazionale decadentismo». D'Annunzio, dunque, viene considerato il migliore dei decadenti, all'altezza di queste pagine, anche se ciò non implica, chiarisce il filosofo, «intenti di parificazione» con altri esempi di connessione tra forza della materia e nitidezza della forma, come Foscolo, nei cui «perfetti endecasillabi» troverebbero perfetta espressione «l'eroismo e il pensiero della morte» o il pur non amato Leopardi, pessimista per antonomasia, nei cui «sobri e austeri canti» troverebbe però altissima espressione il sentimento della «infinita vanità del tutto»¹³⁰.

Il discorso di Croce ha quindi un'angolatura diversa rispetto a quella assunta nelle opere precedenti, tesa a evidenziare il ruolo fondamentale del sentimento piuttosto che la sua distanza dal fatto estetico in quanto materia

¹²⁹ B. Croce, *Classicismo e romanticismo*, in «La Critica», 14 (1916), pp. 319-321. Croce stigmatizza poi la distinzione tra una poesia latina classica e una germanica romantica: «Ma i nuovi fautori del classicismo ed avversari del romanticismo vanno ben oltre l'opposizione artistica, che è solo uno degli aspetti della loro polemica, e mirano né più né meno che a risanare la vita morale, sociale, politica [...] che all'Europa sarebbe venuta dai germani». Posizioni criticate come *reazionarie* da Croce nonostante egli sia sempre stato «tutt'altro che incline o benevolo al romanticismo morale (a segno che da anni mi si muove quotidiana taccia d'intellettualismo, di frigidità sentimentale, di autoritarismo, e simili)»: «non è da persone serie fingere che il malanno del romanticismo etico stia tutto presso il popolo contro cui ora si guerreggia» (ivi, pp. 320-321. Sul punto cfr. anche B. Croce, *Poesia germanica e poesia latina*, in Id., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, 1910, Bari, 1940, pp. 455-461).

¹³⁰ *BdE*, p. 32.

tout court, come era ad esempio, e lo abbiamo visto, nelle *Tesi*. In quest'opera il sentimento è considerato parte del «fatto psichico», identificato con il piacevole, e legato alle teorie edonistiche dell'arte¹³¹. Esso viene così localizzato nel posto che verrà poi occupato dall'immaginazione. È pur vero che nelle *Tesi* si pone una distinzione tra sentimenti meramente organici (le impressioni indipendenti dall'attività, che Croce chiama «dell'animale o dell'uomo in quanto animale»¹³²) e sentimenti concomitanti del valore («dell'uomo in quanto uomo»¹³³). Un esempio su tutti è dato dal comico e dal sublime, che sono sentimenti propri solo dell'uomo: «l'animale ha paura come l'uomo; ma solo l'uomo *ammira*: l'animale è gaio come l'uomo; ma solo l'uomo *ride*»¹³⁴. E tuttavia è ancora assente il ruolo del sentimento come centro in seno all'opera d'arte.

Nel *Breviario di estetica* si sottolinea l'importanza oltre che della forma anche del contenuto estetico: l'arte è una «sintesi a priori estetica di sentimento e immagine», poiché «il sentimento senza l'immagine è cieco, e l'immagine senza sentimento è vuota»¹³⁵. E proprio il sentimento diviene l'elemento che dà coerenza ed unità all'opera d'arte. «Solo da esso e sopra di esso può sorgere»¹³⁶ l'intuizione. «Non l'idea, ma il sentimento è quel che conferisce all'arte l'aerea leggerezza del simbolo»¹³⁷. La nuova definizione dell'arte è così: «un'aspirazione chiusa nel giro di una rappresentazione»¹³⁸ e quella artistica diviene «intuizione lirica»¹³⁹, «un organismo», mentre la falsa intuizione è meccanico «coacervo di immagini, messo insieme per gioco o per calcolo o per altro fine pratico»¹⁴⁰. Ciò che ammiriamo in un'opera d'arte è «la perfetta forma fantastica, che vi assume uno stato d'animo», in cui consistono la vita, l'unità, la compattezza, la

¹³¹ Cfr. *Tesi*, pp. 47-48.

¹³² *Ivi*, p. 48.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ivi*, p. 50.

¹³⁵ *BdE*, p. 39.

¹³⁶ *Ivi*, p. 33.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ivi*, p. 34.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 35.

pienezza che la caratterizzano¹⁴¹. Tale unità manca nelle opere che non sono d'arte. Esse non si generano da uno stato d'animo,

da una "macchia" (come sogliono dire i pittori), da un motivo, e si seguono e si affollano senza quella giusta intonazione, senza quell'accento che viene dal centro. E che cosa è la figura di un quadro ritagliata dal fondo del quadro o trasportata sopra un altro fondo? Che cosa è un personaggio di dramma o di romanzo fuori della sua relazione con tutti gli altri personaggi e con l'azione generale? E che valore ha quest'azione generale se non è un'azione dello spirito dell'autore?¹⁴²

L'intuizione estetica si distingue allora da *caotici ammassi d'immagini* in virtù del sentimento, «principio vitale» che la anima dandole coerenza e unità¹⁴³. Un'opera d'arte per essere tale necessita di un «motivo *centrale*»: «un carattere, un'azione, una situazione, o per meglio dire, un sentimento, il motivo musicale, la macchia pittorica, la linea architettonica, l'onda poetica»¹⁴⁴.

È significativo che l'autore di *Verlust der Mitte*, che abbiamo prima richiamato, in un saggio del '34¹⁴⁵ si concentri sul breve scritto che Croce dedica alla teoria della macchia pittorica di Vittorio Imbriani, secondo la quale la macchia, il «*sine qua non* del quadro», è «un accordo di toni, cioè di ombre e di luce, atto a risuscitar nell'animo un qualsivoglia sentimento, esaltando la fantasia fino alla produttività»¹⁴⁶. Proprio nel processo attraverso il quale la macchia si fa dipinto determinato e particolareggiato sta l'opera dell'artista, che consiste nel «ravvicinarsi sempre più

¹⁴¹ Ivi, p. 33.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *BdE*, p. 31.

¹⁴⁴ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. Pietro Cossa – Felice Cavallotti, in «La Critica», 3 (1905), pp. 173-202, p. 186.

¹⁴⁵ Cfr. H. Sedlmayr, *Die "Macchia" Bruegels*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 8 (1934), pp. 137-60 (trad. ing. *Bruegel's "Macchia"*, in *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, a cura di C.S. Wood, Zone Books, New York 2000, pp. 323-376).

¹⁴⁶ B. Croce, *La macchia*, in «La Critica», 3 (1905), pp. 429-434, p. 426.

all'oggetto», nello «sbrogliare e fissare ciò che ci è passato agli occhi come un barboglio»¹⁴⁷. Se Imbriani ritiene la teoria valida solo per la pittura e la musica, per Croce il medesimo procedimento può essere riferito alla poesia: «la macchia, insomma, di cui l'Imbriani si prova a costituire la teoria, è nient'altro che l'essenza del fatto estetico, l'intuizione»¹⁴⁸.

Il riconoscimento del carattere lirico dell'arte conduce inoltre, nell'importante saggio del '18¹⁴⁹, al riconoscimento del carattere non più particolare, com'era negli scritti giovanili, ma universale e *cosmico* dell'arte. «La rappresentazione dell'arte, pur nella sua forma sommamente individuale, abbracci[a] il tutto e riflett[e] in sé il cosmo»¹⁵⁰.

La materia di un'opera letteraria, tratta fuori dalla individuale forma da lei assunta, è – l'universo intero preso in astratto. La determinatezza le è data soltanto dalla forma. Chi, in una qualsiasi breve poesia, si accinga a enumerare coscienziosamente tutto ciò che vi è dentro, si accorge che ogni parola richiama tutte le altre che sono state mai pronunziate, ogni fatto tutti i fatti che sono mai accaduti; e deve riconoscere che ha tolto su di sé un compito non meno disperato di quello di chi voleva mettere tutta l'acqua del mare in un bicchiere¹⁵¹.

Il carattere cosmico dell'arte è ben diverso dal carattere universale proprio del concetto, che ormai si identifica nel pensiero di Croce col giudizio storico. Nello sviluppo della sua riflessione infatti l'arte non è più

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 428.

¹⁴⁹ B. Croce, *Il carattere di totalità dell'esperienza artistica*, in «La Critica», 16, 1918, pp. 129-140, da cui si citerà d'ora in poi con l'abbreviazione *Il carattere di totalità*; ora in *Id.*, *Nuovi saggi di estetica*, cit. e in *Id.*, *Filosofia poesia storia*, cit. Sul carattere «infinito», «universale» e «cosmico» dell'arte cfr. anche B. Croce, *Aesthetica in nuce*, cit., p. 199: «[...] il sentimento, non vissuto nel suo travaglio ma contemplato, si vede diffondersi per larghi giri in tutto il dominio dell'anima, che è il dominio del mondo, con infinite risonanze [...]».

¹⁵⁰ *Il carattere di totalità*, p. 129.

¹⁵¹ B. Croce, *Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del secolo XIX. Introduzione*, in «La Critica», 7 (1909), pp. 165-167, pp. 165-6.

accomunabile alla storia¹⁵², che è invece identica alla filosofia. È sbagliato dunque considerare l'arte come «perpetua formazione di giudizio, di un concetto che sia giudizio» per spiegarne il «carattere di totalità». Secondo questa concezione l'arte «non sarebbe semplice rappresentazione, ma rappresentazione giudicante, e assegnerebbe in un sol atto il posto e il valore alle cose, penetrandole con la luce dell'universale»¹⁵³. In tal modo però si cadrebbe in un errore insormontabile perché in questa prospettiva «la rappresentazione giudicante non è più arte, ma giudizio storico ossia storia»¹⁵⁴. E invece

L'arte è intuizione pura o pura espressione, non intuizione intellettuale alla Schelling, non logicismo alla Hegel, non giudizio come nella riflessione storica, ma intuizione affatto scevra di concetto e di giudizio, la forma aurorale del conoscere, senza la quale non è dato intendere le forme ulteriori e più complesse¹⁵⁵.

Il discorso sull'arte batte anche qui l'accento, più che sulla forma, pur imprescindibile, sull'altro polo dell'intuizione, la materia incandescente che viene trasfigurata dall'arte, quel mondo di passioni di cui invece nelle opere giovanili emergeva piuttosto la *non esistenza*.

La intuizione pura, appunto per essere scevra di riferimenti intellettualistici e logici, è piena di sentimento e di passione, cioè non ad altro mai conferisce

¹⁵² La tesi della riconducibilità della storia all'arte comincia a vacillare già nell'*Estetica*, per essere poi abbandonata a partire dai *Lineamenti di una logica come scienza del concetto puro* (1905) e soprattutto dalla *Logica come scienza del concetto puro* (1909) – e negli scritti successivi sulla storia, *Teoria e storia della storiografia* (pubblicato in Italia nel 1917) e *La storia come pensiero e come azione* (1938). A questa tesi subentra quella del carattere filosofico della storiografia e anzi dell'identità di filosofia e storiografia (cfr. P. D'Angelo, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, cit., p. 23). Su tale denso tema si veda il saggio di F. Tessitore, *Dalla «Contemporaneità della storia» alla «Filosofia come metodologia della storia»*, in Id., *La ricerca dello storicismo. Studi su Benedetto Croce*, Bologna, 2005, pp. 163-206.

¹⁵³ *Il carattere di totalità*, p. 130.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

forma intuitiva ed espressiva che ad uno stato d'animo, e perciò, sotto quella freddezza apparente, c'è il calore, e ogni vera creazione d'arte è pura intuizione solo a patto di essere pura lirica¹⁵⁶.

Ogni vera creazione d'arte è pura intuizione e «pura lirica» in quanto «conferisce forma intuitiva ed espressiva [...] ad uno stato d'animo».

Ma Croce fa poi un passo ulteriore, collegando quella sfera sentimentale non più a una dimensione particolare, ma a una prospettiva metaindividuale, che non va in direzione dell'universale logico bensì del cosmico lirico. Lo stato d'animo non è «qualcosa che possa distaccarsi dall'universo e svolgersi per sé». Nell'arte

il singolo palpita della vita del tutto, e il tutto è nella vita del singolo; ed ogni schietta rappresentazione artistica è se stessa l'universo, l'universo in quella forma individuale, e quella forma individuale come l'universo. In ogni accento di poeta, in ogni creatura della sua fantasia, c'è tutto l'umano destino, tutte le speranze, le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale che diviene e cresce in perpetuo su se stesso, soffrendo e gioiando.

L'anima del poeta e la sua opera sono allora il microcosmo in cui si ripete l'intero dramma umano. Una concezione che ha evidenti risonanze con quella dell'uomo come microcosmo, «in senso storico» e non naturalistico, e «compendio della storia universale», esposto trent'anni dopo nella *Storia come pensiero e come azione*. Ma, come si è detto, sugli intrecci tra poesia, storia, arte e memoria, su cui qualche squarcio è già stato aperto, dovremo tornare.

La dimensione cosmica dell'arte naturalmente non è identificabile con la mera passionalità. Essa può essere ottenuta solo tramite la trasfigurazione catartica, la plasmazione significativa. Quando si affermano il mero sfogo personale, il «mero particolare, l'astratto individuale», qualcosa «nel travaglio del passaggio dal sentimento immediato alla sua mediazione e

¹⁵⁶ Ivi, p. 131.

risoluzione nell'arte» è andato storto; si è «rimasti nel mezzo»¹⁵⁷, la transizione e trasfigurazione alchemica da natura a cultura non è avvenuta.

Artisti che dell'arte sono tratti a valersi non solo come contemplazione e rasserenamento della loro passione, ma come questa passione stessa e a sfogo di essa, lasciano penetrare nella rappresentazione che elaborano i gridi e gli urli delle loro libidini, strazi, sconvolgimenti d'animo, e, con questa contaminazione, le conferiscono aspetto particolare, finito, angusto¹⁵⁸.

Ritorna la distinzione netta con le «libidini» e la differenziazione tra dimensione estetica e pratica, qui spiegata con un esempio macabro quanto efficace.

L'impulso artistico è così profondamente distinto dall'impulso pratico che, come tutti ricordano, questa diversità ha suggerito la scena orrenda di un romanzo di Edmondo de Goncourt, in cui un'attrice, accanto al letto di morte dell'amante, è trascinata dal suo genio a riprodurre con artistica mimica i tratti dell'agonia, che nota nel volto del morente¹⁵⁹.

Ma l'arte «non vive fuori del tempo»¹⁶⁰. Oggi, scrive Croce, «dopo un secolo e mezzo di romanticismo», è più che mai necessario ribadire la dottrina del carattere cosmico dell'arte e della depurazione che essa «richiede dalle tendenze particolari e dalle forme immediate del sentimento»¹⁶¹. Ed è più che necessario a causa dell'«indole della malattia, da cui è travagliato il gran corpo della letteratura moderna»¹⁶².

Se l'arte si è ormai distaccata dalla storia, inizia qui a delinarsi, pur nella reciproca autonomia, la sua sorellanza con l'etica. Solo con il principio della pura intuizione, privo come sappiamo di ogni tendenza morale, è possibile

¹⁵⁷ Ivi, pp. 131-132.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Ivi, p. 132.

¹⁶⁰ Ivi, p. 136.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Ivi, p. 138.

scacciare «l'immoralità dell'arte senza cadere nel moralismo»¹⁶³. Questo è un punto fondamentale per il nostro discorso: Croce ci dice che l'arte diversa da quella descritta dalla sua estetica è *immorale*. E ciò non perché l'arte possa essere giudicata dalla morale, come si è visto, piuttosto perché essa è forma dello spirito, forma aurorale, il cui compito sta nel trasfigurare il sentimento, nel plasmare la natura e le cose. «Perché, se la forza etica è, com'è certamente, forza cosmica, e regina del mondo che è mondo di libertà, essa domina per virtù propria» e non ha bisogno di essere «artificiosamente coltivata e tenuta ritta» attraverso l'arte. E quest'ultima è parimenti autonoma, ma convergente: «[...] l'arte con quanto maggiore purezza rifà ed esprime il moto del reale, tanto più è perfetta; quanto più schiettamente è arte, tanto meglio ritrae la morale delle cose stesse»¹⁶⁴.

La coscienza estetica non ha uopo di prendere in prestito dalla coscienza morale il sentimento del pudore, perché l'ha in se medesima, come pudore e verecondia e castità estetica e sa dove le tocca di adoperare non altra forma di espressione che il silenzio¹⁶⁵.

Chiarissime sono su questo punto le seguenti righe che Croce scrive su *De Sanctis* nella «Critica», a partire dalla polemica contro l'*arte per l'arte*. Parole che sono riferite al grande maestro, ma con le quali in realtà Croce sta descrivendo anche se stesso e le proprie convinzioni.

«Che scopo dell'arte sia l'arte (egli diceva), ottimamente. L'uccello canta per cantare: ottimamente. Ma l'uccello cantando esprime tutto sé [...]; e anche l'uomo cantando esprime tutto sé. Non gli basta essere artista, dee essere uomo. Cosa esprime se il suo mondo interiore è povero o artefatto o meccanico, se non ci ha fede, se non ne ha il sentimento, se non ha niente da realizzare al di fuori? L'arte è produzione come la natura, e se l'artista ti dà i mezzi della produzione, l'uomo te ne dà la forza». Quando manca questa vita interiore, mancano insieme e la morale e l'arte, non perché le due cose siano una sola, ma perché ne fanno una sola, essendo l'una condizionata

¹⁶³ Ivi, p. 134.

¹⁶⁴ Ivi, pp. 134-135.

¹⁶⁵ Ivi, p. 135.

dall'altra. Questa mancanza era l'aspetto che doveva colpire più di ogni altro uno studioso della letteratura italiana, formatosi nel travaglio di preparazione del risorgimento, e penseroso e attristato della decadenza dell'Italia nel mondo moderno¹⁶⁶.

Il rapporto con Francesco De Sanctis¹⁶⁷, che il nostro considera, insieme con Vico, «grande maestro di vita scientifica»¹⁶⁸, è testimonianza della concezione altamente morale ma non moralistica che Croce ha dell'arte. Si tratta di una concezione che il filosofo ritrova nell'opera e nel pensiero del critico irpino, da lui sottratte alla solitudine e all'isolamento, e nell'inquieta attenzione alla crisi morale del proprio tempo, di cui De Sanctis scruta i preoccupanti riflessi in arte con animo non dissimile da quello di chi ne

¹⁶⁶ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. Francesco De Sanctis, in «La Critica», 11, 1913, pp. 81-96, pp. 85-86.

¹⁶⁷ I luoghi delle opere di Croce in cui si fa riferimento a De Sanctis come maestro e punto di riferimento sono noti e non poco numerosi, dal *Contributo alla critica di me stesso*, al capitolo a lui dedicato nella seconda parte dell'*Estetica*, ai riferimenti contenuti nella *Storia d'Italia*. È fondamentale l'opera curata da T. Tagliaferri e F. Tessitore, *Scritti su Francesco De Sanctis*, 2 voll., Giannini, Napoli, 2007, che raccoglie quasi tutti gli scritti crociani volti specificamente al grande critico. Sul rapporto Croce-De Sanctis si veda nello stesso volume l'introduzione di Tessitore (*Croce e De Sanctis*, ivi, pp. XIII-XLV). I saggi che lo studioso ha dedicato al critico irpino tra gli anni '70 e '90 si trovano ora raccolti in *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Vol. III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 31-187 e 207-249, ai quali si deve accostare anche il volume *Da Cuoco a De Sanctis. Studi sulla filosofia napoletana del primo Ottocento*, Napoli, 1988. De Sanctis è al centro di non pochi studi di Emma Giammattei, tra cui si possono ricordare il recente *Croce: la lezione di De Sanctis*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 32 sgg.; *Idea e figura del Rinascimento fra De Sanctis e Carducci*, in «Intersezioni», 1 (2015), pp. 35-62; il paragrafo intitolato "L'immagine di De Sanctis" in Id., *Il romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Guida, Napoli, 2003, pp. 58-63.

È infine opportuno menzionare le iniziative per la celebrazione del bicentenario dalla nascita di De Sanctis, che tra il 2015 e il 2017 sotto l'organizzazione congiunta dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti in Napoli e dell'Accademia Pontaniana, hanno visto lo svolgersi di convegni, seminari e conferenze tenute da importanti studiosi.

¹⁶⁸ B. Croce, *Per il centenario di Francesco De Sanctis*, in «La Critica», 15 1917, pp. 202-203, p. 203.

raccoglierà poi l'eredità intellettuale. Croce definisce De Sanctis, con la sua «sollecitudine per le condizioni morali d'Italia» e la «ribellione contro il romanticismo morale», un «uomo intero»: «un uomo cioè che nei suoi libri metteva tutto se stesso; uno spirito energico, che apprendeva e sentiva la vita in tutta la sua complessità»¹⁶⁹. E quella da lui svolta attraverso la critica sarebbe un'«opera di rinnovamento» affine all'altra mossa da Carducci tramite la poesia¹⁷⁰.

L'«infiacchirsi della coscienza volitiva ed etica» in Italia prenderebbe forma in arte nella «pompa», nella «rettorica», nella «immaginazione priva di sentimento e di fantasia», nella «astrattezza tipeggiante, del calore a freddo, della generalità senza concretezza», da De Sanctis individuate e stigmatizzate a partire dalla figura del «letterato» o «uomo dell'Accademia»¹⁷¹. Il suo esame della letteratura italiana si fonda così per Croce sul rifiuto della «freddezza del cuore» e della «gonfiezza rettorica» da una parte e sull'amore del «sentimento schietto e semplicemente espresso» dall'altra. Da ciò deriva il carattere peculiare della *Storia della letteratura italiana*, definita dal filosofo una «storia morale d'Italia», un'opera che «narra il romanzo della vita» del paese, rappresentandone «al vivo il dramma» e cantandone «la grande lirica di aspirazione al rinnovamento spirituale». La *Storia della letteratura* è secondo Croce

la sola storia intima d'Italia che finora si abbia; perché tutta la vita italiana, religiosa politica morale, vi è rappresentata, dal Dugento all'Ottocento, ora in quanto si riflette e trasfigura nella poesia, ora in quanto preme sulla poesia e la turba e la sfigura. E, scritta subito dopo la raggiunta indipendenza e unificazione politica, e abbracciando nel suo giro anche la storia, appena conclusa, del risorgimento, aspirava al significato di un monumento posto al confine di due epoche e di due Italie [...]¹⁷².

¹⁶⁹ B. Croce, *Per una ristampa del Saggio sul Petrarca*, in «La Critica», 5, 1907, pp. 403-411, p. 408.

¹⁷⁰ Ivi, p. 409.

¹⁷¹ B. Croce, *Francesco De Sanctis*, cit., p. 86.

¹⁷² Ivi, pp. 84-85.

Il suo autore può pertanto essere definito dal filosofo «non soltanto poeta, ma pensatore e critico»¹⁷³. Qual è infatti l'atteggiamento di De Sanctis, «l'animo», «il sentimento che alita nei suoi scritti»? Egli si distanzia parimenti dal puro filosofo, «che mira a conoscere il vero», e dal «filosofo-artista», che «gode e vuol intendere il suo godimento ed esprimere la sua gioia», essendo piuttosto simile «ad altri scrittori di quel nobile periodo nel quale l'Italia si venne rigenerando ed educando moralmente, simile al Manzoni e al Mazzini, al Gioberti e al Tommaseo», qualificandosi agli occhi di Croce come «maestro di vita morale»¹⁷⁴.

Ciò non significa però ledere l'autonomia dell'arte: il critico irpino «aveva distinto nettamente l'arte dalla morale» e «solo ciò che si è nettamente distinto si può fecondamente ricongiungere». «Non c'è suo scritto in cui i motivi morali non si accompagnino con quelli artistici, senza mai turbare il giudizio artistico e senza mai lasciarsene turbare, anzi rischiarandosi a vicenda». I saggi di De Sanctis sono così allo stesso tempo per Croce «studii estetici e studii psicologici o etici: v'impara egualmente chi vuol educare il gusto e il giudizio dell'arte, e chi vuol educare la propria coscienza e il criterio morale»¹⁷⁵.

La sua scuola di lettere, così delicata com'era nel punto dell'indipendenza dell'arte, mirava a formare “tutto l'uomo”; e fece la sua prova nel Quarantotto, quando ai primi accenni del moto nazionale, maestro e scolari dissero: “Ma che? La nostra scuola è per avventura un'accademia? Siamo noi un'Arcadia? No, la scuola è la vita”, ed entrarono nella vita politica, ed affermarono con la morte, con la prigione e con l'esilio la vera virtù di una scuola¹⁷⁶.

Lungi dal cadere in una concezione moralistica dell'arte, l'atteggiamento del maestro – che è sulla medesima lunghezza d'onda di quello che lo stesso Croce critico assume – mette d'altronde al riparo dal rischio di estetismo. Scrive il filosofo in altro luogo che nessuno più di De Sanctis «concepì ed

¹⁷³ Ivi, p. 96.

¹⁷⁴ Ivi, p. 85.

¹⁷⁵ Ivi, p. 87.

¹⁷⁶ Ivi, p. 88.

esegui la critica della poesia da un punto di vista rigorosamente estetico, prescindendo da ogni considerazione estranea; ma ciò non valse a mutarlo in una macchina estetica, in un estetizzante, insensibile a ogni altro interesse della vita»¹⁷⁷.

E *uomo intero* deve essere per Croce il critico come l'artista. In più luoghi il filosofo, che rimprovera agli esteti, lo si è anticipato, l'aridità dei sentimenti, paragona la lirica a un fiore: «un fiore delicato, che si schiude al sole della poesia unicamente su quella zolla che è il cuore umano»¹⁷⁸.

¹⁷⁷ «Chi studiasse i libri del De Sanctis dal punto di vista delle idee sociali e morali, e dell'osservazione psicologica, si accorgerebbe che l'Italia possiede in lui uno dei rari suoi psicologi moralisti», B. Croce, *Per una ristampa del Saggio sul Petrarca*, in «La Critica», 5, 1907, pp. 403-411, p. 408.

¹⁷⁸ B. Croce, *Petrarca, Il sogno dell'amore sopravvive alla passione*, in «La Critica», 35 (1937), pp. 161-167, p. 167. «Se, dunque, la poesia è intuizione ed espressione, unità d'immagine e di suono, qual è la materia che prende forma d'immagine e di suono? È tutto l'uomo che pensa, che vuole, che ama e odia, che è forte e debole, sublime e miserabile, buono e cattivo, nella gioia e nell'affanno del vivere; e, con l'uomo, identico con l'uomo, tutto l'universo nel perpetuo travaglio del suo divenire» (B. Croce, *Difesa della poesia*, cit., p. 12).

1.3 *Arte e natura*

Ricordo che, negli anni giovanili, a un amico che si ribellava alle mie tendenze verso l'interpretazione spiritualistica della realtà, e, battendo col bastone sul selciato, esclamava:

– Ma dunque queste pietre sarebbero spirito!

Io rispondevo:

– Ma, caro mio, la filosofia si fa col pensiero, cioè con la critica, e non con l'immaginazione.

Similmente ci si potrebbe meravigliare che alcune vibrazioni nell'aria prodotte dalle corde vocali, e alcuni colpi inflitti a un masso di marmo, si chiamino poesia e musica e scultura, e siano ammirate come bellezza e definite, nientemeno, opere divine, creazioni spirituali. Mi sta in mente che nel fondo della tenace asserzione dualistica della realtà di un mondo fisico contrapposto al mondo dello spirito ci sia nient'altro che quell'immaginazione, recalcitrante al pensiero, alla quale si affidava il mio candido amico¹⁷⁹.

L'arte è processo umano per eccellenza, attività che – pur nell'astrazione garante della concreta identità di natura e spirito – si pone all'alba della civiltà come prima forma di cultura, presa di possesso e ordinamento del mondo. E, lo si è visto, si tratta di un processo di plasmazione che conferisce valore, nome e significato alla realtà, del tutto lontano dal mero edonismo. Proprio il confronto critico di Croce con una specifica tra le forme di estetica edonistica da lui individuate ci consentirà di svolgere ulteriormente il ragionamento sul tema arte e umanità, declinandolo in rapporto alla natura. Una natura che, seppure in maniera sempre più problematica (si pensi alle riflessioni sul vitale dell'ultimo Croce), lungi dal costituire un secondo polo manicheisticamente inteso, è nell'ufficiale ordinamento del sistema sempre inclusa nel concetto di spirito.

¹⁷⁹ B. Croce, *Mondo fisico e mondo spirituale*, in «La Critica», 42, 1944, pp. 226-7.

È in questo senso che, nella polemica contro l'estetica dell'*Einfühlung*¹⁸⁰, cui stiamo alludendo, Croce si schiera contro il concetto del «bello di natura», di cui esclude l'autonomia dal bello artistico già nella memoria del 1893:

Il concetto del Bello è senza dubbio lo stesso così nell'arte come nella natura; ma nell'arte l'ideale che si tien presente — il contenuto che si vuol veder rappresentato — è semplicemente la realtà in generale, laddove nella natura gl'ideali sono forme particolari di realtà¹⁸¹.

L'estetica dell'*Einfühlung*¹⁸² affonda le sue radici nell'estetica romantica e in particolare nella riflessione di Herder, sulle cui tracce fu formulata alla fine dell'Ottocento da autori quali Robert Vischer (*Über das optische Formgefühl*, 1873) o Theodor Lipps (*Ästhetik*, 1903)¹⁸³, per poi diffondersi con la fortunata opera di Wilhelm Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*,

¹⁸⁰ Cfr. P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, cit., in part. pp. 28-31. Sul punto si vedano anche le osservazioni critiche di Max Weber dedicate a *L'“empatia” in Lipps e l'“intuizione” in Croce*, in *Roscher e Knies e i problemi logici dell'economia* (1903-1906), tr. it. in Id., *Saggi sul metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Milano, 2001, pp. 101 sgg.

¹⁸¹ B. Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, cit., p. 19.

¹⁸² Per una sintetica ed efficace ricostruzione di tale teoria si veda la *Presentazione* di Leonardo Distaso al volume da lui curato *Due saggi di estetica* di Victor Basch, in «*Aesthetica pre-print*», 53 (1998), pp. 7-22. Il tema dell'empatia è attualmente oggetto di numerosi lavori e al centro di un vivo dibattito caratterizzato anche da una dimensione interdisciplinare. Si vedano, a titolo esemplificativo, gli studi di: V. Costa, *Fenomenologia dell'intersoggettività. Empatia, socialità, cultura*, Carocci, Milano, 2010; A. Donise, *L'empatia tra etica e neuroetica*, in P. Amodio, E. D'Antuono, G. Giannini (a cura di), *L'etica come fondamento. Scritti in onore di Giuseppe Lissa*, Giannini Editore, Napoli, 2012, pp. 283 sgg.; A. Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al post-umano*, Laterza, Roma-Bari, 2011; G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quello che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano, 2006; K.R. Stueber, *L'empatia*, Il Mulino, Bologna, 2010.

¹⁸³ Di Lipps si vedano anche *Einfühlung und ästhetischer Genuss*, in «*Die Zukunft*», 54, gennaio 1906, pp. 100-114; tr. it. *Empatia e godimento estetico*, Quodlibet, Macerata, 2002 e *Fonti della conoscenza. Empatia* (1909), in S. Besoli, M. Manetta, Martinella (a cura di), *Una “scienza pura della coscienza”: l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, in «*Discipline filosofiche*», XII (2002/2), pp. 47-62.

1908). Secondo tale impostazione l'uomo attribuirebbe bellezza alle forme in cui proietta o trasferisce il proprio senso vitale. Il godimento estetico è così concepito come godimento oggettivato di se stessi. Croce rivolge la propria attenzione a questa teoria in più luoghi delle sue riflessioni sull'arte, a partire dalla *Storia dell'Estetica*, in cui, nel capitolo dedicato a "Psicologismo estetico e altri indirizzi recenti"¹⁸⁴, ricorrono i nomi di autori come Theodor e Robert Vischer, Lipps o Karl Groos (cui si è fatto cenno in riferimento alla teoria del gioco), le cui concezioni nella prospettiva crociana fanno tutte capo al sensualismo e allo psicologismo.

Già nel trattato del 1902 la cosiddetta «estetica del simpatico» cade nello «studio di fatti essenzialmente edonistici (utilitari)»¹⁸⁵, poiché incentrata sul sentimento inteso come piacere, come ciò che piace. Il luogo in cui Croce si confronta più distesamente con tale teoria è però la memoria del 1933, *L'Estetica della «Einfühlung» e Roberto Vischer*¹⁸⁶.

In queste pagine il filosofo definisce l'estetica settecentesca – «anche quella più empirica, psicologica, fisiologica e materialistica» – «tutta viva», perché animata dal «fuoco di una passione», ossia dall'intento di dare risalto a «una parte non ancora bene rischiarata e intesa dell'anima umana», quella che ha a che fare con il bello. Questa tendenza costituisce in ogni caso un merito agli occhi di Croce. L'estetica psicologica della seconda metà dell'Ottocento, invece, pur nella sua forma «più decorosa, più ponderata e più addottrinata», che è appunto quella della *Einfühlung*, dà «il senso dell'arido, del frigido, del vuoto, di una esercitazione estranea a ogni coscienza e affetto per il bello e per l'arte»¹⁸⁷. Croce si schiera decisamente contro tale impostazione di pensiero, cui viene riconosciuto l'unico ufficio di rappresentare una caduta prima della ripresa, un «tuffo assai pesante sino al fondo dello psicologismo, del positivismo e del materialismo» che causò

¹⁸⁴ B. Croce, *Estetica*, cit., pp. 452 sgg.

¹⁸⁵ Ivi, pp. 93-94.

¹⁸⁶ B. Croce, *L'Estetica della «Einfühlung» e Roberto Vischer*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche», LVI, 1933, pp. 204-221 (da ora in poi citato con l'abbreviazione *ERV*).

¹⁸⁷ Ivi, p. 204.

tale «nausea» e «rivolta» da provocare poi lo sviluppo di nuove e diverse riflessioni¹⁸⁸. Ma qual è il difetto di questa teoria?

Nell'estetica dell'empatia secondo Croce l'arte viene degradata a un processo «voluttuario» in cui si negano tutti i valori tranne quello *vitale* («che variamente si può denominare edonistico, erotistico, utilitario, economico, o del piacere»). L'*Einfühlung* consisterebbe infatti nel «compiacersi nell'immagine di un oggetto, nella quale si ritrovi ciò che corrisponde alla nostra vaghezza di desiderio». Si noti sin d'ora che gli oggetti belli non sono in questa concezione solo prodotti dell'ingegno umano, ma anche elementi naturali: «dalle più semplici forme geometriche e combinazioni di colori e di suoni ai sali minerali, vegetali e animali, e alle figure immaginosamente costruite». Il nocciolo profondo del loro essere belli sta, in ogni caso, nel servire al «godimento di consenso e di simpatia» cui sarebbero dunque tese le arti «belle», concepite in questo senso come dotate di uno scopo, ossia il «foggiare oggetti che esercitino questa efficacia». Da tale concezione «meramente voluttuaria» dell'arte scaturisce inoltre la «relatività» del bello, che varia a seconda delle epoche e dei soggetti in quanto legato al «pratico sentire e desiderare e bramare»¹⁸⁹. In questa prospettiva il «motivo determinante» delle espressioni artistiche non è mai un «ideale etico» o «umano», ma il semplice «piacere della cosa»¹⁹⁰. Nell'ottica crociana, come sappiamo, vale invece tutto il contrario:

ogni uomo di gusto, ogni poeta o altro artista che crei arte e poesia, sa che il «simpatico», il «gradevole», il «voluttuario» del soggetto rappresentato, anche quando c'è, deve essere vinto e sorpassato al pari del suo contrario e di ogni altro sentimento pratico, e che il farlo valere per sé, o peggio dargli il primato, appartiene agli industriali della poesia e dell'arte, che essi a ragione disprezzano come una sorta di lenoni.

¹⁸⁸ Ivi, p. 205.

¹⁸⁹ Ivi, p. 206.

¹⁹⁰ Ivi, p. 207.

Un'estetica che miri al soddisfacimento di un piacere è propria di chi considera l'arte come *libidinosa* produzione industriale o *donnetta impudica*¹⁹¹, costituendo un esempio chiarissimo di edonismo.

Altro elemento di dissenso rispetto all'estetica dell'*Einfühlung* sono le conclusioni raggiunte circa il bello di natura, tema che Croce tocca confrontandosi in particolare con Robert Vischer. A quest'ultimo è significativamente dedicata una seconda parte della memoria, scelta che segnala anche formalmente la diversa valutazione data alla sua estetica rispetto alla riflessione degli altri teorici dell'empatia. Per Croce gli studi di Vischer non sono gravati dalla medesima «estraneità» ai fatti d'arte, poiché, pur giungendo a conclusioni su cui il pensatore abruzzese non è del tutto in accordo, nascono non da un generale interrogarsi sull'arte in prospettiva psicologica o metafisica, ma da un problema specifico, che evidentemente per il nostro riveste particolare rilevanza: la «contemplazione estetica della natura». E si tratta per il filosofo di un nodo interessante¹⁹² in quanto riguarda il caso di figure naturali che assumono un contenuto spirituale, ponendo così il problema del rapporto tra interno ed esterno, tra spirito e natura.

La prospettiva immanentistica assunta da Croce esclude al tempo stesso l'idea di una natura come meccanismo inanimato (se non come astrazione) da un lato e, dall'altro, quella di una natura animata, viva o senziente, indipendente dall'opera umana. L'attività umana si innesta sulla natura attribuendole significato e valore, attraverso un processo che non ha origine nel tempo. Proprio l'estetica, insieme all'altra *scienza mondana*, l'economia, rappresenta lo sforzo della filosofia dello spirito di uscire dal

¹⁹¹ Cfr. *supra*, p. 34, n. 121.

¹⁹² L'interesse per il tema, trattato da Croce in più luoghi, è ulteriormente confermato dalla pubblicazione sulla «Critica» di un corposo saggio su *Il bello della natura («Estetica esistenziale»)* di Antonio Tari in ben cinque parti a firma di Cecilia Dentice D'Accadia (cfr. voll. 21-24, 1923-1926). Analogamente la valutazione positiva per l'opera di Robert Vischer è testimoniata dalla traduzione dei suoi saggi su *Raffaello* e *Rubens* da parte di Elena Craveri Croce (Bari, 1945), di cui lo stesso filosofo dà notizia in una successiva edizione della seconda parte del saggio (cfr. *Roberto Vischer e la contemplazione estetica della natura* in Id., *Filosofia Poesia Storia*, cit., p. 439).

dualismo natura/spirito. A queste due scienze Croce dedica nel 1931 un famoso elogio¹⁹³:

le due scienze spiccatamente moderne, l'Estetica e l'Economica, menano a conciliare spirito e senso, a liberare lo spirito dall'incubo di una natura esterna, a spiritualizzare l'oggetto del soggetto, e ad inferiorizzare la lotta del bene col male, escludendo il trascendente, attuando l'assoluta immanenza: due scienze per eminenza mondane¹⁹⁴.

Ma torniamo all'estetica dell'*Einfühlung*. Affrontando il problema del bello di natura Robert Vischer partiva dalle riflessioni del padre, Friedrich Theodor. Costui aveva interpretato le bellezze naturali come qualcosa di diverso sia da relazioni costruite razionalmente che da «unioni immediate e fusioni totali», come accade ad esempio nel caso dei feticci religiosi, oggetti naturali che vengono identificati con divinità. Nel caso del bello di natura secondo il Vischer padre si trattava invece di «simboli», «unioni irriflesse e oscure», ma non «cieche e superstiziose», bensì caratterizzate da comparazioni e corrispondenze coscienti. A partire da questa base il Vischer figlio si interroga sulla genesi di questi *simboli*, su come l'uomo giunga a percepire la natura animata da un sentire che sembra fare tutt'uno col suo. La sua risposta sta appunto nel concetto di empatia, come spiega Croce:

[...] il senso interno abbraccia, per esempio, un albero, si trasferisce nella sua legnosa forza d'impulso, e sente, tornando in sé, dall'interno all'esterno, il carattere della sua configurazione: s'irrigidisce, si espande, e tremola con lui¹⁹⁵ [...]. La vita delle cose si fa vita dell'anima: «la valle si apre», «il

¹⁹³ «E non parrà strano che un vecchio loro cultore, il quale ne ha tratto gran beneficio di luce per la sua vita spirituale, abbia voluto, negli ultimi suoi anni, comporre di esse questo piccolo elogio», B. Croce, *Le due scienze mondane*, in «La Critica», 29, 1931, pp. 401-412, p. 412.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Si pone anche il caso, studiato da de Martino nel *Mondo magico*, in cui il senso interno rimane intrappolato nell'oggetto esterno che ha colpito la sua attenzione, perdendosi, come accade agli olonizzati che prendono a stormire con le fronde degli alberi. Derive patologiche non dissimili venivano individuate da Edith Stein nella critica alla teoria di Lipps, tesa a distinguere l'*empatia* dall'*unipatia* (cfr. E. Stein, *Zum Problem der*

ruscello serpeggia», «la terra si solleva», e via dicendo; e quella dell'anima si fa vita delle cose: la natura appare pace, gioia, sofferenza, peso, tristezza, strazio, desolazione, amore e dolore¹⁹⁶.

Dal punto di vista crociano la difficoltà intrinseca a tutta la ricerca sta proprio nel suo punto di partenza, la divisione tra spirito e natura, tra interno ed esterno. Una divisione per lui insussistente che intrappola inevitabilmente le teorie dei Vischer sul rapporto tra i due poli dualisticamente concepiti nei «veli del mistero», in una relazione «intraveduta» e non chiaramente spiegata.

Croce ritiene che questo sia il vizio di fondo di tutti i teorici dell'*Einfühlung*. Il problema sostanziale nell'estetica del simpatico è l'affidarsi alla psicologia positivista e al principio associativo, inefficace a risolvere il dualismo posto tra «le cose fuori dello spirito» da una parte e «i sentimenti dell'uomo» dall'altra, che è impossibile poi connettere, se non con ipotesi del tutto insoddisfacenti come ad esempio la «associazione psicologica»¹⁹⁷, con la conseguente impossibilità di rispondere alla domanda circa l'origine delle immagini belle (che, cioè, nella loro ottica, rispondono al nostro desiderio apportandoci piacere).

L'attività dello spirito secondo Croce non è mai «fuori del mondo», è «il mondo stesso»¹⁹⁸. Non esistono desideri astratti che devono poi essere in qualche modo connessi con i loro oggetti, ma solo desideri «corporificati» nel mondo:

Einfühlung, Buchdruckerei des Waisenhausen, Halle, 1917; tr. it. *Empatia*, a cura di A. Ardigò, Franco Angeli, Milano, 1986). Secondo la terminologia di Max Scheler, l'*Einfühlung*, il sentirsi attivamente nell'altro, si distingue dall'*Einsfühlung*, il fondersi con l'altro perdendo il proprio sé, come accade ad esempio, secondo il filosofo tedesco, nei riti religiosi e totemici, nei giochi infantili o nell'ipnosi (cfr. M. Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, Cohen Verlag, Bonn, 1923; tr. it. *Essenza e forme della simpatia*, a cura di L. Boella, Franco Angeli, Milano, 2010).

¹⁹⁶ *ERV*, pp. 218-219.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 209.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 211.

Il verbo *amo* si coniuga senza oggetto nei paradigmi e nelle esercitazioni grammaticali; ma, nella realtà, ha sempre il suo oggetto ed è identico col suo oggetto¹⁹⁹.

I Vischer però, lo si è visto, sono per Croce un passo più avanti rispetto agli altri teorici dell'*Einfühlung*. Un elemento importante per questa valutazione positiva sta nell'aver giustamente identificato, seppure con modalità per il filosofo insoddisfacenti e contraddittorie²⁰⁰, il bello di natura col bello artistico, nell'ottica di uno spostamento di prospettiva dall'oggetto (privilegiato dalla tradizione romantica, ad es. Novalis) al soggetto. Già Friedrich Theodor, che era pure partito dalla triade bellezza naturale (oggettiva) – fantasia (soggettiva) – arte (sintesi di oggettivo e soggettivo)²⁰¹, si era poi reso conto che «l'ampia e particolare esposizione da lui fatta delle varie classi di bellezze naturali [...] non era consistita in altro che nel considerare quelle cose ora con occhio di pittore, opera di scultore, ora di poeta», e aveva perciò risolto il bello di natura in bello di fantasia.

Secondo Croce il bello di natura non si differenzia dal bello estetico se non per un elemento del tutto secondario, ovvero l'assenza dei supporti fisici (tele, colori, marmo...) su cui si imprime e si suggella l'opera dell'artista. Il processo, la sostanza, restano però identici.

Lo spirito non pone e non gode come bello un paesaggio se non col dar corpo a una sua intuizione e, in quest'atto stesso, col rilevare e raccogliere delle cose che gli stanno dinanzi quelle forme e linee e luci e colori che sono la concretezza di quella sua intuizione: non diversamente dal pittore che dipinge sulla tela una sua intuizione artistica²⁰².

¹⁹⁹ Ivi, p. 210.

²⁰⁰ Ivi, p. 219.

²⁰¹ Secondo Croce il concetto dell'arte di Vischer è il medesimo di Hegel, ma «peggiolato». Cfr. B. Croce, *Estetica*, cit., pp. 374-376.

²⁰² *ERV*, p. 219.

Un bel paesaggio, ad esempio, è in quest'ottica un quadro senza tela²⁰³. Ma è pur sempre un prodotto dell'animo umano, non un elemento esterno presente di per sé in una natura concepita come oggetto esterno e diverso da noi.

La fantasia dell'innamorato crea la donna a lui bella e la impersona in Laura; la fantasia del pellegrino, il paesaggio incantevole o sublime e lo impersona nella scena di un lago o di una montagna [...] ²⁰⁴

Il bello naturale deve essere inteso come «semplice stimolo della riproduzione estetica». Le cose fisiche possono essere dette belle solo in virtù della funzione fondamentale della memoria. Le combinazioni di parole (poesie, prose, romanzi), di toni (opere, sinfonie, sonate), di linee e colori nelle creazioni artistiche sono «stimoli fisici della riproduzione». «L'energia spirituale della memoria, col sussidio di quei provvidi fatti fisici, rende possibile la conservazione e la riproduzione delle intuizioni che l'uomo viene producendo». In questo senso, anche se «il bello non è fatto fisico, e non appartiene alle cose, ma all'attività dell'uomo», i monumenti si chiamano «cose belle o bello fisico»²⁰⁵.

Sappiamo già d'altronde come nell'estetica crociana la resa concreta dell'intuizione artistica costituisca, in quanto momento tecnico-pratico, paradossalmente una fase marginale. Raffaello, come viene ricordato nel *Breviario di estetica*, sarebbe stato in questo senso un grande pittore persino se non avesse avuto le mani²⁰⁶. Le intuizioni rimangono cosa diversa e autonoma dalla loro rappresentazione fisica, che serve solo alla concreta funzione di conservarle e riprodurle. È proprio l'equivoco dell'«apparente trasformazione delle intuizioni in cose fisiche», scrive ancora Croce, a condurre alla concezione di un bello di natura. Oltre alla tela o al marmo ci sono anche altri oggetti che possono servire a fissare il ricordo delle intuizioni, non necessariamente prodotti dall'uomo, ma già esistenti in

²⁰³ «Opportunamente il Vischer padre [...] ricordava che ognuno, alla vista di un paesaggio, per esprimere il suo piacere estetico, dice: – Gli è come se fosse dipinto!», ivi, p. 219.

²⁰⁴ B. Croce, *Aesthetica in nuce*, cit., p. 208.

²⁰⁵ B. Croce, *Estetica*, cit., pp. 106-108.

²⁰⁶ B. Croce, *Breviario di estetica*, cit., p. 44.

natura. Anche in questo caso, come in quello delle produzioni artistiche, è indispensabile, affinché ci sia esperienza estetica, l'attività dell'uomo, il saper guardare quegli elementi *belli* con lo stesso animo e secondo lo stesso punto di vista adottato dall'artista che li ha «messi in valore», collegandoli a una propria intuizione. Bisogna lasciare

ai retori o agli ebbri affermare che un bell'albero, un bel fiume, una sublime montagna, o anche un bel cavallo e una bella figura umana, siano superiori al colpo di scalpello di Michelangelo e al verso di Dante [...] ²⁰⁷.

Ciò che contraddistingue il bello di natura non è allora la mancanza del momento espressivo, che è indispensabile affinché si possa parlare di *bello*, ma esclusivamente del momento pratico avente lo scopo materiale di riprodurre e conservare le espressioni. Momento che le stesse bellezze naturali possono incarnare, seppure con maggiore fuggevolezza e mutevolezza rispetto a quelle prodotte dall'arte ²⁰⁸, e che d'altronde non si accompagna sempre né necessariamente al bello.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Ivi, p. 45. Il bello di natura come creazione poetica ha una «diffusione sociale»: in ciò sta secondo Croce l'origine di rinomate bellezze femminili o paesaggistiche. «Vero è che queste formazioni sono labili: la celia talvolta le dissipa, la sazietà le lascia cadere, il capriccio della moda le sostituisce; e, diversamente dalle opere artistiche, non consentono interpretazioni autentiche. Il golfo di Napoli, visto dall'alto di una delle più belle ville del Vomero, fu, dopo qualche anno d'instornabile visione, dichiarato dalla dama russa che aveva acquistato quella villa, *une cuvette bleue*, così odioso nel suo azzurro inghirlandato di verde, da indurla a rivendere la villa» (B. Croce, *Aesthetica in nuce*, cit., p. 209).

È bene ricordare, anche a proposito della dimensione «sociale» e stavolta tutt'altro che «labile» delle bellezze paesaggistiche, che se in linea teorica per Croce non esiste un bello di natura, egli interviene, in qualità di Ministro della Pubblica Istruzione, in sua difesa con il disegno di legge «Per la tutela della bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico», diventato poi legge nel 1922. Anche nel discorso con cui Croce presenta in Senato, nella tornata del 25 settembre 1920, il disegno di legge, il paesaggio e le bellezze naturali sono però considerate non nei termini di un mero godimento dell'immagine, ma nella loro consistenza storica e spirituale. Ciò emerge già dall'accostamento attuato tra le «bellezze naturali» e gli «immobili di particolare interesse storico». Si tratta in entrambi i casi di elementi che soltanto agli occhi degli uomini (e dei diversi popoli: il discorso di Croce insiste anche sul forte legame che unisce le bellezze monumentali e naturali con

[...] non tutte le estetiche intuizioni-espressioni sono seguite dalla produzione di quegli strumenti per la riproduzione e comunicazione: vi ha poesie e pitture che lampeggiano nello spirito che le crea, proiettandosi in parole linee e colori, e presto si spengono senza traccia apparente; e le visioni artistiche del cosiddetto bello di natura sono tra queste²⁰⁹.

Insomma, nella prospettiva di Croce il problema del bello di natura non si pone poiché, del tutto in linea con l'esclusione di un dualismo spirito-natura, anche le «bellezze naturali sono creazioni dell'uomo»²¹⁰. La natura non è bella di per sé, ma è lo sguardo umano a renderla e a percepirla bella.

Ed è l'arte, in particolare, a illuminare il mondo fisico nella sua spiritualità, nel suo essere abitato e significato dall'uomo. La poesia ha allora a che fare, oltre che con i nomi, anche con le *lacrime delle cose*.

Sul qual punto bisogna [...] guardarsi dal pensare a non so quale sentimentalismo e passionalismo personale che l'artista aggiunga all'immagine per vivificarla. Non si tratta di ciò: il sentimento elevato a fantasia non ha più che vedere con la commozione personale dell'uomo privato che è nell'artista. È un sentimento della realtà stessa: *Lacrimae rerum*, come si dovrebbe chiamarlo (adottando la bella interpretazione sorta spontanea, sebbene poco latina, della frase virgiliana)²¹¹.

l'identità di una nazione), inserendosi nella loro memoria e nella loro storia, assumono un valore estetico e storico tale da imporre, al pari delle opere d'arte, una adeguata tutela. «È – afferma Croce in apertura del suo discorso – nella difesa delle bellezze naturali un altissimo interesse morale e artistico che legittima l'intervento dello Stato, e s'identifica con l'interesse posto a fondamento delle leggi protettrici dei monumenti e della proprietà artistica e letteraria» (cfr. Disegno di legge n. 204 di Benedetto Croce, in «Rivista della Scuola superiore dell'economia e delle Finanze», <http://rivista.ssef.it/site.php?page=20040913091214766&edition=2010-02-01>). Sul paesaggio come oggetto della riflessione estetica e filosofica si veda il saggio di P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2010.

²⁰⁹ *ERV*, p. 220.

²¹⁰ *Ivi*, p. 221.

²¹¹ «L'idea che si ha del pittore e dello scrittore come tale che figga lo sguardo nella natura e ne colga la realtà, inaccettabile in questi termini filosoficamente dualistici, racchiude tuttavia un pensiero giusto, perché certamente l'artista coglie la verità delle cose, senonché

Le nature morte si animano così nell'estetica crociana agli occhi dell'artista. È il caso dei versi di un poeta amato come Pompeo Bettini, dedicati agli «oggetti del morto», senzienti e severamente tristi.

Quale stretta al cuore nel guardare gli oggetti che sono appartenuti a una persona che è morta, il libro che soleva avere tra le mani, la poltrona su cui sedeva, la penna, i ninnoli che adornavano la sua stanza! È una stretta al cuore, fatta di rimpianto e come di un commisto rimorso, quasi noi che ora li possediamo in vece sua, noi che li adottiamo, glieli avessimo tolti ed egli, da un dì là invalicabile, ne soffrisse e ce ne rimproverasse. Ma questo sentimento che io ho descritto ora in prosa analizzandolo, per il Bettini prende forma negli oggetti stessi, negli «oggetti del morto», che si sono accorti della dipartita di colui che li aveva familiari, e al quale erano familiari, tutt'uno con la sua vita, e ora sentono intorno a sé la gente nuova, che non può continuare quella vita e solo può versare un pianto a loro molesto perché vano, un pianto che è più e meno della loro severa mestizia [...] ²¹²

È il caso anche di un altro «fiore di poesia», i versi del poeta ungherese Attila József dedicati alla madre, in cui l'attività femminile è espressione di forza morale e creazione di bellezza ²¹³, alla cui luce le cose si animano.

queste cose sono il sentimento delle cose, cioè non sono cose ma la spiritualità stessa nella sua dialettica e nel suo divenire» (B. Croce, *Problemi della critica delle arti figurative*, in «La Critica», 38, 1940, pp. 384-388, pp. 387-388).

²¹² Le poesie di Bettini, cui è rivolto un giudizio favorevole già nel vol. IX della «Critica», sono state secondo Croce erroneamente sottovalutate e trascurate. L'articolo da cui si cita è scritto in occasione della pubblicazione presso la casa Laterza, del volume *Le poesie di Pompeo Bettini* curato e prefato da Croce. «Perché mi è caro il Bettini? [...] perché la sua è poesia necessaria, come è sempre quella genuina. Non nasce dalla vaghezza della poesia altrui, ammirata e lodata; non da intenzione di rivestire di belle forme certi concetti o certi modi di azione; non da compiacimento sensuale di suoni e immagini; e neppure dalla spinta ad effondere e sfogare le personali agitazioni dell'animo, che è cosa tanto poco necessaria che l'educazione si sforza di contenerla o di celarla» (B. Croce, *Per il libro di un poeta*, in «La Critica», 40, 1942, pp. 61-62, p. 62).

²¹³ «La sentiamo e vediamo grande anche noi: perché grande, infinita, sublime è la forza morale di piena dedizione, di risoluta accettazione, che si esprime in quell'umile fatica e

I panni stesi al sole, il bucato che s'alza e danza, lucente, fruscante nell'aria, sono quella forza morale stessa che gioisce nell'opera compiuta e celebra con espansione di lietezza il suo travaglio e il suo trionfo²¹⁴.

Sulla animazione delle cose occorre fare un'ulteriore precisazione. La natura, lo si è anticipato, non è per Croce un oggetto secondo ed estraneo allo spirito né come elemento passivo né come elemento attivo e animato. Dietro il rifiuto di una natura di per sé parlante e agente, verso cui pure in alcuni punti tende inevitabilmente la linea idealistica della sua riflessione²¹⁵, c'è anche l'impellenza di sfuggire a una sua considerazione magica o animistica. Già nelle *Tesi*, dopo aver esposto la differenza tra espressione estetica ed espressione naturalistica, il filosofo sottolinea criticamente la tendenza dell'uomo ad «animare» la natura, umanizzandola, parlando di espressione anche in casi in cui si tratta invece solo di «sintomi» o di «fenomeni» (come ad esempio nel caso del calore che esprimerebbe la febbre)²¹⁶: la natura a rigore non si esprime. Nel saggio sulle *Due scienze mondane* d'altronde, più vicino cronologicamente alla memoria cui stiamo dedicando la nostra attenzione, in un paragrafo dedicato proprio al rapporto tra spirito e natura Croce stigmatizza la soluzione, propria della filosofia idealistica come di quella rinascimentale, di spiritualizzare la natura, arrivando ad affermazioni assurde come ad esempio «il diamante è il ciottolo pervenuto alla coscienza di se stesso» o «l'uragano è la febbre della natura», e rischiando di cadere sul crinale irrazionalistico di una «speranza

che fa di una povera donna affannata a salire reggendo un peso sul capo, e dell'acqua e dei panni di un bucato, una creazione di bellezza» (B. Croce, *Un fiore di poesia*, in «La Critica», 40, 1942, p. 341). József, figlio di una lavandaia dei sobborghi di Budapest, è considerato uno dei maggiori poeti ungheresi del XX secolo. Morì tragicamente nel 1937.

²¹⁴*Ibid.*

²¹⁵ Si veda ad esempio il riferimento alla questione, che Croce cita trattando del bello di natura, «se, oltre l'uomo, altri esseri siano in natura poetanti e artisti». La domanda viene lasciata in secondo piano, non senza specificare però che essa «merita risposta affermativa, non solo per dovuto omaggio agli uccelli canterini, ma più ancora in virtù della concezione idealistica del mondo, che è tutto vita e spiritualità» (B. Croce, *Aesthetica in nuce*, cit., p. 208).

²¹⁶ *Tesi*, p. 3.

dell'arte magica da ritrovare ed esercitare»²¹⁷. Il punto emerge anche nel paragrafo dei *Paralipomeni* dedicato alla “Storicità della natura”, in cui a proposito della «spiritualità del reale» si tiene a sottolineare il «sentimento di inaccomodamento e di diffidenza» nei confronti delle filosofie della natura del rinascimento, «tutte piene e riboccanti ed ebbre di questa visione della natura animata»²¹⁸.

Si può parlare correttamente di espressioni solo in ambito estetico e non su un piano naturalistico. Nelle *Tesi* Croce distanzia nettamente la sua estetica da ogni «*semiotica*, medica, meteorologica, politica, fisiognomica, o chiromantica che sia!»²¹⁹. L'estetica crociana non ha a che fare con meri segni, ma è linguistica, ha a che fare con espressioni, sempre richiedenti l'attività umana. Un bello di natura autonomo dall'uomo è del tutto escluso: «la “natura” è stupida di fronte all'arte, [...] essa è “muta” se l'uomo non la fa parlare»²²⁰.

Il bello, l'abbiamo visto sin dall'inizio, non è riducibile a mero fatto fisico o naturale. Voler «fisicizzare l'arte» tentando di rintracciare le cause della bellezza nella natura è per Croce un'ingenuità paragonabile a quella di bambini che tocchino una bolla di sapone pensando di toccare l'arcobaleno²²¹. L'arte è attività spirituale, visione e intuizione intese non in senso fisico ma nel senso originario di teoresi. Il bello è nella filosofia crociana forma e *valore*. E valore è sinonimo di attività poiché «essere attivi è realizzare un valore». Ciò che viene considerato nella sua mera datità fisica, nel suo essere naturale, non è invece valore: «una pietra che cade [...] non è né *vero* né *buono* né *bello* né *utile*»²²². Nelle *Tesi* Croce elenca i seguenti caratteri del bello: esso è attività, attività teoretica, teorizzamento dell'individuale²²³. Il brutto è viceversa disvalore, il contraddittorio del

²¹⁷ B. Croce, *Le due scienze mondane: l'estetica e l'economica*, cit., p. 407.

²¹⁸ B. Croce, *Il carattere della filosofia moderna*, cit., p. 248.

²¹⁹ *Tesi*, p. 3.

²²⁰ B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, cit., p. 45.

²²¹ B. Croce, *Breviario di estetica*, cit., p. 17.

²²² *Tesi*, p. 10.

²²³ *Ivi*, p. 33.

valore²²⁴ e nasce da un'espressione inadeguata all'impressione che intenderebbe dominare.

Di un'opera d'arte bisogna dunque valutare se è espressiva («se parla o se balbetta e tace addirittura») piuttosto che il suo uniformarsi a regole formali, ad esempio la sua conformità «alle leggi del poema epico o della tragedia»²²⁵.

Se però l'arte è umanità e la stessa natura è bella in virtù dell'atto estetico come atto spirituale e umano, gli artisti possono anche imbestiarsi e disumanizzarsi. A questo tema è dedicato il capitolo seguente.

²²⁴ Ivi, p. 11.

²²⁵ Ivi, p. 32.

Capitolo 2

Arte e crisi

Coloro che, nel fraintendere, riprovano hanno espresso candidamente meraviglia che io il quale, come estetico, ho reso la poesia creazione incessante di ogni uomo in ogni istante, come critico venga poi mostrando che la vera e pura poesia è cosa rarissima [...].

B. Croce

(Ritorno su vecchi pensieri, 1922)

2. 1 Il «Don Antonio Cardarelli della letteratura»

Croce non fu solo teorico d'arte. Appellato dai contemporanei «tremendissimo scrittore», «terrore dei vivi e dei morti»¹ o anche «Paolo IV della critica»², il filosofo ne svolse un costante e attento monitoraggio a partire dal terreno privilegiato della poesia e della letteratura. Già la *Storia dell'Estetica*, che svolge nel trattato la funzione di *pars destruens*³, suscitò in Antonio Labriola la definizione di «camposanto»⁴. Ma sarà poi soprattutto dalle pagine della «Critica», che lo stesso Croce definisce, rimanendo sul piano delle metafore religiose, come «ottimo “testo di prediche”»⁵, che il pensatore si farà «testimone severissimo della verità e della vita morale»⁶ italiane ed europee. La rivista fu un «terribile osservatorio su quanto si veniva producendo di più significativo in tutte le sfere della vita letteraria» e la puntualissima uscita dei suoi fascicoli veniva attesa dagli intellettuali come «una sorta di incubo», di «forche caudine» erette a «vigilantissima cinta doganale delle scienze, delle lettere e delle arti»⁷.

Più che il ruolo di censore o di predicatore, il Croce critico è però teso a esercitare quello di medico, di clinico della cultura. Se nelle manifestazioni artistiche si riflettono i moti spirituali di una società e di un'epoca, in quelle novecentesche si specchia la patologia di cui l'Europa si è ammalata. Molti di quelli analizzati nei quasi cinquant'anni della «Critica» sono casi clinici agli occhi di colui che, per le sue «diagnosi e prognosi letterarie», era stato

¹ Definizioni attribuitegli da Alfredo Panzini (cfr. F. Nicolini, *Croce*, Torino, 1962, p. 225).

² Secondo Ugo Ojetti (ivi, p. 19).

³ Lo stesso Croce a posteriori riconosce che il suo scopo «non era tanto storico quanto polemico» (Cfr. l'avvertenza alla quinta ristampa dell'*Estetica*, 1921, p. VIII).

⁴ *Ibid.*

⁵ B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, cit., p. 40.

⁶ A. Parente, *La «Critica» e il tempo della cultura crociana*, Bari, 1953, pp. 35-36.

⁷ Ivi, pp. 34-35.

soprannominato dai letterati napoletani il «Don Antonio Cardarelli della letteratura»⁸.

Nella sua infaticabile attività di recensore, il filosofo si fa critico severissimo dell'arte disgregata, fatta di frammenti, di impressioni, di quell'arte che è espressione di un mondo dissestato, sregolato, disarticolato. Un mondo che tende a strappar via il passato, rimanendo privo di punti di riferimento vecchi e nuovi.

Alcuni anni fa, prima della guerra, al rapido sparire delle vetture da nolo in Napoli, delle famose «carrozzelle», io, salito sopra una di esse e avendo legato come si usava nel vecchio tempo una familiare conversazione col cocchiere, gli dissi: «Tu sarai uno degli ultimi cocchieri di carrozzelle, perché vedo che ogni giorno ne diminuisce il numero». E il cocchiere, volgendosi a me, come toccato in un punto che gli doleva e scotendo il capo: «Signorino, non c'è più poesia a questo mondo!». Quante volte mi è tornata alla memoria questa parola, offeso nel vedere il rozzo contegno, ora frequente, verso la rottura delle tradizioni e il cadere delle cose che furon care ai nostri padri e ai padri dei padri, e che noi pure possedemmo e amammo negli anni della giovinezza! [...] Quel popolano napoletano, al solo nome che era il simbolo del suo mestiere e del mestiere delle generazioni precedenti alla sua, era stato così presto a chiamarlo poesia; e tanti addottrinati vedono ora indifferenti o accompagnano coi lazzi il crollo di tanti affetti italiani che il Risorgimento aveva serbati e consacrati. Il pericolo della società odierna è proprio questo: la mancanza di «poesia», l'impoverimento, l'aridità del sentire, che non può neppure generare il nuovo, perché il nuovo è vigoroso e vitale solo quando partecipa dell'antico e lo ha trasfuso in sé⁹.

Gli aneddoti¹⁰ crociani, fondati sul principio che «niente è aneddoto quando è messo al suo posto [...] e serve a spiegare»¹¹, raramente falliscono

⁸ B. Croce, *Nuovo stile*, in «Giornale d'Italia», 27 agosto 1925; poi in Id., *Pagine sparse*, 3 voll., Laterza, Bari 1960, vol. 2, pp. 462-463, p. 462.

⁹ B. Croce, *Non c'è più poesia a questo mondo*, in «Quaderni della "Critica"», 2, 6 (1946), p. 107.

¹⁰ Sull'aneddotica in Croce cfr. il capitolo omonimo in P. D'Angelo, *Il problema Croce*, Roma, 2015, pp. 59-74.

nel colpire il lettore. Le parole citate denunciano un *Verlust der Mitte*, la perdita del centro di un mondo ormai privo di spinta morale e sbilanciato verso la vitalità. Sono scomparsi i riferimenti, i punti cardinali indispensabili ad orientarsi e su cui si imperniava la stessa società.

Credo che ogni osservatore attento e spregiudicato della presente vita spirituale italiana non possa non essere colpito dalla decadenza che si nota nel sentimento dell'unità sociale. Le grandi parole che esprimevano questa unità: il Re, la Patria, la Città, la Nazione, la Chiesa, l'Umanità, sono diventate fredde e rettoriche [...] ¹².

A questo processo si accompagna inesorabilmente una perdita della coesione e della «disciplina sociale»:

gli individui non si sentono più legati a un gran tutto, parte di un gran tutto [...], attingenti il loro valore dal lavoro che compiono nel tutto. La buona individualità, che si afferma solo in questo legame, ha ceduto il posto alla cattiva individualità, che crede di affermarsi più energicamente rompendo il legame e pompeggiandosi per se stessa.

Questo patologico individualismo si ripercuote anche sull'atteggiamento degli artisti, tanto che, scrive Croce, «i nostri monumenti saranno [...] per i posteri i documenti della nostra convulsione morale».

Vedete un po' se vi riesce di far che un gruppo di artisti collabori a un monumento. Questo che si otteneva sessanta o settanta anni fa, da scultori e pittori che avevano frequentato l'accademia e si recavano la domenica alla messa (ossia si sottomettevano interiormente a qualcosa e a qualcuno), ora è irraggiungibile: il decoratore vuol dare prova della sua personalità raffinata; il pittore della sua ipersensibilità e del suo ascoso simbolismo; lo scultore

¹¹ B. Croce, *Degli studi eleganti*, ora in Id., *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Laterza, Bari, 1955, p. 261.

¹² B. Croce, *Fede e programmi*, in «La Critica», 9 (1911), pp. 390-396, pp. 391-2.

non armonizza le statue con le linee architettoniche, si dimena, si contorce [...] e chiede l'attenzione per sé solo [...]¹³.

La rottura delle tradizioni, il cadere di quanto fu caro ai padri dei padri, il crollo degli affetti italiani sono tutti elementi che non vengono certo richiamati in una direzione di innovazione o di avanguardia. È anzi con piglio conservatore che il filosofo mette in guardia dai pericoli della società odierna, il cui nocciolo è identificato in una «aridità del sentire» che da una parte è il nuovo non recante in sé gli antichi ideali e dall'altra parte è, lo si è visto, «mancanza di poesia». Croce è sensibile a quel mutamento di atmosfera segnalato da Ernst Jünger nel romanzo criptostorico *Eumeswil*, il cambiamento che si sente, secondo lo scrittore tedesco, quando in un museo si passa da una sala in cui sono esposti dipinti impressionistici di fine '800 a una dedicata ai pittori del Rinascimento fiorentino: «L'aria si fa asciutta e trasparente. Immobili gli alberi, non sfocati. Qui il cipresso, là il pino. A essi corrispondono i volti, le leggi, la politica»¹⁴. La mancanza di poesia nell'arte contemporanea costituisce per Croce una delle manifestazioni della patologia dello spirito, che ha certo nella visione conservatrice del nostro filosofo contorni e caratteristiche diverse da quelle scrutate da Jünger o da Sedlmayr. Se quest'ultimo però considera l'arte come sismografo – il «più sensibile alle scosse interiori» –, anche Croce guarda ad essa come al metro per misurare la spiritualità di un'epoca, come ad uno specchio che la riflette.

¹³ «Fintanto che nei nostri animi non splenda la convinzione [...] l'individuo gestisce un'eredità ricevuta dal passato e da tramandare accresciuta all'avvenire, che l'uomo è niente in quanto astratta individualità ed è tutto in quanto concorda col tutto; fintanto che famiglia, patria, umanità non riprendano il loro senso schietto e non riscaldino i cuori come li hanno sempre riscaldati da quando la storia è storia [...] è vano sperare che queste e quelle contingenze possano migliorare la società e rendere grande l'Italia» (*ibid.*).

¹⁴ E. Jünger, *Eumeswil* (1977), trad. it. di M.T. Mandalari, Rusconi, Milano, 1981, p. 67. Cfr. D. Conte, *Albe e tramonti d'Europa*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2009, p. 25. A proposito della pittura moderna cfr. B. Croce, *Arte moderna*, in «Quaderni della "Critica"», 5, 14 (1949), pp. 98-103, p. 102: «Qualche volta mi viene un pensiero ridente: e cioè che tutte quelle bruttezze siano offerte dai pittori odierni agli occhi dei riguardanti per castigarli di avere nel corso di tanti secoli, per virtù precipua dell'Ellade e dell'Italia del Cinquecento, gioito di tanti corpi e di tanti visi belli nelle statue e nelle tavole, e di avere talvolta, per la gradevolezza e l'incanto dei sensi, dimenticato la severità dell'arte [...]».

Certo, sembra che tutti concordemente desideriamo un'arte che somigli a quella del risorgimento e non, p. e., a quella del periodo dannunziano; ma, in verità, se ben si consideri, in questo desiderio non c'è il desiderio di un'arte a preferenza di un'altra, sì bene di una realtà morale a preferenza di un'altra. Allo stesso modo chi desideri che uno specchio rifletta una bella anziché una brutta persona, non si augura già uno specchio che sia diverso da quello che ha innanzi, ma una persona diversa. Lasciamo, dunque, di rivolgere augurii ed esortazioni agli specchi, e procuriamo di rendere meno brutte le nostre persone. Una generazione italiana, mentalmente più alta e moralmente più nobile di quella dannunziana, avrà un'arte più alta e più nobile, ed esprimerà la religione dell'età moderna, se l'età moderna saprà avere una religione – come l'hanno perfino i selvaggi¹⁵.

In questa pagina del 1911 Croce considera l'arte del periodo dannunziano (potremmo anche dire l'arte *dannunziana*, non per riferirci al solo poeta abruzzese – che il filosofo ebbe peraltro a definire «corregionale, ma non correligionario»¹⁶ – ma in generale il decadentismo, di cui D'Annunzio, come vedremo, diventa l'emblema) uno specchio della decadenza morale del tempo. Ma c'è anche un altro elemento che attira l'attenzione: il torcersi finale del discorso, che era partito dal piano della «realtà morale», con le connotazioni della «persona», altezza mentale e nobiltà morale, su un piano a rigore ben diverso, quello della «religione». Se l'arte in cui si deve sperare esprimerà la religione dell'età moderna, ciò significa per converso che l'arte in crisi è lo specchio di un'epoca senza religione, senza fede, senza centro. Questo è uno dei punti in cui emerge quella visione etica della religione (affiancantesi nel pensiero di Croce alla teoria della religione come *philosophia inferior*, cui si accennava nel capitolo precedente) che Ernesto de Martino, nella sua prospettiva di storico delle religioni e antropologo, gli rimprovererà in passi famosi del 1957. Scrive ancora Croce:

La religione o la filosofia (con la quale la religione fa tutt'uno) non è questa o quella particolare religione o filosofia; ma è la concezione religiosa o

¹⁵ B. Croce, *Fede e programmi*, cit., p. 396.

¹⁶ B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, cit., pp. 50-51.

filosofica delle cose [...]. Non può esistere senza le sue determinazioni, ma non si esaurisce mai nelle sue determinazioni. L'abito religioso è perciò immortale; ed esso fa d'uopo coltivare negli animi, perché si mantenga salda ed efficace la fede morale¹⁷.

In *Storicismo e irrazionalismo nella storia delle religioni*, mettendo in guardia da un uso improprio del termine «religione», de Martino esemplifica sulla filosofia crociana e sull'uso che ne viene fatto nella *Storia d'Europa*, l'esempio «più illustre» di quanti, ingenerando fraintendimenti dannosi per gli studi storici, confondono la religione con qualsivoglia «impegno etico». Dimentica del nesso mitico-rituale, della potenza destoricante, della ierogenesi, la religione diventerebbe così una «concezione essenzialmente laica del mondo e della vita»¹⁸.

Ma senza dover arrivare alla «religione della libertà» (su cui torneremo), già nel piccolo scritto del 1911 che stiamo analizzando e in altre pagine precedenti, religione e fede vengono intese in senso etico, come impegno, attività, ideali civili e morali, un senso che risulta strettamente collegato all'arte e alla sua crisi.

Che cosa è, in effetto, ciò che si chiama il culto della verità e della bellezza, l'opera del pensiero e dell'alta fantasia, e, scolasticamente, la poesia e l'arte? È lo Spirito che di volta in volta si risolve all'Eterno, e abbraccia l'universo, e lo intende e lo penetra. [*La sua natura*] potrebbe essere significata con [...] la parola di religione o di religiosità, perché sono essi, il pensiero e la creatrice fantasia, le fonti di ogni umana religione¹⁹.

¹⁷ B. Croce, *Fede e programmi*, cit., p. 394.

¹⁸ E. de Martino, *Storicismo e irrazionalismo nella storia delle religioni*, in «Studi e Materiali di Storia delle religioni», XXVIII, 1 (1957), ora in Id., *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Introduzione e cura di M. Massenzio, Argo, Lecce, 1995, pp. 75-96. Sul punto vedi il secondo capitolo di S.F. Berardini, *Ethos Presenza Storia: la ricerca filosofica di Ernesto de Martino*, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2013, dedicato al confronto Croce-De Martino a partire dal tema della religione, su cui sosta in particolare la mia recensione apparsa in «nostos», 1, 2016, pp. 397-402.

¹⁹ B. Croce, *L'intellettualità*, in «La Critica», 19 (1921), pp. 191-192, p. 192.

La crisi di religione e la crisi dell'arte vanno di pari passo, rientrando nel più vasto fenomeno della perdita del centro. Interpretarne i documenti, anzitutto quelli artistici, può quindi consentire anche di stabilire «il punto su cui deve sorgere il nostro dovere»²⁰. Con accento simile, nel *Breviario di estetica* Croce scrive che l'arte contemporanea

senza fede in Dio e senza fede nel pensiero, incredula e pessimistica [...] sollecita l'azione, la quale non volgerà certo a condannare, reprimere o raddrizzare l'arte, ma a indirizzare più energicamente la vita verso una più sana e profonda moralità, che sarà madre di un'arte più nobile [...]»²¹.

Come si vedrà nell'ultimo capitolo del lavoro, nella *Storia d'Italia* il centro che si è perso è «la coscienza etica e religiosa», la crisi è crisi di «religione» e di «ideali etici». In maniera analoga, nella *Storia d'Europa*, su cui si concentrava la critica demartiniana, il morbo del romanticismo ha come proprio antagonista la «religione della libertà». L'ideale liberale è per Croce una religione, se si guarda a ciò che è «essenziale ed intrinseco» di ogni religione: «una concezione della realtà e un'etica conforme»²². Ed è ancora in questo senso che *non possiamo non dirci cristiani*. Il cristianesimo, scrive Croce nel noto saggio, opera «nel centro dell'anima»²³. Inteso nel suo significato etico come coscienza morale, esso rappresenta quella rinnovata religiosità che costituisce l'unica alternativa possibile al dominio della selvaggia forza vitale. Il rimedio alla malattia dell'Europa deve dunque venire dai «geni religiosi e apostolici» e dal rafforzamento delle «proprie forze mentali e morali». Tale l'*atteggiamento da adottare nei tempi antiartistici*, che nell'omonimo saggio riflette, già nel '18, grandi inquietudini: «Saremo forse in pochi, e simili alla compagnia del

²⁰ B. Croce, *Breviario di estetica*, cit., p. 70.

²¹ *Ibid.*

²² B. Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari, 1928, pp. 227-228.

²³ B. Croce, *Perché non possiamo non dirci cristiani*, in «La Critica», 40 (1942), pp. 289-297, p. 289.

Decamerone, in mezzo alla peste che infuriava in Firenze e nell'Europa tutta»²⁴.

Croce insiste dunque sul dovere di rafforzare le forze morali e mentali, ma in questo processo anche la poesia è chiamata a svolgere un ruolo e non solo come strumento per misurare la febbre all'Europa malata. Se è vero che dinanzi a un brutto riflesso non si deve sperare che a migliorare sia lo specchio ma ciò che gli sta innanzi, è pur lecito invocare in tempo di crisi il balsamo lenitivo della poesia. Nell'imperversare dell'epidemia bisogna anzitutto «leggere e rileggere i grandi, i poeti veri, gli armoniosi, i rasserenanti»²⁵. E la *salvezza* – invocata invano su altri fronti, come ad esempio quello di un mondo altro, esotico e lontano, l'Oriente²⁶ – può poi venire proprio dalla poesia. Nel 1933 Croce pronuncia a Oxford un discorso in *Difesa della poesia*, «apportatrice di salute», mezzo prezioso per ritrovare «in una società così tecnicamente perfezionata e così rozza spiritualmente» una «coscienza di umanità»²⁷. Nell'attribuire un ruolo tanto rilevante alla poesia, egli si richiama all'autorità di due grandi maestri. Il primo riferimento è Shelley, cui rimanda già il titolo e alla cui classica *Difesa della poesia*²⁸ Croce fa appello in contrasto alla tesi di una morte o di una fine

²⁴ B. Croce, *L'atteggiamento da adottare in tempi antiartistici*, in «La Critica», 16 (1918), pp. 384-385, p. 385.

²⁵ *Ibid.* In questa direzione va il saggio di Rosalia Peluso, «*Imparadisarsi*». Croce e la «mistica erotica» dell'ultimo «Faust» (in «Diacritica», 2, 1, 7, febbraio 2016, pp. 93 sgg.), che si apre con un paragrafo su «La cura Goethe».

²⁶ Cfr. B. Croce, Recensione a J.W.T. Mason, *The creative East*, in «La Critica», 27 (1929), pp. 153-155 (= *La salute dall'Oriente*, in Id., *Conversazioni critiche*, IV, Laterza, Bari, 1932, pp. 268-271). L'«odierno anelito verso l'Oriente e la sua spiritualità» costituiscono anzi un «sintomo» in quanto «nuovo documento della crisi spirituale che travaglia la società europea, crisi di religione ossia d'ideali. Ora le crisi non si superano né col ritorno alle tradizioni indigene o nazionali né con l'appigliarsi a forme di civiltà distaccate da quelle tradizioni, né col sommare questi due ordini di tradizioni. Si superano soltanto col ridiscendere alle pure radici dell'essere, alle profondità della coscienza, alla inesauribile umanità, e trarne motivi di forza mentale e morale» (ivi, p. 155).

²⁷ B. Croce, *Difesa della poesia*, cit., pp. 3-4.

²⁸ Scritta nel 1821, a un anno dalla morte, l'opera è considerata un testamento spirituale del poeta e nasce in risposta alla prefigurazione di Thomas Love Peacock (*The Four Ages of Poetry*, 1820) di una fine dell'arte nei tempi moderni, caratterizzati dal trionfo della ragione, della scienza e della politica. A questa prospettiva Shelley ribatte che non solo la

dell'arte. Contro tale concezione, diffusasi «un po' dappertutto» nei primi decenni dell'Ottocento, soprattutto a causa della «troppo stretta unione o confusione» dell'arte con il mito e la religione, Shelley considera la poesia «la sorgente perpetua di ogni vita intellettuale, morale e civile», elemento benefico e necessario «segnatamente nei tempi in cui il principio egoistico e meccanico [...] minaccia di diventar preponderante e il corpo, fattosi troppo greve, pesa sull'anima [...]». All'altezza degli anni Trenta, nel tempo in cui imperversano processi patologici di naturalismo e imbestiamento, bisogna seguire l'indicazione del grande poeta inglese e ricorrere al balsamo veramente umano dell'arte. Croce fa inoltre riferimento a un altro maestro, Schiller, che similmente invocava «soccorso dalla poesia e dall'arte per trarre a salvamento l'agitata società umana [...]»²⁹. I tempi, decreta il filosofo abruzzese, richiedono ancora una volta il «grido di soccorso che lo Schiller e lo Shelley rivolgevano alla Poesia». Una poesia che, come osservava sconcolato l'ultimo vetturino di Napoli, è ormai quasi sparita dal mondo.

Le sublimi, le sante parole che facevano battere il cuore delle generazioni passate, quando non sono addirittura sbeffeggiate, suonano vuote di senso alle nuove generazioni [...]. I sogni, gli entusiasmi, le tristezze [...] *de grands amants ou de grands citoyens*, sono sconosciuti o derisi.

poesia non è prossima a morire, ma che è il luogo in cui si sprigiona la facoltà immaginativa dell'uomo. Lo scritto, in cui Shelley si riallaccia al platonismo, è permeato di una forte carica etica e utopica.

²⁹ Schiller interpose fra l'uomo sensibile e l'uomo razionale «come intermedio, l'uomo estetico, e tra stato di natura e stato di ragione lo stato della poesia e dell'arte, che non è più il primo e non è ancora il secondo, che non è più passività e non è ancora pratica attività, che non ha raggiunto la libertà morale ma possiede già la libertà estetica, che è uscito dalla natura, ma non si è determinato in nessun senso particolare e si riferisce al complesso delle facoltà umane, esercitandole e preparandole tutte, come in un nobile giuoco». Sappiamo già, a proposito del tema arte e gioco, che la posizione di Croce è in realtà diversa, poiché l'arte è per lui già tutta dalla parte della cultura, pur serbandolo in sé il cuore pulsante del sentimento. Nella visione di Schiller si evidenzia tuttavia un elemento su cui il filosofo abruzzese concorda, il carattere aurorale dell'arte, che solo in questo senso può essere considerata da Croce «nobile giuoco».

L'arte che interessa è invece quella che «accompagna la pochezza mentale e spirituale dei lettori e degli spettatori con la vuota scenografia e le chiassose figurazioni, o con la delusoria promessa di nuove e strane sensazioni». Si vive immersi in una società «così avida e ardente al lucro e così pigra al bene, così insensibile e indifferente a ciò che dovrebbe vivamente toccare la coscienza umana, e le cui forze sembrano unicamente impegnate nel promuovere e difendere il personale egoismo», in un tempo dall'atmosfera densa, «pesante, afosa e penosa agli spiriti liberi, agli intelletti alacri, alle anime delicate». In una situazione siffatta è per Croce netta la necessità di una «fresca corrente di poesia», chiamata a ravvivare «il sentimento dell'eterno dramma umano», a ristabilire «le vere proporzioni delle cose nei loro rapporti reciproci e nella loro gerarchia e armonia», a riportare il centro e l'equilibrio nel cosmo. E in molte altre pagine, come quelle di *Antistoricismo* (1930), il famoso saggio dedicato alla crisi europea e ai suoi riflessi in ambito artistico-letterario, su cui dovremo tornare, ricorre l'invocazione ai «genî creatori di bellezza e di verità» contro i nuovi barbari: decadenti, esteti, irrazionalisti, profeti, mistici.

Croce è ben consapevole che un discorso di questo tipo, attribuendo un ruolo quasi soteriologico al poeta e all'arte, rischia di essere considerato utopistico se non addirittura ingenuo, come scrive in queste righe, un po' posteriori.

Quando, qualche anno fa, in un discorso tenuto a Oxford, *Difesa della poesia*, accennai, sul finire, che un ravvivamento di amore per la poesia sarebbe una delle vie per ridare alle presenti generazioni quella coscienza di umanità che è ora smarrita e oppressa dalla dominante violenza e rozzezza, ci fu tra i miei amici qualcuno che sorrise della mia semplicità o ingenuità. «Ci vuol altro cerotto!», come diceva don Abbondio nella prima edizione dei *Promessi sposi*³⁰.

Il filosofo sa bene che non basta la poesia a curare la crisi del Novecento, che ci vogliono ben altri cerotti. E tuttavia in quell'atmosfera densa e

³⁰ B. Croce, *Poesia e risveglio di coscienza dell'umanità*, in Id., *Pagine sparse*, 3 voll. (1942), Laterza, Bari, 1960, vol. III, *Postille – Osservazioni sui libri nuovi*, p. 104.

pesante, frutto di un processo di naturalizzazione e disumanizzazione, l'arte non può avere un ruolo di secondo piano per l'autore di un'estetica in cui, come si è visto, essa rende veramente uomini. Oltre al carattere fondativo e umanizzante, emerge qui anche la dimensione di condivisione propria della cultura e della poesia, una dimensione originaria e sopita dentro ogni uomo. Se nel 1918 Croce invitava al rileggere i classici nella «accettata solitudine»³¹, con ben altro accento negli anni Trenta afferma che «nel recitare ad alta voce un verso o una strofa di Dante o di Petrarca, di Ariosto o di Foscolo» si prova il senso «di una voce che non susciti eco, di un luogo che mi stia intorno, estraneo nell'aspetto, ostile e schernitore, di una profanazione che io compia, col portare colà parole alte e gentili, nate in un mondo diverso, indirizzate a un mondo diverso». Questa osservazione non deve portare al «ritiro in se stessi», ma essere piuttosto la «segnalazione di un ostacolo da vincere».

E io immagino un'altra e simbolica vicenda: di avere intorno un'accolta di giovani e di uomini, tutti tesi nelle loro passioni reciprocamente esclusive, scissi e diffidenti e nemici per opposte tendenze, chiusi e feroci ciascuno di essi nella propria ben difesa cerchia. Ed ecco si apre un libro di poesia e si comincia a leggere, e allo scorrere di quei suoni, al volo di quelle immagini, un non so che si muove nei loro petti, il loro spirito si fa attento, la fantasia si risveglia, segue quel ritmo estetico nel suo tema, nei suoi contrasti, nella sua finale armonia, e in quei contrasti e in quell'armonia essi vengono, con meraviglia e commozione, riscoprendo in se stessi l'ignota, l'obliata, la negata comune umanità³².

Un'immagine, quella sognata da Croce, che fa venire in mente la celeberrima scena finale di *Orizzonti di gloria* di Kubrik, in cui una prigioniera tedesca, fatta esibire quasi come uno strano animale catturato, viene inizialmente irrisa e schernita dal pubblico dei soldati americani per la lingua diversa, e a loro del tutto incomprensibile, che parla. Poi, costretta a cantare per il divertimento degli astanti, inizia a modulare una melodia semplice e domestica, e la volgare iniziativa, partita come brutale

³¹ B. Croce, *L'atteggiamento da adottare in tempi antiartistici*, cit., p. 275.

³² B. Croce, *Difesa della poesia*, cit., pp. 14-15.

esposizione da circo, ha un effetto del tutto inaspettato. La musica – e si noti anche qui il ruolo che il regista attribuisce all'arte – la trasfigura dinanzi a quei maschi dagli atteggiamenti bestiali, mostrandola nel suo essere, da una parte, esattamente come loro al di là delle differenze di fronte e di lingua, e, dall'altra, nel suo essere donna. Tutti i soldati che fino a pochi secondi prima sembravano allo spettatore bruti e animaleschi acquisiscono allora fisionomia di uomini, a partire dagli occhi, che si addolciscono e diventano occhi di figli, fratelli, mariti, padri, uomini, in guerra, mentre pian piano zittiscono, ascoltano, e infine cantano assieme a lei con le lacrime sui volti rozzi. Si eleva dalle truppe il sentimento più squisitamente umano, la fratellanza. Anche l'immagine evocata da Croce richiama in tempi di guerra a questa dimensione primigenia, a partire dal carattere proprio della poesia, che, come destò alle origini l'umanità, può risvegliarla all'altezza della crisi.

Potranno più, dopo quella scoperta, guardarsi gli uni gli altri come per l'innanzi? Potranno, come per innanzi, sentirsi affatto divisi e l'un contro l'altro armati, quando un vincolo si è formato tra loro, quando tutti han vissuto per alcuni istanti nel mondo della bellezza e vi si sono ritrovati fratelli? E quegli istanti di religioso preludio si spegneranno senza alcun effetto, senza lasciare alcuna traccia nei loro animi, senza preparare il bisogno di altri istanti simili, e di altre cose simili, e non solo di versi e strofe e musiche e pitture, ma di pensieri che apportino luce e di opere che innalzino il cuore?³³

Il discorso non è utopistico, non è ingenuo. È il discorso di chi crede ancora nella cultura, nella poesia, nell'umanità. Ed è il discorso di chi ha militato e combattuto per questi ideali.

Si vuol dire, quasi per scoraggiare le speranze e le fiducie, che la realtà è dura e pesante e vuol altro che buona volontà di individui e illusioni di poeti. Ma noi sappiamo che quella dura e pesante realtà si muove, e anzi non è se non moto, e che non si muove per altro che per gli sforzi di noi tutti, ciascuno legato a tutto il mondo, ciascuno grande, piccolo o piccolissimo che egli sia, responsabile del mondo tutto. Si lasci, dunque, che anche noi, in

³³ Ivi, p. 15.

quanto amatori di poesia, compiamo il nostro qualsiasi sforzo, che è poi adempimento del nostro particolare dovere.

Nel '33 il tono assunto da Croce è ben diverso da quello di pagine che puntano sulla storia come dimensione razionale e sovrumana – la storia fatta di catene strettissime di beni, ad esempio, descritta in *Teoria e storia della storiografia*³⁴ – e che tolgono di fatto all'individuo ogni rilievo e dunque anche ogni responsabilità. Accenti di questo tipo sono assunti invece in un articolo comparso nei «Quaderni della Critica» nel 1948.

Mi sta nel ricordo un mio incontro, nei giorni dell'agosto del '14, quando si scatenò inattesa la prima grande guerra, con un collega senatore, che era un insigne chimico e aveva dolcissimi occhi azzurri, il quale, smarrito, atterrito, indignato per quel che vedeva accadere, mi disse: «Ma a guerra terminata sarà necessario che un congresso mondiale di scienziati prenda la direzione del mondo e impedisca che si cada più mai in siffatte dolorosissime follie!»³⁵.

Trascorsi gli anni della guerra, l'anziano filosofo torna ad affermare che non sono gli uomini, pur se scienziati, poeti o filosofi, a poter decidere il corso delle cose e del mondo, ma le inestinguibili forze del bene. Non esistono dunque dei professionisti, dei «competenti» cui appellarsi quasi come a un pronto soccorso in tempi di crisi³⁶. In queste pagine Croce

³⁴ B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano, 2011, p. 96.

³⁵ B. Croce, *Il ricorso ai "competenti" nelle crisi storiche*, in «Quaderni della "Critica"», 4, 12 (1948), pp. 89-92, p. 90. Il riferimento ai «dolcissimi occhi azzurri» dello scienziato fa pensare agli occhi «stellanti» di Albert Einstein descritti da Thomas Mann. Anche in quel caso non si tratta di un complimento (cfr. Th. Mann, *Una traversata con «Don Chisciotte»*, 1938, tr. it. di L. Mazzucchetti, in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Milano, 2015, pp. 788-840).

³⁶ «E addirittura le crisi, oltre a non poter vedere alcun intervento riparatore, non sono nemmeno passibili di giudizio morale, poiché appartengono al «corso delle cose, alla vita del cosmo, per la quale par che sia stato necessario (e certamente è stato necessario perché è accaduto) che la civiltà greco-romana venisse sommersa dalla barbarie medievale o che, nei tempi nostri, la Germania, che era alla testa del sapere e del fare in ogni parte della vita,

riprende la critica ai «medici consultori» invocati da Taine che si trova anche nella *Storia come pensiero e come azione*³⁷. L'«errore sostanziale» di concezioni come quelle del positivista francese sta nel «concepire il mondo come un malato e di fronte ad esso uomini che hanno la capacità di prescrivergli la cura da adottare per vincere la malattia». Scrive in questa occasione il filosofo che

Il mondo non è un malato se non forse di quella malattia che la vita stessa, la vita nel suo rigoglio, un complesso di forze vitali che bramano e vogliono e tentano e operano, ardono di passioni, di speranze, di fedi, si oppongono tra loro in gare e contrasti, prorompono in delirii di amore e di odio. E i competenti o tecnici o immaginari medici dell'immaginario malato sono uomini tra gli uomini, malati o sani né più né meno degli altri tutti, né posseggono la capacità, non hanno né debbono arrogarsi il diritto e l'autorità di fare diagnosi e dettare ricette, perché sono impegnati come forze vitali tra quelle forze vitali, pari in ciò agli altri uomini tutti³⁸.

Ma Croce non si attesta sempre su queste posizioni, né sul piano del riconoscimento di una patologia dello spirito né su quello del veto a tracciare diagnosi e a prescrivere cure per lenire la malattia dei tempi. Vestendo i panni di quell'*amatore di poesia* richiamato nelle pagine del '33 cui si è fatto riferimento, egli ha combattuto anzitutto nelle fila della «Critica», pubblicata sotto la sua direzione dagli inizi del Novecento fin quasi alla morte (dal 1903 al 1944 e poi, con i «Quaderni», al 1951)³⁹. Nella

perdesse il cervello e freneticamente lavorasse a distruggere con rinnovati rabbiosi colpi se stessa» (B. Croce, *Il ricorso ai "competenti" nelle crisi storiche*, cit., p. 91). Ritorna qui la necessità della storia di stampo hegeliano tematizzata nella *Storia come pensiero e come azione* (cfr. il paragrafo su «Il significato storico della necessità», cit., pp. 18-22).

³⁷ Nel paragrafo dedicato al «Carattere preparante e indeterminante della storiografia rispetto all'azione» Croce muove una decisa critica alla «storia-diagnosi» e alla «politica-farmacopea» di Taine (ivi, pp. 175-9), sostenendo che la storiografia non determina l'azione pratica, pur preparandola: «l'azione, pur nella sua ideale corrispondenza con la visione storica che la precede e condiziona, è un atto nuovo e diverso [...]» (ivi, p. 171).

³⁸ B. Croce, *Il ricorso ai "competenti" nelle crisi storiche*, cit., pp. 89-90.

³⁹ Cfr. A. Battistini, «La Critica», in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 91-100.

rivista, che usciva puntualmente con cadenza bimestrale il venti di ogni mese dispari, trovano posto quasi cinquant'anni di recensioni, articoli e saggi di un pensatore sempre attento a cogliere i sintomi del suo tempo e a captarne le diverse manifestazioni nella storia della cultura. Il periodico porta già nel nome il proprio senso e il proprio scopo, che è di *invigilare* la cultura e la società del suo tempo, a partire anzitutto dalla poesia e dalla letteratura. La «Critica» nasce a ridosso della pubblicazione dell'*Estetica*, come banco di prova e applicazione pratica dei principi teorici del grande trattato del 1902⁴⁰. Attraverso le recensioni, che danno prova dell'infaticabile attività di Croce, interprete sensibilissimo del proprio tempo e delle sue produzioni, e la rassegna di *Note* su letterati e poeti, si entra nel vivo della sua officina, osservando il critico e clinico all'opera nel confronto concreto con i versi, le letture della storia e i procedimenti del pensiero.

Il compito del critico è quello di sradicare, con «paziente insistenza», «le male erbe» che spuntano «nei campi del sapere»⁴¹. È questo ufficio che viene svolto nella rivista, la cui «professione di fede» esposta nel primo volume e datata 1 novembre 1902, annuncia l'ambizioso proposito di tentare «un primo schema della produzione letteraria e scientifica italiana dell'ultimo mezzo secolo»⁴². Nella sua attività il critico non deve smarrirsi «dietro a un torbido e infido romanticismo del nuovo»⁴³ ma neanche cadere in una «preconcetta ostilità» nei confronti della poesia e della letteratura contemporanea, non degnandole di alcuna attenzione⁴⁴. Anzi, a lui si raccomanda «la conoscenza e l'esperienza dei varii tempi, e quella del farsi e dell'assorgere della poesia e letteratura buona sotto i nostri occhi in mezzo al tumulto delle opere brutte». Quello che gli è affidato è un compito di

⁴⁰ Come si legge nel *Contributo alla critica di me stesso*, cit., p. 43, dove viene descritta la genesi della rivista in part. alle pp. 40 sgg.

⁴¹ «Che è quanto, per la parte nostra, abbiamo sempre procurato di fare, non lieti di doverlo fare ma adempiendo un fastidioso dovere» (B. Croce, *Ragioni di un'insistenza*, in «La Critica», 35, 1937, pp. 77-78, p. 78).

⁴² B. Croce, *Introduzione*, in «La Critica», 1 (1903), pp. 1-5, p. 4.

⁴³ B. Croce, *L'avversione alla letteratura contemporanea*, in «Quaderni della "Critica"», 1, 3 (1945), pp. 1-4, p. 3.

⁴⁴ Ivi, p. 1.

discernimento, che non significa mera avversione alla letteratura contemporanea.

E, se un consiglio gli si dovesse dare, sarebbe di ricercare in prima linea ciò che al gusto esercitato e sicuro si dimostra sano e duraturo, e passar sotto silenzio quanto più si può delle altre opere, e intervenire con la debita severità e acribia solo nei casi in cui l'opinione più o meno artificialmente formatasi abbia stabilito senza discernimento reputazioni che non hanno buon fondamento o che debbono essere integrate da eccezioni e riserve. A me [...], quantunque della letteratura ora contemporanea dei giovani non mi sia potuto tenere così pienamente informato come ero di quella dei miei anni giovanili, [...] è accaduto per questa e talvolta per l'altra non solo di esercitare la cosiddetta severità che altri ometteva, ma di contribuire a far rendere giustizia a ingegni e ad opere sincere; e se la soddisfazione intellettuale da me provata nel primo caso è stata venata di dispiacere per aver dovuto recare dolore a uomini degni, come erano il Pascoli e il Fogazzaro, quella del secondo caso, mi è sempre dolce nel ricordo⁴⁵.

Ma come si esercita l'ufficio del critico? Egli non è un artista, né un moralista, né un profeta. È piuttosto uno psicologo e un filosofo poiché è in grado di fare diagnosi sull'anima umana. Il suo è un compito fatto di diversi stadi, che prende le mosse, come sappiamo, dal rivivere il processo di creazione artistica⁴⁶. Lo stimolo fisico (l'opera) e le condizioni psicologiche del fruitore cambiano però continuamente. Da ciò deriva l'importanza dell'analisi, dell'interpretazione storica e delle pratiche di restauro in ambito artistico⁴⁷.

I quadri, e le poesie, e qualsiasi opera d'arte, non producono effetto se non su animi preparati. Segni naturali non esistono, perché tutti sono a un modo stesso convenzionali, [...] storicamente condizionati⁴⁸.

⁴⁵ Ivi, p. 4.

⁴⁶ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 132; cfr. a p. 133 il suggestivo esempio su Dante.

⁴⁷ Ivi, p. 138.

⁴⁸ Ivi, p. 137.

La fruizione estetica non è dunque un processo spontaneo e naturale, una sorta di visione o intuizione mistica, ma richiede studio e fatica: «il metodo critico implica il salire un gradino dopo l'altro e non è proprio di chi vola ma di chi cammina»⁴⁹. Bisogna quindi prendere le distanze dalla critica che Croce definisce «profetica» o «addirittura messianica», svolta da presunti vati⁵⁰. Tale procedimento, «riferendosi non a quello che è ma a quello che sarà, non è critica, non è cosa seria», ma «giornalismo della peggiore sorta» e «pratica simile a quella dei “giocatori del lotto”»⁵¹.

Il critico vero, oltre a non essere un vate, non è inoltre un artista. Nella *Poesia* Croce chiarisce che per adempiere al proprio dovere egli non può cantare con il poeta, ma ha l'obbligo di *pensare*. Al «critico estetizzante» che lo accusa di non intendere il «sacro furore del critico invasato» Croce risponde con il divieto affisso nelle sale di concerto tedesche: «*Das Mitsingen ist verboten*»⁵². Il critico non è «*artifex additus artificii*», ma «*philosophus additus artificii*», un filosofo «che abbia meditato sull'anima umana nelle sue distinzioni e opposizioni e nella sua dialettica»; filosofo «in quanto viene ordinando il gran materiale dei formati giudizi in classi o tipi del vario sentire e fare dell'anima, e con ciò si tramuta in psicologo».

Richiamandosi alla concezione desanctisiana dell'arte come categoria spirituale e forma⁵³, Croce si contrappone alla critica «in cui un verso o un

⁴⁹ B. Croce, *Ancora del metodo critico*, in «La Critica», 8 (1910), pp. 239-240, p. 240.

⁵⁰ B. Croce, *La critica profetica*, in «La Critica», 12 (1914) (poi in Id., *Pagine sparse*, cit., vol. I, *Contro i “profeti”*, pp. 501-502), pp. 238-239, p. 239.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² B. Croce, *La poesia*, cit., p. 308; cfr. anche Id., *Alcune massime critiche e il loro vero intendimento*, in *Nuovi saggi*, cit., p. 204. Lo stesso motto è ripreso da de Martino per definire il compito dello storico delle religioni in contrapposizione all'irrazionalismo di Rudolf Otto: «[...] vietato è anche per lo storico delle religioni gareggiare a qualunque titolo con i credenti nella immediata testimonianza circa la presenza del nume», *Storicismo e irrazionalismo*, cit., p. 77. In entrambi i casi si tratta di ricostruire un dispositivo culturale nel suo significato storico piuttosto che di un mistico rivivere.

⁵³ I critici contro cui Croce polemizza avrebbero dimenticato o ignorato «che la trattazione psicologica e materialistica o contenutistica della poesia fu criticata e respinta dal De Sanctis mercé il concetto dell'arte come “forma”, cioè “categoria spirituale”, specificato poi come intuizione-espressione, intuizione lirica ed intuizione cosmica» (B. Croce, *Intorno*

tono di colore sono oggetto di rapimento e di esaltazione a scapito della poesia e del quadro, dell'anima del poeta che armoniosamente si è espressa non in quel verso o in quel tono isolato ma nell'opera intera». Nei confronti di tale critica, come abbiamo visto nel capitolo precedente, il filosofo fa riferimento alla distinzione tra *amore e libidine estetica*:

codesta nuova critica [...] è libidine, non è amore dell'arte. Il vero critico è un uomo che accoglie nel suo animo e intende l'anima di un altro uomo; il nuovo ideale di critica che ora si vagheggia non è da uomo, ma da scimmia: animale, a quanto dicono, libidinosissimo⁵⁴.

La polemica contro la libidine si volge contro la critica stilistica, che per carattere e origine «fa tutt'uno col contemporaneo decadentismo poetico ed artistico». La poesia non può nascere nel vuoto, come pretendono non solo i poeti ma anche i critici che ne ricercano e professano la purezza, apprezzando o dando origine a una poesia vuota e «vacua di superata materia umana»⁵⁵.

La disapprovazione di Croce nei confronti della critica stilistica viene connessa con «l'applicazione ai sani dei metodi che son fatti per i malati». Tale procedimento critico, che «ha la sua origine nei poeti decadenti o ermetici», dunque patologici, deve essere tenuto ben distinto dalla «critica dei grandi, dei veri poeti, che non ha bisogno di quei modi d'indagine»⁵⁶. Allo stesso modo è sbagliato introdurre e applicare indiscriminatamente nelle scuole italiane, secondo il filosofo, il metodo Montessori, ritenuto adatto per «i fanciulli deficienti». E, sempre sulla stessa linea, si situa il rifiuto della psicoanalisi e dei

alla cosiddetta "critica stilistica", in «Quaderni della "Critica"», 2, 4, 1946, pp. 52-59, p. 53).

⁵⁴ B. Croce, *Amore e libidine estetica*, cit., p. 243.

⁵⁵ B. Croce, *Intorno alla cosiddetta "critica stilistica"*, cit., p. 55.

⁵⁶ B. Croce, *Il perché della diffidenza verso la critica stilistica*, in «Quaderni della "Critica"», 2, 6 (1946), p. 103.

[...] metodi freudiani, escogitati per curare neurastenici e folli, che stoltamente si vorrebbe trasportare all'interpretazione degli uomini che non sono in queste condizioni morbose, e che (sebbene nel fondo di ogni uomo giacciono sempre la libidine, la ferocia, la crudeltà e le altre cose non belle) si sono educati sviluppando in sé le facoltà intellettuali e morali in modo da domare e da dominare e rendere inoffensivi gli istinti bestiali⁵⁷.

Ma quali sono invece i sintomi individuati dagli strumenti critici del nostro *Don Antonio Cardarelli della letteratura*?

⁵⁷ *Ibid.*

2.2. *I sintomi della poesia malata*

«Anche la “fenomenologia del brutto” – come ebbe a scrivere Croce – merita attenzione»⁵⁸. Dopo aver ripercorso nel primo capitolo i nodi teorici alla base della critica crociana e subito prima di immergerci in una più concreta ricognizione caso per caso di arte o di patologia, una volta inquadrata la figura e il ruolo del Croce critico e clinico della cultura soffermiamoci ora ad analizzare i sintomi – «sintomi così aperti e chiari» da non permettere, secondo il filosofo, errori di valutazione – della letteratura contemporanea.

La letteratura degli ultimi centocinquant'anni è secondo il filosofo travagliata dall'«indole della malattia»⁵⁹, che si manifesta in una icastica fenomenologia. Possiamo prendere le mosse da un articolo del 1907⁶⁰ dedicato alla descrizione della «più recente letteratura italiana», il cui «carattere» è considerato, «prima che un fatto letterario, una *condizione di spirito*» che si diffonde e si riflette in arte. Scriverà Croce in altra occasione:

[...] sotto la cattiva e nulla poesia dei tempi nostri c'è qualcosa che non può non svegliare inquietudine e senso di responsabilità nelle menti e negli animi serii; e prudenza vuole di non spacciarsene, come in altri casi si deve, con una scrollata di spalle, non tanto di fastidio quanto di noncuranza⁶¹.

Questa pseudopoesia non può essere ignorata, ma è anzi fondamentale analizzarla, in quanto è

⁵⁸ B. Croce, *Aggiunte alla «Letteratura della Nuova Italia»*. I. *Tra i giovani poeti, "veristi" e "ribelli"*, in «La Critica», 32 (1934), pp. 163-201, p. 200.

⁵⁹ B. Croce, *Il carattere di totalità della espressione artistica*, cit., p. 138.

⁶⁰ B. Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», 5 (1907), pp. 177-190.

⁶¹ B. Croce, *Ragione della disistima verso la "poesia pura" e i suoi sinonimi*, in «Quaderni della "Critica"», 3, 9 (1947), pp. 1-10.

la manifestazione letteraria, dell'irrazionalismo, della mancanza di ogni guida in una fede religiosa, di ogni fiducia nella libertà, della tendenza all'istupidimento, all'animalità e bestialità, e, insomma, alla disumanità, che travaglia il mondo intero e che ha celebrato la sua orgia sanguinosa nell'ultima guerra [...]⁶².

È per questo motivo che il filosofo la rifiuta⁶³: quella che viene descritta nell'articolo del 1907 è una «corrente spirituale», uno «stato psicologico». Esso certo non si può identificare in maniera semplicistica e superficiale con i singoli individui, che devono essere analizzati e caratterizzati «nei loro vari aspetti e nelle loro complicate evoluzioni». Lo studio della letteratura dell'Italia contemporanea dimostra però «come una serie di manifestazioni malsane, che appaiono nei vari campi, si possano ridurre ad un'unica corrente: quella della “grande industria del vuoto”»⁶⁴.

A questo proposito il filosofo distingue due periodi: quello carducciano (1865-1885) e quello posteriore al 1885, segnato dalla triade D'Annunzio-Fogazzaro-Pascoli⁶⁵. In questa fase storica e letteraria, scrive Croce, «*spira vento d'insincerità*». Cerchiamo di capire perché.

Il primo periodo è caratterizzato da una

poesia fondata in quei sentimenti [...] fondamentali dell'umanità: l'eroismo, la lotta, la patria, l'amore, la gloria, la morte, il passato, la virile malinconia. L'ideale carducciano non è un ideale transitorio, ma è quello che canta nel fondo di ogni animo forte e sensibile, complesso ed equilibrato: perciò il Carducci è sulla linea della grande poesia: è un omerida.

Quel periodo è contraddistinto, oltre che dalla poesia di Carducci, anche dalla temperie culturale rappresentata da veristi e positivisti. I veristi (sulle cui patologie torneremo nell'ultimo capitolo del lavoro) pur muovendo dall'errata pretesa di fare dell'arte una scienza e dalla riduzione dell'uomo

⁶² Ivi, p. 10.

⁶³ «E se in ciò io traveggo, mi si voglia usare indulgenza perché il mio errore è effetto di amore e di dolore», *ibid.*

⁶⁴ B. Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, cit., p. 195.

⁶⁵ Ivi, p. 177.

ad animale, non sono per Croce *insinceri*. Essi rimangono «onesti», non smarrendo il «contatto con la realtà e con la vita»: «c'era nell'opera loro l'elemento vivo, proveniente dalle condizioni generali dello spirito europeo che s'era rivolto fiducioso alle scienze naturali e aveva chiesto la verità all'esplorazione naturalistica dell'uomo». Lo stesso si può dire dei positivisti, anch'essi colpevoli di utilizzare un metodo sbagliato ma non bugiardi⁶⁶.

Ora, invece, scrive Croce, «abbiamo non più il patriota, il verista, il positivista; ma l'*imperialista*, il *mistico*, l'*esteta*», tutte figure accomunate, dietro le diverse pretese e i diversi nomi, da una comune fisionomia malata inserita in una società altrettanto patologica.

Sono tutti operai della medesima grande industria: la grande industria del *vuoto*. Ne raccolgono la materia prima, la sottomettono a una sgrossatura, la fanno passare pei vari gradi di elaborazione, la riducono in forma di manufatti, la mettono in mostra nelle vetrine, la consegnano agli adescati consumatori.

L'articolo che stiamo analizzando è un buon riferimento per un discorso sulla sintomatologia della crisi anche per l'*identikit* di queste figure, solo apparentemente diverse ma in realtà malate della stessa malattia. Il mistico

è cattolico, neocattolico, francescano, asceta; ma, se si dice cattolico, non lo mettete troppo alle strette, non lo interrogate sulle idee fondamentali del cattolicesimo [...]; se è francescano od asceta, non pretendete che ami sul serio la povertà o pensi sul serio di ritirarsi in solitudine e campar d'elemosine.

I mistici sono giudicati da Croce «irreligiosi» poiché «scimmiettano la religiosità» attraverso «un misticismo deteriore, non solcato da lampi di

⁶⁶ «Anche i positivisti e i neocritici obbedivano a una necessità: dopo l'orgia metafisica della prima metà del secolo, dopo le facili costruzioni della filosofia della natura, una reazione era inevitabile che affermasse l'autonomia delle scienze esatte» (ivi, pp. 179-180).

verità né percorso da impeti di dedizione, che è un libidinoso avvolgersi e crogiolarsi nella cecità della sensazione chiusa in se stessa»⁶⁷.

L'imperialista, invece,

vuole trarre l'Italia a grandi destini: vuole schiacciare la bestia democratica: vuole conquistare, guerreggiare, spargere fiumi di sangue; ma se gli domandate contro chi e perché e con quali mezzi e a quali fini, ve lo disgusterete [...] egli sente che i suoi programmi di dominazione e devastazione perderebbero la loro grandiosità, anzi si dissiperebbero, se si volesse determinarli storicamente.

L'esteta, ancora, ha due *sottospecie*: può essere, come sappiamo, artista o critico.

Se è artista, vagheggia un'arte che non si esprima né con le parole, né coi toni, né con le linee, né coi colori: il capolavoro non ancora fatto, ma sognato che sarà sempre sognato e non mai fatto. Se è critico, proclama una critica d'arte, che prescindendo dalla lingua in cui è scritta l'opera o dalle linee che l'artista ha tracciato; che stia di là così dalla gretta erudizione come dalla critica con base teorica; che si faccia con un metodo incomunicabile, cadendo in deliquio, in rapimento, in ebbrezza, in estasi; che si effonda in un ditirambo, il quale non significhi niente di preciso [...]. Se a quell'artista dite di provarsi a far qualcosa di chiaro e semplice, vi considererà come un borghese incapace di penetrare nella sacra ombra del tempio dell'arte; se a quel critico chiederete di render conto delle sue affermazioni, o gli notate gli spropositi di fatto e le interpretazioni false che gli escono di bocca, egli vi risponderà che non siete giunti ancora allo stato di perfezione dal quale le cose si vedono senza bisogno di guardarle [...].

Le diverse figure analizzate da Croce sono accomunate da una sorta di inconsistenza, vaghezza e impalpabilità, da una vuotezza spirituale. L'arte diventa in questi casi simile a un «sacro tempio», non sorge più su un «fondo reale», riguarda «l'ineffabile»⁶⁸. Ma non basta. In più questa

⁶⁷ B. Croce, *Vita intellettuale-morale e poesia*, in «La Critica», 42 (1944), pp. 195-200, pp. 195-196.

⁶⁸ B. Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, cit., p. 197.

vuotezza viene esibita come pienezza: è una «non-cosa che si presenta tra le cose e vuole sostituirvisi o dominarle», paragonabile a «formule negative come *i sogni che nessuno ha mai sognato*». In ciò sta l'*insincerità*. Con l'uso di questo termine Croce non intende qualificare gli artisti come bugiardi o menzogneri: «oltre l'insincerità superficiale, ch'è quella che si usa con gli altri [...] ve n'ha un'altra, profonda, che usiamo con noi stessi [...]. È questa seconda insincerità, che ho principalmente di mira: la poca chiarezza intima» a causa della quale, a furia di mentirsi, si fa una tale confusione nella propria anima da non raccapezzarsi più⁶⁹, «quella forma di falsità, che nasce dal vuoto».

Che tipo di produzioni sono quelle dell'industria del vuoto? Anzitutto la letteratura che Croce qualifica come «sfogo», in cui abbonda la materia sotto forma di motivi personali, pratici, autobiografici, e che «ha l'aria, nella sua fisionomia generale, di una grande confessione»⁷⁰. Ma anche, dall'altra parte, la poesia *magica*, che aspira piuttosto a liberarsi della materia. La poesia nuova «vuol distaccare la parola dalla fantasia che sola le dà il significato e con ciò anche dal sentimento che alla fantasia porge la materia;

⁶⁹ Ivi, pp. 182-184.

⁷⁰ B. Croce, *Il carattere di totalità della espressione artistica*, cit., pp. 136-137. Sul tema si veda la gustosa pagina della «Critica» sulla poesia di Leonardo da Vinci: «In un libro, per molti riguardi pregevolissimo, della Fumagalli, che è una bella antologia e un amoroso commento degli scritti di Leonardo [...], si giudica che egli è “il più profondo, il più singolare dei lirici, poiché anticipa di ben quattro secoli l'avvento della liberazione dal giogo del verso e della rima, per non ascoltare che il ritmo più secreto e sicuro della intima commozione”. Non è qui il luogo di esaminare se questa asserzione regga in fatto e in diritto; se abbia, anzitutto, senso di parlare del verso e della rima come un “giogo” (che è peso che sopportano i buoi, ma che non avrebbero certo mai sopportato, lungo i secoli, i divini poeti), e se il ritmo della “intima commozione” possa mai diventare poesia senza farsi, in un modo o in un altro, verso e rima, cioè senza acquistare forma di canto. Quel che mi ha fatto ridere è l'accoglienza che ha ricevuto il libro che reca in fronte questa asserzione, da parte dei cosiddetti “frammentisti” ed “ermetisti” e “lirici puri”, che brulicano ora dappertutto. Dunque (par che essi pensino giubilando), Leonardo è con noi, Leonardo era come noi! [...] Io non credo, per la ragione di sopra accennata, che Leonardo compisse la rivoluzione poetica che gli si vuol attribuire; ma, in ogni caso, egli, anche negli errori che poté commettere, restava Leonardo, mentre gli odierni lirici puri restano loro stessi, che è un po' poco» (*Leonardo e gli odierni “lirici puri”*, in «La Critica», 37, 1939, pp. 398-399).

e così, pretendendo di trattarla come un “assoluto”, non può se non trasferirla tra i “mezzi magici”, nella cui virtù credono gl’illusi». Croce cita a questo proposito un’osservazione di Eugeni d’Ors secondo cui, se nei suoi esiti il cubismo si avvicinerebbe al subconscio, «nella sua ambizione teorica» si accosterebbe alla magia. Secondo il filosofo invece la parola è *divina*, come voleva D’Annunzio, solo quando non è “assoluta”, ma “relativa”, «relativa cioè all’anima umana che si esprime o si trasfigura in essa nel suo intero»⁷¹.

se la vecchia poesia, – usata nei secoli prima di Mallarmè e di Valéry, i quali l’hanno resa antiquata e disprezzevole – , presupponeva una materia, cioè la materia dell’animo umano, la nuova e pura verrebbe al mondo senza questo peso dell’impurità, cioè della materia. Non è forse da dire magia una cucina che si faccia col coltello e col mestolo senza impurità di cavoli e di carne, laddove l’altra, la secolare e volgare cucina, resterebbe cosa da animale, indegna di spiriti puri ? E chi non gusta la nuova, non si dimostra forse con ciò un essere inferiore, che ha superato bensì, – ossia lo ha serbato sotto di sé, – ma non si è disciolto e distaccato dal fondo passionale e animale dell’uomo, continuando a trattarlo come la necessaria condizione dell’opera sua?⁷²

Croce si contrappone alle varie forme di «poesia e arte nuova»: all’«arte astratta», laddove l’arte è sempre concreta poiché non può mai astrarsi dalla materia ma consiste proprio nel conferirle «l’accento poetico» che la «innalza a ritmi ideali»; all’«ermetismo», laddove l’arte «non è mai oscurità, ma luce»; al «decadentismo», una sorta di «malattia aristocratica», laddove

⁷¹ B. Croce, *Noterelle di estetica. II L’assoluto della parola*, in «Quaderni della “Critica”», 3, 9 (1947), p. 90.

⁷² B. Croce, *Arte pura, poesia pura*, in «Quaderni della “Critica”», 2, 4 (1946), p. 111. E l’accostamento polemico della poesia alla magia ritorna anche nello scritto dedicato a Mallarmè pubblicato sulla «Critica» nel ’33, in una nota su in cui Croce riprende delle osservazioni di Valéry a conferma delle sue critiche nei confronti del poeta francese, come quella secondo cui l’opera di Mallarmè condurrebbe, attraverso «l’accostamento stupefacente delle parole e lo splendore musicale dei versi» a la «*formule magique*» e all’«*incantation*», cose per Croce «rispettabilissime» ma «extrapoetiche» (B. Croce, *Intorno al Mallarmé*, in «La Critica», 31, 1933, pp. 241-250, p. 246).

l'arte «non è malattia perché è sanità, non è decadenza perché è ragion di vita e di maggiore umanità»; all'impressionismo, che «si aggira nella cerchia delle sparse impressioni o sentimenti, non riportati e integrati nell'unità dello spirito», appagandosi «del pathos senza salire all'ethos»⁷³. Nel mirino della critica ci sono tutte le forme di poesia e arte «pura», che si distanziano radicalmente dall'intuizione e dall'espressione teorizzate dall'estetica crociana e rappresentano tempi di crisi. La poesia che

i nuovi estetici lodano e incoraggiano, è spia sincera dell'esser loro; e porge la riprova che all'origine di quelle teorie sta un vero e proprio impoverimento e immeschinimento intellettuale e morale. Un vecchio medico meridionale, molto sennato e molto acuto, mi scriveva una volta che, nel leggere versi di tal sorta, gli sorgeva irrefrenabile la riflessione che a poeti poetanti in quei modi corrispondono di tutto punto, e sono loro logico complemento, i regimi politici dittatoriali, sorti da stanchezza: a tali eroi, tali poeti⁷⁴.

Nella cosiddetta *arte pura* le parole, le immagini, i suoni vengono considerati di per sé, in una sorta di «idolatria» che non dà loro orizzonte né legame.

[...] in tanto risalto di ciascuna immagine manca in quella maniera d'arte il fondo che tutte le raccolga e le mitighi, il fondo che solo poteva generarle a vita poetica, e solo dar loro misura e proporzioni. [...] Stanno invece, quelle immagini singole, come idoli, che l'artista plasma e adora⁷⁵.

In questi casi la forma poetica «oltrepassa se stessa come espressione spirituale o idealizzata del sentimento, e si carezza e si idoleggia per sé

⁷³ B. Croce, *Vita intellettuale-morale e poesia*, cit., pp. 199-200. «Mettetela accanto a un verso di Omero e di Virgilio o di Dante e di Shakespeare o di Goethe, o anche di Foscolo e di Leopardi e di Carducci, e sentirete che essa è un'altra cosa, e potrete ben chiamarla, se così vi piacerà, poesia piccola o minore, ma sottintendendo che non è né piccola né grande, ma, dal più al meno, un'altra cosa» (ivi, p. 200).

⁷⁴ Ivi, pp. 195-200.

⁷⁵ B. Croce, *La poesia*, cit., p. 50.

come parola bella, bel nesso di parole, bel risuonare di suoni»⁷⁶. Sappiamo invece che per Croce la poesia vera in quanto intuizione non è suono meramente fisico né suono provvisto di significato logico, ma suono dotato di un'«anima»⁷⁷.

È un'illusione credere che un verso ci riempia di gioia per i suoni coi quali ci accarezza ed estasia l'udito, perché, in realtà, quei suoni accarezzano ed estasiano la fantasia, e per essa il sentimento⁷⁸.

Nell'arte pura si pretende dunque di prescindere dal significato delle parole per attenersi al mero suono. Quest'ultimo però «non se ne rimane in questa solitudine [...], ma si procaccia un certo proprio contenuto» attraverso la «suggerione». Essa

non induce nello spirito nessuna immagine determinata, ma apre la via a infinite immagini e pensieri, vari da lettore a lettore e da momento a momento, e legati l'uno all'altro coi fili della contiguità, del contrasto e coi simili modi della cosiddetta associazione psicologica.

La materia, invece di essere «punto d'appoggio», diventa così un «attaccapanni cui si sospendono splendidi panni e preziose pellicce»⁷⁹. Le opere di questi sedicenti artisti sono come «ghirlande e collane d'immagini che un filo sempre alquanto estrinseco sostiene e annoda»⁸⁰.

La suggerione è un processo «inespressivo», che non si situa sul piano teoretico proprio dell'arte, ma su quello della volontà, in cui l'autore «usando riflessione e calcolo, foggia suoni e ritmi e costruisce l'oggetto nel quale [...] si compiace e che ai lettori non offre altro [...] se non un cieco

⁷⁶ B. Croce, *Due sensi della parola "Letteratura"*, in «Quaderni della "Critica"», 2, 5 (1946), p. 125.

⁷⁷ «[...] il non avere significato logico non vuol dire che sia un mero suono fisico e non abbia e non sia un'anima, un'anima in quel corpo, che fa tutt'uno col suo corpo come questo con lei» (B. Croce, *Difesa della poesia*, cit., p. 10).

⁷⁸ Ivi, p. 11.

⁷⁹ B. Croce, *La poesia*, cit., p. 51.

⁸⁰ Ivi, p. 53.

stimolo». È una concezione in cui l'arte è svilita a «divertimento⁸¹», a «spasimo voluttuoso che si esaurisce in se stesso», paragonabile alla «sterile lussuria»⁸². Se l'arte consistesse davvero in sì povera cosa, essa

[...] non terrebbe nessun ufficio nella vita dell'anima, non darebbe e non riceverebbe nulla dal pensiero e dal volere, non entrerebbe a comporre con queste altre forme l'armonica unità dello spirito. Apparterrebbe, tutt'al più, alla serie delle dilettazioni che servono a soddisfare bisogni tra fisiologici e patologici, come sono quelle dei liquori, del fumo, dei narcotici, degli eccitanti, degli afrodisiaci. Né è da escludere che i compositori e i goditori di queste droghe verbali o foniche, chiamate a poesie pure a, nei casi nei quali non fingono inesistenti brividi di nervi ma realmente a loro modo ne provano, siano, per l'appunto, una sorta di maniaci erotici⁸³

A quest'arte libidinosa, alle «veneri delle sillabe che voluttuosamente si abbracciano» –gustate dai «linguai», scrive Croce nella godibilissima prosa che caratterizza non di rado le sue pagine polemiche, con «quegli schioccamenti di lingua da ghiottoni che assaporano le “leccornie del bel dire”» – , il filosofo contrappone «l'amore» per «quella Cordelia che è la virginea poesia»⁸⁴.

L'arte pura è però un morbo dalle diverse sfaccettature, di cui la libidine è solo una delle manifestazioni sintomatiche. Il decadere della parola da «espressione dell'anima» a mero suono, che tutt'al più «molce o riempie o titilla l'orecchio», si accompagna alla mistica convinzione di custodire indecifrabili verità, laddove la visione cosmica, «campata in aria, fuori dell'espressione dell'anima», è solo un'illusione con cui «i *pauperes spiritu* [...] si consolano tra loro o gonfiano se stessi procurando di eccitarsi e di persuadersi di possedere quel che non posseggono [...]»⁸⁵. Nella *Difesa della poesia* Croce definisce la poesia pura «lussurioso-mistica» in virtù dell'unione di un «libidinoso godimento col torbido sentimento che in

⁸¹ Ivi, p. 56.

⁸² B. Croce, *Difesa della poesia*, cit., p. 10.

⁸³ Ivi, p. 10.

⁸⁴ B. Croce, *Due sensi della parola "Letteratura"*, cit., p. 125.

⁸⁵ B. Croce, *Ragione della disistima verso la "poesia pura" e i suoi sinonimi*, cit., p. 6.

quella libidine si attinga il misterioso fondo dell'universo e si raggiunga una specie di estasi beatifica»⁸⁶.

Il duplice aspetto *maligno*, per così dire, dell'arte pura si evince se mettiamo ora sotto osservazione l'altra dimensione caratteristica dell'estetica in Croce. Se l'arte è, secondo il filosofo, oltre e insieme ad intuizione, espressione e linguaggio, nell'arte pura, dissestata e frammentata, non c'è un *dire*, ma un «balbettio impressionistico-sensuale» fondato sul «sensualismo dei particolari immediati e disgregati», di cui il maggior esempio italiano è il *dilettantismo* estetistico di Gabriele D'Annunzio, su cui torneremo nel paragrafo successivo.

Piuttosto che *esprimere* e oltre a *suggerire* in maniera indeterminata con l'estetismo, la poesia pura può anche annullarsi nel silenzio⁸⁷. Se nel primo caso l'arte viene svilita a «divertimento», insoddisfatti di «siffatto trastullarsi e trastullare», altri artisti si atteggiano a mistici «rinunziando a ogni effettivo operare e fare»⁸⁸. È il caso di poeti francesi come Mallarmé,

⁸⁶ B. Croce, *Difesa della poesia*, cit., p. 9.

⁸⁷ «Un'altra delle tendenze dei poeti puri, dopo quella del non esprimere ma d'indeterminatamente suggerire, è verso il silenzio, che si compie nel mistico annullamento del desiderio e del pensiero» (B. Croce, *La poesia*, cit., pp. 253-4).

⁸⁸ Ivi, pp. 55-58. E Croce fa qui riferimento a «mistici piuttosto orientali che europei», aderenti a un «soprarealismo e misticismo e orientalismo e occultismo e magia», in cui «il poeta puro si fa serio e grave [...] sicché la sua persona appare avvolta di mistero» (ivi, p. 57). Ancora, a p. 61 della *Poesia* Croce critica «la esagerata esaltazione delle cose orientali», affermando che «la grande poesia, come la grande filosofia, è quasi unicamente europea». Sul tema cfr. anche Id., *Poesia mistica e poesia pura*, in «La Critica», 42 (1944), pp. 187-191, p. 187: «[...] "poesia mistica" è formula contraddittoria di cosa inesistente, perché il misticismo è mutismo [...]». Si noti anche, in connessione al riferimento critico di Croce a un «soprarealismo», che il surrealismo è oggetto di una polemica sferzante da parte di Hans Sedlmayr. Egli lo considera come un movimento che invece di innalzarsi oltre la realtà, si inabissa al di sotto di essa, scadendo nel demoniaco e nell'infernale, e dunque un «subrealismo, realismo del subumano e del subrazionale». A fronte di esso starebbe invece il *vero surrealismo*, l'arte descritta da Plotino come atto di contemplazione intellettuale che fa «risplendere in maniera trasparente la più alta realtà». Sedlmayr definisce il surrealismo «caricatura» dell'arte *vera* descritta dal Neoplatonismo, di cui tutti i principi (l'estasi, l'abbandono, la vista ultracosciente, la contraddizione, l'estraniamento) presentano nell'arte novecentesca un «segno indicatore capovolto», con un «vettore» rivolto verso il basso invece che verso l'alto (H. Sedlmayr, *Intorno al sub-realismo e al super-realismo: ossia*

Rimbaud, Valéry e del tedesco Stefan George, ai quali viene attribuito, non il balbettio di D'Annunzio, ma un'altra significativa patologia, la «morboza fissazione» per la quale si pensa di «potere svelare, con un componimento di poesia o di pseudo poesia, una volta per tutte, l'essenza dell'universo, [...] o altresì [...] di dare alla società umana una nuova redentrica religione»⁸⁹.

La poesia deve invece lottare contro l'ineffabile, il «tormento della inadeguatezza dell'espressione al sentire», poiché, sin dall'*Estetica*, essa è «superamento del sentire ed elevamento alla sfera della teoresi». Gli autori della poesia pura si cristallizzano nell'*aut aut* tra l'incapacità di espressione, da una parte, «sprezzando e maledicendo la parola, che sembra ad essi decadimento o tradimento», e l'irruzione, dall'altra, «nel loro tormento, nella loro disperata lotta con l'ineffabile, in questa loro infermità e follia», di «un qualche balenio d'immagini», in cui «consumano tutto il poetico di cui sono capaci».

Illustri predecessori della poesia pura sono – come si vedrà nel primo paragrafo dell'ultimo capitolo – i poeti romantici. Un esempio è dato dall'aspirazione di Novalis verso «poesie le cui parole non avessero senso e valessero come suoni musicali»⁹⁰. In maniera non dissimile i dadaisti intenderanno la poesia come una «musica d'idee [...] che si svolge sotto il doppio controllo dell'orecchio e dell'immaginazione»⁹¹. All'immagine della poesia come tappeto di immagini o arabesco verbale, spesso utilizzata a proposito dell'arte pura, Croce ribatte che bisognerebbe «domandare a un artista di tappeti se egli davvero giochi a quel modo o non muova anch'esso [...] da un'“intuizione”, che viene esprimendo nelle linee e nei colori che intesse»⁹².

Breton e Plotino, in Id. *La morte della luce, L'arte nell'epoca della secolarizzazione*, Rusconi Editore, Milano, 1970, pp. 59-84, p. 82. Sul surrealismo cfr. anche Id., *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, 1971, pp. 100-109).

⁸⁹ B. Croce, *La poesia*, cit., pp. 55-58.

⁹⁰ Ivi, p. 252.

⁹¹ Ivi, p. 253.

⁹² *Ibid.* Su una medesima linea si veda l'obiezione al paragone, volto a chiarire il significato dell'arte pura, della poesia alla musica: «Non s'intende che cosa si voglia concludere quando, con l'intenzione di restringere la poesia al mero e astratto suono, si usa osservare che essa sia o debba essere nient'altro che “musica”; quasi che la musica sia mero e astratto

Anche un altro grande autore della tradizione romantica tedesca come Kleist, su cui pure ha riflettuto Thomas Mann⁹³, è secondo Croce affetto da un'altra significativa patologia, la «cecità di poeta», l'incapacità cioè di percepire le «passioni particolari», gli «ideali parziali e discordanti» nella luce dell'«ideale che li compone in armonia»⁹⁴. La sua opera rimane così sul piano dell'«immediatezza delle commozioni», che vengono «sensualizzate» nelle immagini⁹⁵.

Nella poesia pura, lo si è visto, il filo e il centro dell'opera d'arte sono esili e vaghi, laddove c'è invece secondo Croce un «nodo che strige vita morale e poesia»⁹⁶, arte e umanità. L'unità sintetica di intuizione e sentimento implica che

il poeta debba avere un'anima intera, armonica, umana, [...] un'anima morale: senza di che la sintesi non potrebbe compiersi per la mancanza di uno dei suoi termini, non potendo un'anima frammentaria, squilibrata, disgregata, disumana, cioè inesistente come anima, innalzarsi a una creazione di bellezza, come non può innalzarsi al disinteressato pensiero della sovrana verità⁹⁷.

L'arte si costruisce sull'«uomo intero» come «l'*humus* sul quale il germe di lei si schiude e spunta il suo fiore», mentre il poeta e l'artista puro tendono «a diventare imbecille puro, senza pensiero, senza cultura, praticamente incapace, moralmente indifferente, politicamente docile, facile [...] a togliersi da ogni fede [...]»⁹⁸. Croce afferma che contro l'arte pura

suono, e non già suono animato, sicché, con lo stesso diritto, si potrebbe asseverare e richiedere che la musica sia poesia» (Cfr. B. Croce, *Difesa della poesia*, cit., p. 11).

⁹³ Cfr. T. Mann, *Heinrich von Kleist e i suoi racconti* (1956), in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 589-609.

⁹⁴ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Kleist*, in «La Critica», 18 (1920), pp. 70-75, p. 70; poi in Id., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Bari 1923, pp. 52-59, p. 52.

⁹⁵ Ivi, p. 71.

⁹⁶ B. Croce, *Ragione della disistima verso la "poesia pura" e i suoi sinonimi*, cit., p. 5.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ B. Croce, *Arte moderna*, cit., pp. 98-103. L'imbecillità dei poeti moderni ha un'impronta storica: «Si potrebbe forse desiderare una forma d'imbecillità un po' più allegra di quella

non bisogna cedere alla tentazione di invocare la «vecchia teoria che sottoponeva l'arte alla filosofia e alla moralità e alla religione, e la faceva loro ministra», ma esplicitare, in accordo con la teoria dell'autonomia dell'arte, una «relazione di capitale importanza»⁹⁹, ossia l'unità dello spirito.

[...] il poeta e ogni altro artista è tale solo in quanto è anzitutto uomo che si è nutrito di pensiero e ha in sé esperienza degli ideali e delle lotte morali, e l'arte, che non è mai a servizio o in servitù della moralità e della speculazione, è certamente sempre in funzione dell'una e dell'altra, di tutto lo spirito che in essa celebra se stesso in una sua forma specifica e necessaria. Donde quella sublimità [...] che è nelle parole e nel ritmo della genuina poesia di tutti i tempi e di tutti i popoli, quel portare con un colpo d'ala possente all'universale e all'eterno: elevamento ed ampliamento di cui si avverte il difetto nell'arte impressionistica e sensuale, che lascia il contemplatore sulla terra, immiserito, deluso, in vana attesa di qualcosa che pur sempre gli manca. Quando, dunque, tornerà, o quando anche oggi lo sentiamo tornare in rari artisti, questo accento proprio della vera poesia? Quando tornerà, o quando torna, l'uomo intero [...]¹⁰⁰.

Anche il critico, lo si è visto, dev'essere uomo intero; chi non lo è considera le espressioni poetiche in una prospettiva limitata, «fuori centro, distaccate dal centro o semplicemente aspiranti a un centro che cercano invano».

Ma non così si comprende e si giudica la poesia, al qual fine bisogna collocarsi anzitutto in quel punto ideale e storico insieme in cui la bellezza si sente e s'intende nel nesso con l'intera anima umana; e l'anima estetica e l'anima morale, ciascuna con la propria sua voce, stanno distinte insieme inscindibili, congiunte tra loro dal comune vincolo vitale¹⁰¹.

che ora si esibisce in giornali e riviste; ma anche l'imbecillità ha le sue forme storiche e necessarie; e anzi, nel caso di cui si parla, proprio questa sua impronta storica rende pensosi e rattristati sulle condizioni morali e intellettuali presenti e del prossimo avvenire» (ivi, pp. 239-240).

⁹⁹ B. Croce, *Vita intellettuale-morale e poesia*, cit., p. 196.

¹⁰⁰ Ivi, p. 197.

¹⁰¹ B. Croce, *Ragione della disistima verso la "poesia pura" e i suoi sinonimi*, cit., pp. 1-2.

La dote del critico non è la genialità, che procede per intuizioni fulminee, ma il «buon senso», che consente di dominare le soluzioni «luccicanti e non solide» «unificandole e collocandole al loro posto, come parte del tutto». Si tratta di un processo faticoso ma fondamentale oltre che per il critico anche per l'artista e in generale per ogni uomo, a cui non tutti però hanno la pazienza di sottoporsi.

Il buon senso è sintesi; e la fatica della sintesi è quella che si desidera fuggire. Fuggire nell'arte, onde la tendenza all'arte singhiozzante, stravagante, caotica, falsamente semplice e immediata, falsamente icastica. Fuggire nella critica onde la rinuncia a intendere i grandi pensieri che muovono la storia e condizionano i sentimenti delle grandi opere d'arte; anzi l'abbandono della storia stessa della poesia e dell'arte, per sostituirle un'antologia di godimenti individuali. E fuggire, direi, nella vita, perché molti sono ora coloro che sospirano allo straordinario e portentoso, all'istantaneo eroismo, per liberarsi dal prosaico ma sintetico procedere, onde si dà logica e coerenza a tutta la vita, e si compie il proprio dovere in una serie di piccoli sforzi quotidiani [...]. La «frammentarietà», così intesa, nell'arte, nella scienza e nella vita, è una delle tante guise di fare il proprio comodo e capriccio [...] ¹⁰².

Nella contrapposizione tra veggenti e profeti da una parte e professionisti e specialisti dall'altra, Croce si schiera contro gli irrazionalisti e chi esalta l'intuito come facoltà che consente di sentire immediatamente ciò che è vero e ciò che è falso senza poterlo dimostrare ¹⁰³. Il filosofo ritiene invece che l'intuito, lungi dall'essere un «privilegio» posseduto da alcuni e non da altri, consista in realtà nella forza e nell'energia del pensiero. Esso viene paragonato all'ispirazione, poiché entrambi costituiscono, rispettivamente nell'opera intellettuale e nell'opera d'arte, l'inizio ¹⁰⁴. Il vero intuito è

¹⁰² B. Croce, *La deformazione di una mia teoria estetica*, in «La Critica», 13 (1915), pp. 480-482, p. 482.

¹⁰³ B. Croce, *Una facoltà misteriosa: l'intuito*, in «La Critica», 13 (1915), pp. 125-126, p. 125.

¹⁰⁴ Ivi, p. 126.

dunque sempre seguito da dimostrazione, «come un germe nell'alvo materno ha braccia e gambe, ossia non sarebbe germe se non fosse capace di formarsi braccia, gambe e il resto». Sul viso dei «vantatori d'intuito» si mescolano per Croce le «arie del genio divinatore, e quelle compunte dell'ingegno eletto, con le espressioni del matto e dello stolto»¹⁰⁵.

Anche su questo tema, la prospettiva assunta è quella di chi guarda con nostalgia a un passato ormai lontano, all'altezza della patologica contemporaneità. Ai tempi della sua giovinezza, scrive Croce, «“Specialismo” stava a designare l'onore dell'uomo di studii, e “dilettantismo” il contrario, il disonore». Gli specialisti erano «coloro che fermavano il proposito sopra una materia ben circoscritta, sopra una zona particolare d'indagini, passavano le loro giornate nelle biblioteche e negli archivii»¹⁰⁶. Sono coloro che per Spengler, si muovono a bassa quota, in una dimensione paludosa, scrutando le cose con occhi di rana, contrapposti a chi possiede invece occhi d'aquila. Ai giovani è dunque necessario, «più di prima», «raccomandare di “specializzarsi”, e farli vergognare della “genialità”»¹⁰⁷.

Altro sintomo dell'arte contemporanea è l'irrequietezza propria di una generazione ardente e nervosa: i maniaci in arte sono spesso *giovani*, caratteristica non solo anagrafica ma piuttosto spirituale (o, meglio, antispirituale). Ma chi sono i giovani contro cui si levano gli strali crociani? Sono ad esempio i giovani soldati della Grande guerra, che nelle trincee leggono «soprattutto roba futuristica e decadente» e che dalle trincee tornano «tutto avvolti ancora in quella vieta letteratura»¹⁰⁸. Per contrappasso, la guerra mette in luce anche tra i giovani le «anime religiose» di chi conserva uno spessore morale¹⁰⁹, come il medico e poeta Emilio Ricci¹¹⁰, la cui tragica scomparsa Croce ricorda nella «Critica»¹¹¹.

¹⁰⁵ B. Croce, *Il preteso intuito senza dimostrazione*, in «La Critica», 13 (1915), pp. 126-127, p. 127.

¹⁰⁶ B. Croce, *Specialismo e dilettantismo*, in «La Critica», 18 (1920), p. 378.

¹⁰⁷ B. Croce, *Lo specialismo nel suo significato negativo e come simbolo*, in «La Critica», 18 (1920), pp. 379-380, p. 380.

¹⁰⁸ B. Croce, *Aspettazione di peggiori tempi per l'arte*, cit., pp. 270-271.

¹⁰⁹ «[...] consapevoli del sostanziale e dell'eterno, docili a sottomettersi a ciò che appare razionalmente necessario, armonici nei loro concetti e nei loro atti, semplici nel loro

Ma i giovani che, al contrario di Ricci, risultano agli occhi del filosofo privi di animo equilibrato e sano sono, oltre ai soldati, soprattutto i poeti e gli intellettuali della generazione di Soffici, Papini, Prezzolini, Boine, Serra, Reborà o Ungaretti¹¹², quelli che imitando «la piccola letteratura francese del giorno» assumono un'aria da «caffè-d'artisti-falliti», le caricature dei *jeunes*¹¹³. Sono coloro «rimasti puramente giovani, gli eterni giovani, i perpetui ribelli, gli inetti», laddove il «vero giovane» è

colui che crede in buona fede, e in buona fede si sforza, di essere savio, ponderato e avveduto quanto il vecchio, e fa giovanilissime corbellerie, stimando di far cose grandi da gareggiare con le più lodate; e se alcuno lo chiama giovane, quasi se ne offende¹¹⁴.

Se gli scrittori del «Leonardo» sono dunque «giovani», Croce punta sull'attività e sull'impegno, dicendosi, piuttosto che «taumaturgo», «operaio»¹¹⁵. Giovanni Papini, ad esempio, è dotato di una indubbia «vena di scrittore», cui però non corrispondono «né la forza della mente, né l'abbondanza del serio e raccolto e tenace e verecondo sentire».

sentire» (B. Croce, *Per un giovane medico e poeta caduto in guerra*, in «La Critica», 14, 1916, pp. 460-465, p. 460).

¹¹⁰ Rimasto ucciso nel 1915 nel bombardamento della chiesa di Doberdò del Lago, adattata ad ospedale militare, dove rimase a rischio della vita per accudire i suoi assistiti.

¹¹¹ B. Croce, *Per un giovane medico e poeta caduto in guerra*, cit., p. 462. «[...] i suoi moti di umana simpatia gli si componevano a consapevole fine e ideale di vita; e nondimeno si manifestano schietti e liberi, incontaminati dall'odierna affettazione lacrimosa, convulsa e quasi sensuale di pietà, le cui morbide espressioni poetiche rimasero al Ricci affatto ignote [...]. Egli era buono e pietoso, ma di temperamento gaio, anzi festevole, disposto facilmente all'osservazione comica, scoppiante volentieri in grandi risa, ricco di brio giovanile: un animo equilibrato e sano, non meno che puro» (*ibid.*).

¹¹² Al rapporto di Croce con questi *giovani* è dedicato il saggio *Croce e i giovani* di M. Biondi, in *Croce Gentile, la cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 177-182.

¹¹³ B. Croce, *I "giovani"*, in «La Critica», 13 (1915), pp. 401-402, p. 401.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 402.

¹¹⁵ B. Croce, *Recensione a «Leonardo»*, rivista *d'idee*, in «La Critica», 5 (1907), pp. 67-69, p. 68.

Se avesse saputo educarsi e vigilarsi severamente, avrebbe scritto non molte pagine, ma buone [...]. Ma, disgraziatamente, in lui c'è prepotente, invincibile, connaturato [...] il demone dell'esibizionismo, del cerretanesimo, della miserabile vanità, che vuol sempre suscitare intorno a sé meraviglia o scandalo.

Papini rivendica quasi come una giustificazione o un vanto l'essere rimasto giovane, mentre per Croce è «male essere stato giovane a quel modo; male rimanere giovane a quel modo; male, in ogni caso, rimanere giovane, quando la vera gioventù spirituale è, per l'adulto, saper essere adulto e, per il vecchio, saper esser vecchio»¹¹⁶.

I giovani sono quelli dei tempi nuovi, della nuova Italia, che sembra essere regredita a uno stato primitivo, tanto da spingere il filosofo a riportare le parole di «un illustre amico francese», che, con l'occhio al «fiore della più recente letteratura e poesia italiana», commenta: «*La jeune Italie est au niveau des nègres [...]*»¹¹⁷. Si guarda allora con rimpianto a una gioventù ben diversa, che affonda le radici in un tempo diverso, come dimostrano le pagine dedicate nella «Critica» al libro su un giovane famosissimo, Pinocchio. Il volume di Collodi, apparso nel 1883 – «uno degli anni più veramente feraci della letteratura della nuova Italia, perché vennero fuori allora, tutt'insieme, alcune delle opere geniali del Carducci, del Verga, della Serao, del D'Annunzio, del Di Giacomo e di altri» – e definito «il più bel libro della letteratura infantile italiana», è apprezzato da Croce che vi legge un messaggio di operosità e moralità: «dall'intrigo delle avventure e delle vicende si svolge, di continuo risorgente e sempre vittoriosa, la forza morale della bontà»¹¹⁸. Ma soprattutto il filosofo riporta con piena condivisione le parole con cui il critico Pietro Pancrazi negli anni Venti si sofferma sulla figura del giovane protagonista:

Dietro Pinocchio – io vedo i ragazzi di un tempo. Con la loro cartella di tela cerata, o le assicelle, tornavano a casa a un'ora di notte (e non più tardi –

¹¹⁶ B. Croce, Recensione a G. Papini, *Gli operai della vigna*, in «La Critica», 27 (1929), p. 157.

¹¹⁷ B. Croce, *Letteratura dei cosiddetti "giovani"*, in «La Critica», 13 (1915), p. 324.

¹¹⁸ B. Croce, *Pinocchio*, in «La Critica», 35 (1937), pp. 452-454, p. 454.

anche quelli che non eran più tanto ragazzi), per fare i compiti. Sotto il lume comune, uscivano allora dalla cartella i piccoli quaderni dalla copertina velata e istruttiva, da tre centesimi; i pochi libri, e infine il birillo bianco coi pennini da cinque al soldo. Dopo la cena e due chiacchiere, sparcchiato, dalle seggiole dei ragazzi tornavan su libri e quaderni, tra il croce della mamma e il silenzioso giornale del babbo. – Era quello un tempo in cui non si bastonava nessuno; e “far forca” voleva dire ancora semplicemente una bella passeggiata fuori porta; non era una manifestazione politica. Di pistole in casa ce n’era una soltanto: quella, quasi misteriosa, che restava serrata in un angolo del cassetto del babbo. Ma a quel tempo in tutte le buone case c’era invece un odore di pulito; non so se di risparmio o di decente povertà. E la sera, quando i compiti eran finiti e tutti i lumi in casa s’erano spenti, nel marciapiede di sotto si sentiva passare rassicurante, sul sonno di tutti, il calino passo doppio dei carabinieri. – Non ridete; ma dietro Pinocchio io rivedo la piccola Italia onesta di Re Umberto¹¹⁹.

La piccola, onesta Italia ottocentesca di Pinocchio si contrappone all’Italia con smanie di grandezza di inizio Novecento, all’Italia patologica degli *insinceri* e dei giovani, che sono anche futuristi e «superatori».

E, in verità, mai nulla di buono ho visto compiere dagli uomini perpetuamente aspiranti a qualcosa di oltreumano, o almeno di oltrepassante ciò che gli altri fanno o ciò che egli stesso dovrebbe fare: e ormai, nella mia esperienza di clinico, quando alcuno mi si mette a parlare di questo suo scontento e disdegno e dei suoi sogni smisurati, formo subito diagnosi di grave debolezza organica, con prognosi riservata¹²⁰.

In siffatti «tempi d’irrequietezza e d’arrivismo», Croce, bollato dai giovani come «superato» o «moribondo»¹²¹, si definisce polemicamente

¹¹⁹ Ivi, p. 454n., citazione da P. Pancrazi, *Elogio di Pinocchio* (in *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi, 1923), pp. 204-05.

¹²⁰ B. Croce, *Aspirazioni all’infinito e debolezza*, in «La Critica», 13 (1915), pp. 162-3.

¹²¹ B. Croce, *I superatori (contro i futuristi filosofanti)*, in «La Critica», 12 (1914), pp. 157-159, p. 157. Cfr. anche Id., *Considerazioni sul «superamento»*, in «La Critica», 26 (1928), pp. 391-2.

«insuperabile» rivendicando il carattere imperituro dello spirito e della libertà.

E perché sono «insuperabile»? Perché io ho sostenuto e dimostrato che il superamento accade in ogni istante, in me come in qualsiasi uomo che pensi e lavori; sono insuperabile perché mi supero sempre¹²².

Il futurismo è un'altra delle manifestazioni artistiche criticate da Croce e anzi, ai suoi occhi, non è arte, ma un «documento importantissimo, se anche penoso, delle condizioni spirituali dei tempi nostri»¹²³. E almeno due elementi proverebbero che non si tratta di poesia: il suo essere una «sterminata scuola senza caposcuola» e il suo essere privo di capolavori, laddove «la poesia vera è più diffusiva del più diffusivo, del più sottile dei gas, e la più attaccaticcia di tutte le materie». Il futurismo è «scuola di ogni altra cosa che si voglia (forse di automobilismo e di aeronautica), ma non di arte»¹²⁴. Esso è la manifestazione letteraria e artistica di una infermità spirituale, l'antistoricismo, che, nella duplice forma di idoleggiamento del futuro da una parte e radicamento nel passato dall'altra (classicismo), è in ogni caso caratterizzato dal «comune rigetto della storicità».

Il futurismo è una forma di «estremo attivismo» e ha le proprie radici filosofiche nell'irrazionalismo. Esso

idoleggia un futuro senza passato, un andare innanzi che è un saltare, una volontà che è un arbitrio, un ardimento che, per serbarsi impetuoso, si fa cieco; e adora la forza per la forza, il fare per il fare, il nuovo per il nuovo, la vita per la vita, alla quale non giova mantenere il legame col passato e inserire la sua opera sull'opera del passato [...]. Da ciò l'impazienza, l'antipatia, l'avversione, il dispregio, l'irrisione verso la tradizione storica, che [...] nei futuristi letterari si effondevano rumorosamente con le allegre richieste di abbattimento dei monumenti, distruzione delle pinacoteche e

¹²² B. Croce, *I superatori*, cit., p. 158.

¹²³ B. Croce, *Il futurismo come cosa estranea all'arte*, in «La Critica» 16 (1918) (poi in Id., *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, 1919, Laterza, Bari, 1950, capitolo XIII «Pensieri sull'arte dell'avvenire»), pp. 383-384, p. 383.

¹²⁴ Ivi, 384.

musei e bruciamento delle biblioteche e degli archivi, e con la professata e consigliata ignoranza di qualsiasi storia [...].

La letteratura moderna e decadente si intreccia poi ad altri fenomeni patologici, come ad esempio, sul piano filosofico, l'esistenzialismo¹²⁵ o, sul piano politico, il nazionalismo. Nelle prime pagine del paragrafo si è già visto il riferimento all'artista *imperialista*. In una interessante nota del 1917 su *L'«arte del terreno patrio» e l'«arte moderna»* Croce mette sulla stesso piano le due tendenze estetiche, rappresentate rispettivamente da Adolf Bartels¹²⁶ (fondatore dell'*Heimatkunst*) e da Richard Moritz Meyer (contro cui Bartels polemizzava), come due manifestazioni della patologia dello spirito. Nel *Corollario per gli italiani* il filosofo si chiede in particolare se gli italiani siano liberi, oltre che dal nazionalismo e dal «gusto pel sapore e per l'odore delle patrie stalle», anche dalle «smanie modernistiche».

Non erano, alla vigilia della guerra, i libri e le riviste italiane inondate da una vacua e sconcia letteratura futuristica o semifuturistica, e dai suoi teorizzamenti e programmi, che tutti si fondavano sul concetto del «moderno più moderno»? E anche oggi, con tanta penuria di carte, le rivistuoole letterarie non continuano nello stesso ontoso metro? Cercare la modernità nell'arte è cercare la modernità e non l'arte; e, poiché il moderno e il nuovo non è dato ottenerli di proposito se non come cose pratiche e con

¹²⁵ «Non c'era proprio bisogno di questa unione dell'esistenzialismo con la letteratura francese, diventata ormai così decadente, così limitata, così ottusa, così cieca alla verità dello spirito umano. Ma, crescendo ancora la cecità, l'esistenzialismo vi ha trovato il terreno propizio», B. Croce, *Esistenzialismo e letteratura*, in «Quaderni della "Critica"», 2, 6 (1946), pp. 104-105. Cfr. anche Id., *Una critica dell'esistenzialismo*, in «Quaderni della "Critica"», 1, 1 (1945), pp. 107-109, pp. 107-108: «L'esistenzialismo è stato la moda ultima in Italia del filosofare dilettantesco e insieme di molta parte della filosofia accademica, sempre pieghevole alle mode quali che siano. [...] Certo esso, con la mortificazione e la depressione che induce nella vita spirituale, risponde a disposizioni d'animo torbide e morbose».

¹²⁶ B. Croce, *L'«arte del terreno patrio» e l'«arte moderna»*, «La Critica», 15 (1917), pp. 400-401. Su Bartels cfr. anche le pagine precedenti, intitolate *Uno storico nazionalista della letteratura*, ivi, pp. 332-336.

procedimenti meccanici e industriali, la letteratura modernizzante è eminentemente letteratura industriale e, in ogni caso, meccanica¹²⁷.

Non sarà infine inopportuno, anche in rapporto all'analisi della lettura che Croce dà di D'Annunzio, che come vedremo è caratterizzata da una oscillazione esemplare in tal senso, ricordare come alcuni dei sintomi individuati dal filosofo siano stati paradossalmente attribuiti alla sua stessa estetica. La teoria dell'autonomia dell'arte, ad esempio, è stata accostata alla teoria dell'arte *pura*¹²⁸. La concezione crociana della poesia come creazione incessante di ogni uomo è stata inoltre distorta come giustificazione di ogni cosa a poesia¹²⁹, e anche le teorie della «frammentarietà» e della «liricità» dell'arte sono, scrive Croce, originariamente «cosa mia»¹³⁰. Il filosofo critica tutti coloro¹³¹ che, fraintendendo la sua concezione (secondo cui, sin dall'*Estetica*, le grandi opere d'arte non sarebbero caratterizzate da perfezione totale, ma da frammenti di bellezza), vanno «in cerca delle singole «fulgurazioni», perdendo di vista «fuoco centrale». E anche coloro che, dopo la pubblicazione dell'*Intuizione pura e il concetto lirico dell'arte*, pretendono di fare «lirica, lirismo, liricità in poesia, in pittura, in musica, dappertutto»¹³². Sulla base del comune utilizzo della parola «liricità», c'è stato addirittura chi, come Enrico Thovez, ha considerato Croce come un «promotore del futurismo». Tesi che non regge, protesta il filosofo, perché «non può esserci nulla di comune tra una teoria ultraromantica, qual è quella del futurismo, e una teoria estetica come la mia». Tra i due concetti di «liricità» non c'è, anzi, nulla in comune, così come

¹²⁷ B. Croce, *L'«arte del terreno patrio» e l'«arte moderna»*, cit., pp. 400-401.

¹²⁸ Cfr. B. Croce, *Vita intellettuale-morale e poesia*, cit., pp. 195-200.

¹²⁹ «E coloro che, fraintendendo, approvano hanno stimato che la teoria da me difesa giungesse opportuna a giustificare come poesia il loro impressionismo ed espressionismo, il loro gemere, urlare e rumoreggiare, e dar fuori a furia suoni e colori. In ogni attimo di vita spirituale c'è poesia, ma “poesia”, ho detto, distinguendola in quell'attimo stesso dalla “non poesia” [...]», B. Croce, *Ritorno su vecchi pensieri*, cit., p. 271.

¹³⁰ B. Croce, *La deformazione di una mia teoria estetica*, cit., p. 480.

¹³¹ Come ad esempio Gino Capponi o Pascoli (cfr. B. Croce, *Una teoria del Pascoli e alcuni pensieri sulla poesia del Capponi e del Tommaseo*, in «La Critica» 9, 1911, pp. 315-318).

¹³² B. Croce, *Lirismo*, in «La Critica», 13 (1915), pp. 163-164, p. 163.

una quindicina d'anni fa, quando i critici mettevano in fascio il nostro spiritualismo assoluto con lo spiritismo, io ammonii che non era nostra colpa se possedevamo la parola “spirito” in comune perfino coi venditori di acquavite!¹³³

¹³³ B. Croce, Recensione a E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*, in «La Critica», 19 (1921), pp. 187-188, p. 188 (su Thovez cfr. anche *Anticarduccianesimo postumo*, in «La Critica», 8, 1910, pp. 1-21).

2.3 I poeti dai «muscoli d'acciaio»

Nel fascicolo di apertura della «Critica», datato 20 gennaio 1903, viene pubblicato il saggio su Carducci, la prima “puntata”, per così dire, delle *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. La disamina della letteratura fiorita dopo il 1860, la cosiddetta «Letteratura della nuova Italia», viene condotta da Croce tra il 1903 e il 1914 e descritta a posteriori nei termini di «un riordinare e rassettare un angolo della mia stanza interiore»¹³⁴. L'operazione rifluirà poi nella famosa raccolta in quattro volumi in cui si disegnano «le fisionomie di un centinaio dei più vari scrittori [...] sceverando in essi il poetico dal non poetico, il bello dal brutto»¹³⁵.

Il poeta per eccellenza, agli occhi di Croce, è Giosuè Carducci, alla cui opera e figura, oltre al saggio del 1903¹³⁶, sono dedicate molte altre pagine, tra le quali spiccano per importanza quelle successivamente raccolte e pubblicate in volume, col consenso di Croce, da Laterza nel 1920¹³⁷ o quelle che chiudono *Poesia e non poesia*, dedicate al posto che a Carducci spetta nel quadro della letteratura europea.

Iniziamo dunque, dopo averne ripercorso la teoria, una ricognizione per casi concreti sul tema arte e patologia, a partire da colui che già nel 1903 è definito il «più cospicuo rappresentante della moderna letteratura italiana»¹³⁸, da un esempio dunque non di infermità, ma di poesia, che

¹³⁴ Cfr. B. Croce, Recensione a Id., *La letteratura della nuova Italia*, seconda edizione riveduta, vol. I e II (Bari, Laterza, 1921), in «La Critica», 19 (1921), pp. 120-123, dove viene annunciata la ristampa dei volumi.

¹³⁵ B. Croce, *Aggiunte alla «Letteratura della nuova Italia». Avvertenza*, in «La Critica», 32 (1934), pp. 161-162.

¹³⁶ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Giosuè Carducci*, in «La Critica», 1 (1903), pp. 7-31.

¹³⁷ B. Croce, *Giosuè Carducci. Studio critico*, Laterza, Bari, 1920.

¹³⁸ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Giosuè Carducci*, cit., p. 12.

insieme ad altri, piccoli e grandi, si contrappone ai casi *clinici* cui ci dedicheremo nel capitolo seguente. L'opera di Carducci è per il filosofo «qualcosa di vivo», non «ghiribizzo», qualcosa che «resterà documento di un aspetto della nostra anima»¹³⁹. Ciò si verifica già nel rapporto col romanticismo, verso il quale Carducci, «piuttosto fedele ai classici», fu critico, senza però tralasciarne il valore storico¹⁴⁰. La figura del poeta nel suo caso, del tutto lontana dal «fatale sognatore dei romantici», ha «muscoli d'acciaio» e a partire dalla memoria del passato «foggia spade per la libertà, scudi di forza [...] e diademi alla bellezza»¹⁴¹. È suo merito, inoltre, «aver restaurato il culto della forma, che attraverso l'ultimo romanticismo si era indebolito e smarrito in Italia» e che invece risponde a un «intimo bisogno italiano»¹⁴². Carducci fu antiromantico, scrive ancora il filosofo nel 1910, nella misura in cui vide nel romanticismo ciò che lo stesso Croce ripulsa: «i nervi che prevalgono sui muscoli, la femminilità che si sostituisce alla virilità, il lamento che prende il posto del proposito, la vaga fantasticheria che infaucisce e svoglia il suo lavoro»¹⁴³. E rifiutò parimenti il misticismo costituendo invece un fulgido esempio di «un nazionalismo che non significa odio per gli altri popoli»¹⁴⁴. Anche il rapporto che il poeta ha con la natura¹⁴⁵ è diverso da quello dei romantici, così come quello con l'amore

¹³⁹ Ivi, p. 31.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 4-6.

¹⁴¹ Ivi, p. 17.

¹⁴² Ivi, p. 30.

¹⁴³ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Studi sul Carducci. II. Le varie tendenze spirituali del Carducci e le loro armonie e disarmonie*, in «La Critica», 8 (1910), pp. 81-97, p. 87.

¹⁴⁴ Ivi, pp. 86-87.

¹⁴⁵ «Il Carducci sentì l'ammaestramento che veniva dai campi [...]. Non fu, per lui, la campagna il luogo di riposo del cittadino nauseato e neurastenico, o la materia di nuove e complicate voluttà, o l'oggetto della curiosità e del diletantismo. Fu la buona madre, nel cui seno anche il figliuolo adulto [...] può ancora rifugiarsi [...]. Fu la madre austera, che dice il semplice senso della vita con una semplice parola: il dovere», ivi, p. 88.

o con la morte¹⁴⁶ o con ciò che si nasconde dietro il nome *Satana*, tutti improntati non a decadentistica voluttà ma al senso del dovere e della morale:

[...] democratico e razionalista, di forte sentimento morale, aborrente dal misticismo non meno che dall'erotismo patologico, le sue simpatie sono per un ideale di vita semplice e vigorosa, sanamente terrena, sacra al dovere, alla lotta, al sacrificio eroico, coronata dalla gloria.

Croce, come il Lodovico Settembrini della *Montagna incantata*, apprezza particolarmente l'*Inno a Satana*, «celebrazione della storia umana, della forza della ragione e del sano senso della vita»¹⁴⁷. Sotto il nome di Satana Carducci canta la natura e la ragione, e dunque Dio, seppur un Dio dei «tempi moderni»: il Satana «idoleggiato, sublimato, adorato e amato proprio in quanto male, il Satana morboso della lussuria, dell'incesto, del sadismo, della contaminazione del sacro col profano, dell'imbestiamento» si deve cercare non in quell'inno ma piuttosto «presso taluni scrittori romantici»¹⁴⁸.

Croce sottolinea inoltre la distanza di Carducci, anche nelle sue poesie più brevi, dagli impressionisti: «avere congiunto la singola nota al poema eterno è quel che rende non impressionistica ma poetica la lirica "impressionistica" del Carducci, anche nelle sue più tenui

¹⁴⁶ Si veda ad es.: «Se talvolta la tristezza lo preme, e pensa che egli domani morrà come morirono ieri quelli da lui amati, e, tenue ombra lieve, dileguerà via dagli affetti, egli sa [...] che "quel che fu torna e tornerà nei secoli". Nella vita universale, sente ripalpitar la sua individuale», ivi, pp. 89-90.

¹⁴⁷ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. Giosuè Carducci, cit., p. 21. Cfr. anche Id., *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Studii sul Carducci*. IV. *Il Carducci pensatore e critico*, in «La Critica», 8 (1910), p. 322. Dell'inno discorrono Hans Castorp e l'illuminista e pedagogo Lodovico Settembrini, che nel romanzo di Thomas Mann è discepolo di Carducci.

¹⁴⁸ B. Croce, *Note su alcune poesie del Carducci*. I. L'«*Inno a Satana*», in «La Critica», 39 (1941), pp. 65-68, p. 66. In nota Croce rimanda al libro di Mario Praz, su cui cfr. anche il capitolo 4 di questo lavoro, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica* (1930).

manifestazioni»¹⁴⁹. I componimenti degli impressionisti esulano dal campo della poesia¹⁵⁰, che, come sappiamo, «non è mai riproduttrice d'impressioni, ma superatrice». Quelle di Carducci, seppur rapide, sono invece poesie perché nascono da impressioni provate e superate «in una visione che non se ne sta in terra, aderente alla commozione impressionistica, ma spazia nel libero cielo e vede l'individuale nell'universale». Lungi dall'annunciare «poesie inesprese lasciando ad altri la libertà di immaginarselo» a proprio modo, Carducci elabora «a pieno le sue impressioni anche nelle poesie brevi, le quali perciò appagano la fantasia e l'arricchiscono di se stesse»¹⁵¹.

E nemmeno, nelle diverse fasi della sua opera, il poeta si è macchiato di «quella falsità [...] che consiste nel parlare a freddo: anzi, la sua colpa fu di parlare trasportato dal solo calore degli affetti e dal senso del dovere, che incitavano il suo intelletto e la sua memoria»¹⁵²: egli, a giudizio di Croce, non è mai stato dunque *insincero*, situandosi su una sponda opposta rispetto a quella della «più recente» produzione italiana. Si tratta di un'opposizione radicata a un livello che potremmo definire etico e antropologico, riguardando un diverso tipo di artista e, in definitiva, di uomo, situato in tempi diversi.

Il ruolo e l'attività di Carducci non sono limitati alla poesia. La sua opera ha un ruolo fondamentale per la Nuova Italia¹⁵³: egli fu il «vero poeta» della

¹⁴⁹ B. Croce, *Note su alcune poesie del Carducci. V. Poesie impressionistiche*, in «La Critica», 39 (1941), pp. 147-150, p. 150.

¹⁵⁰ «Ora leggo talvolta in giornali e in libercoli certi stenti di distaccate parolette e di smozzicate frasi, prive di ritmo, nelle quali pur mi avvedo che c'è, o dovette esserci stata, qualche impressione della realtà, qualche fremito di vita. Ma nelle parole in cui si è creduto di fissarlo questo fremito non è trapassato, l'ingegno dell'artista non è stato da tanto da compiere l'elevazione che si è detta e da chiudere la sua impressione in una forma nitida e bella», *ivi*, p. 148.

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 147-148.

¹⁵² B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Studi sulla Carducci. III. Lo svolgimento della poesia carducciana*, in «La Critica», 8 (1910), pp. 161-185, p. 185.

¹⁵³ «[...] la poesia del Carducci, nata al chiudersi della vecchia vita italiana e al cominciare della nuova, può dirsi un vero *epos* riflesso della storia d'Italia nella storia del mondo», B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Giosuè Carducci*, *cit.*, p. 31.

«epopea italiana dei Savoia». Nelle sue odi, scrive Croce, «c'è un accento religioso che io non trovo in nessun'altra poesia o prosa italiana moderna. In esse è veramente il *vates*, che canta al suo popolo, rimemorando il passato, presagendo l'avvenire». La funzione epica della poesia e la figura del poeta-vate sono presenti secondo Croce in tutte le società fin dall'antichità ma possono venire a mancare in certi popoli e in certi tempi¹⁵⁴, come accadde alla generazione italiana successiva a Carducci. Quest'ultimo appare quindi agli occhi del filosofo «l'ultimo nostro vate nazionale»¹⁵⁵, contrapposto a chi si spaccia come tale ma è solo un surrogato¹⁵⁶.

Carducci è definito, oltre che *vate*, anche «poeta della storia», in virtù dei suoi interessi, non univocamente direzionati verso la poesia¹⁵⁷. Per contro, all'altezza dei tempi nuovi e della letteratura più recente,

Patria, giustizia, libertà, sembravano parole troppo semplici e insipide di gusto agli spiriti raffinati; le austere virtù; che il Carducci esaltava, svegliavano il sorriso sulle labbra di coloro che avevano appreso la ricchezza della voluttà e l'infinito delle sue complicazioni; la storia d'Italia e del Mondo era, per essi, roba da eruditi, o tutt'al più ripostiglio da antiquarii in cui si potevano pescare, qualche volta, strani vecchi oggetti, buoni da stimolare voluttà nuove; la serena Ellade del Carducci, di provenienza foscoliana e goethiana, non era l'Ellade verso cui cupidamente guardavano i

Cfr. anche Id., *L'epopea italiana della casa di Savoia e Giosuè Carducci*, in «La Critica», 25 (1927), pp. 131-2.

¹⁵⁴ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Studii sul Carducci. II. Le varie tendenze spirituali del Carducci e le loro armonie e disarmonie*, cit., p. 93.

¹⁵⁵ B. Croce, *Ripensando a Giosuè Carducci*, in «La Critica», 13 (1915), pp. 320-322, p. 320.

¹⁵⁶ «Ora, l'Italia è, appunto, in questa condizione di manchevolezza spirituale; e si aiuta coi surrogati. [...] rimasto vuoto il seggio del Carducci, i due poeti più notevoli della generazione a lui seguente, il D'Annunzio e il Pascoli, [hanno] posto le loro candidature per la successione», B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Studii sul Carducci. II. Le varie tendenze spirituali del Carducci e le loro armonie e disarmonie*, cit., p. 94 n. 1.

¹⁵⁷ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Giosuè Carducci*, cit., p. 16.

nuovi estetizzanti, l'Ellade neurastenica, iperbolica, truce e barbarica, micenea più che fidiaca, vista attraverso i fratricidii, i matricidii e gli incesti¹⁵⁸.

Dal «sensualismo decadentistico» conseguono «inintelligenza e disaffezione per la grande arte classica ed umana». Croce polemizza aspramente contro chi interpreta Carducci come poeta «secondario», poeta «provinciale» rispetto alla poesia «europea» che si accosta alle «mode francesi», poeta «non attingente l'alta aristocrazia delle nuove scuole di poesia»¹⁵⁹, in una parola «spirito inferiore, rozzo, povero, chiuso ai rapimenti e insensibile alle finezze religiose»¹⁶⁰. Ma il filosofo di contro afferma:

Rispetto alla poesia, non vi sono, credo, altri «provinciali», cioè villani che s'inurbano, goffi nelle loro mode cittadine, se non coloro che alla poesia sono estranei e di cose estranee si caricano: non vi sono altri «cittadini», altra gente eletta, altri aristocratici, se non i poeti genuini, puri e semplici poeti [...]. E tale era Giosuè Carducci, e tali non erano e non sono gli altri, i quali mi fanno tornare a mente un motto di un mio amico, appunto a un provinciale che si lamentava che la camicia e il colletto fattigli da un elegante camiciaio di città non gli stessero bene: «Non è la camicia che non ti sta bene: sei tu che non stai bene alla camicia»¹⁶¹.

¹⁵⁸ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Studii sul Carducci. I. Anticarduccianismo postumo*, cit., pp. 2-3.

¹⁵⁹ B. Croce, *Note su alcune poesie del Carducci. I. L' "Inno a Satana"*, cit., pp. 67-68. Cfr. anche Id., *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Studii sul Carducci. I. Anticarduccianismo postumo*, cit., pp. 2-3: «Del Carducci, si parlava, tutt'al più, come di un artista che aveva fatto il suo tempo, e di un brav'uomo, alquanto ingenuo e provinciale, pronto all'entusiasmo [...] per cose che destano l'entusiasmo della borghesia o del volgo».

¹⁶⁰ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Studii sul Carducci. I. Anticarduccianismo postumo*, cit., p. 3.

¹⁶¹ B. Croce, *Provinciali ed europei*, in «La Critica», 37 (1939), p. 398.

L'opera di Carducci ormai non calza più bene. E ciò accade non a causa di un suo difetto, ma perché, in quanto opera artistica e umana, non è più adatta ai tempi, che sono antiartistici e bestiali.

Ci sono però altri poeti dai «muscoli d'acciaio» nella prospettiva crociana. E tra loro troviamo, oltre ai giganti e ai poeti *laureati*, anche nomi non a tutti noti, contrapposti dal filosofo ai grandi artisti della crisi, come Pascoli e D'Annunzio, che saranno tra i protagonisti del capitolo successivo.

Di Antonio della Porta Croce apprezza in particolar modo l'opera maggiore, *Canzoni* (1900), una raccolta di liriche dedicate a ricostruire la storia della sua famiglia. Dalla vita nella provincia abruzzese alla fuga in cerca di lavoro in città, i versi del poeta si fanno narrazione drammatica della vita contemporanea e dei suoi problemi attraverso strumenti metrici tradizionali, che rendono epico il tono nostalgico che li pervade. Anche il poeta abruzzese, come Pascoli, si sofferma a ritrarre le «minute cose» che punteggiano la storia cantata, come ad esempio gli oggetti appartenuti alla sorella morta. Se in Pascoli però Croce rinviene un «certo che di artificioso, come di chi si compiaccia della trovata e voglia spremene tutto l'effetto sentimentale che può dare», della Porta rimarrebbe «sempre nel serio e nel grave»¹⁶². La sua poesia, animando le cose, si fa allo stesso tempo «incantamento letterario» e «incantamento del passato»¹⁶³. Altro esempio icastico è dato dal focolare, che viene ritratto dal poeta nella «precisa forma materiale» oltre che nel «contenuto etico» che assume nella vita della famiglia e nel significato storico di legame risalente alle origini della società umana¹⁶⁴. La distanza di Della Porta con D'Annunzio sta per Croce nel non

¹⁶² B. Croce, *Alcuni poeti. I. Antonio della Porta*, in «La Critica», 34 (1936), pp. 81-87, p. 84. Il saggio è confluito poi nel vol. VI della *Letteratura della nuova Italia*.

¹⁶³ Ivi, p. 83.

¹⁶⁴ Ivi, p. 86. «Sempre che splenda sotto la capace / pentola, espressa da stanchi maglioli, / l'alacre fiamma, e imporpori le gote / incitatrici a innumeri figliuoli / che coi lor soffi la fan più vivace, / sì che il coperchio in palpito si scuote; / te, degli umani all'ultimo nepote, / onorerà, pelagico convento / ultimo, la postrema arbitra coppia, / o pietra su cui scoppia / da in eterno la quercia, o monumento!». Il riferimento al focolare come simbolo di una storia condivisa e di una dimensione etica ha un'affinità di tono con il brano dei *Parcours* di Georges Navel citato dall'ultimo de Martino, che – pur nella declinazione lontana da Croce enfaticamente le «tecniche del corpo» e una memoria custodita, in particolare, nelle

trattare gli affetti come «mera dilettezza da estetizzante deformandoli e togliendo loro ogni schiettezza», rendendoli insinceri e artificiosi¹⁶⁵.

Un altro artista lontano dalla triade dei poeti simbolo della crisi è Francesco Gaeta, la cui opera è considerata da Croce «l'unica di classico tenore che fosse prodotta dalla generazione immediatamente succeduta a quella del D'Annunzio e del Pascoli»¹⁶⁶. Anche in questo caso troviamo un

mani – si fa pensatore dell'*ethos del trascendimento*. In quel brano Navel riflette sul gesto domestico di aprire la credenza per prendere la saliera e salare la minestra. «Mentre la mano teneva il suo pizzico di sale in minuti cristalli, io sapevo c'era simile a quelle di tutte le nonne della terra quando fanno il gesto di aprire la saliera per salare la minestra, il gesto che avevo visto fare a mia madre; ed io dialogavo con lei nella rapidità del sogno: “Io salo la mia minestra, la mia mano è la tua, tu non sei morta”. Ma al di là di mia madre, io entravo in rapporto con tutti i morti, tutte le presenze che mi avevano dato una mano come questa simile alle altre», cit. in E. de Martino, *La fine del mondo*, cit. pp. 613-614 e in Id., *Il problema della fine del mondo*, in *Il mondo di domani*, Abete, Roma, 1964, pp. 225 sgg., p. 228 (recentemente ripubblicato in S. De Matteis, *Il leone che cancella con la coda le tracce. L'itinerario intellettuale di Ernesto de Martino*, a cura di C. Cappiello, Napoli, Edizioni d'if, 2016).

¹⁶⁵ «Quando il D'Annunzio ci parla della madre o delle sorelle, ci distrae dalla madre e dalle sorelle e ci riporta a sé e alle sue mirabili e mirabolanti sensazioni. Della Porta invece disegna con sincera commozione la figura materna», B. Croce, *Alcuni poeti. I. Antonio della Porta*, cit., p. 83.

¹⁶⁶ «[...] di assai più larga e piena umanità e, nella breve cerchia dei suoi componimenti, più profonda rispetto all'opera del primo; tutta fantasia e canto, energica e intensa, scevra di civetterie e di smancerie e di ricercati e perciò non conseguiti effetti, come di rado fu quella del secondo», B. Croce, *Alcuni poeti. III. Francesco Gaeta*, in «La Critica», 34 (1936), pp. 95-100, p. 100. Il saggio è poi pubblicato nella *Letteratura della nuova Italia*, vol. IV, pp. 167-185. Sul rapporto Croce-Gaeta cfr. E. Giammattei, *Il romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, cit., pp. 247 sgg. Una peculiare testimonianza dell'apprezzamento di Croce per il poeta è la recensione al suo libello antisemita *Che cos'è la Massoneria* (in «La Critica», 37, 1939, pp. 386-387), pubblicato dopo il suicidio di Gaeta e considerato frutto di «follia dissertante» oltre che «privo di ogni consistenza critica e storica». Croce in quell'occasione si scaglia contro l'operazione condotta dalla casa editrice Sansoni, considerata espressione della mera «brama di adulare e secondare passioni e interessi del momento con qualsiasi mezzo». La vicenda è citata nel recente volume su *Benedetto Croce. Riflessioni a centocinquanta anni dalla nascita*, a cura di C. Tuozzolo, Aracne, Roma, 2016 da M. Musté (*Croce, gli ebrei e il «martirio» di Israele*, pp. 406 sgg.,

«attaccamento al passato» che si manifesta nell'«attaccamento alle cose», alla casa, ai luoghi, alle persone, ai gesti e agli oggetti che circondano il poeta, tra cui uno dal grande valore simbolico, l'albero. Nella *Canzone dell'albero* il poeta esprime il desiderio di essere sepolto alle radici di un frassino nel suo orto, al quale affiderebbe il compito di vigilare sulle cose a lui care quando ne sarà separato.

Direi:– Dolce vedersi ancora insieme, albero, mentre non mi dà dolore, la terra che su me schiacciante preme, e a contemplar tu séguiti le mille cose che tutto furono il mio cuore, per me, che adesso non ho più pupille¹⁶⁷.

Questo attaccamento, definito da Croce «spasmodico» e dunque in qualche misura sfiorante il patologico, potrebbe – giocando sul parallelismo tra follia e poesia proprio della critica crociana – avere in arte rischi paragonabili al delirio di fine del mondo (*Weltuntergangserlebnis*) su cui si sofferma l'ultimo de Martino, che è osservatore tanto dei pazzi quanto dell'impazzimento di una intera società, quella contemporanea¹⁶⁸. Il simbolo dell'albero è peraltro centrale anche nel caso del contadino bernese studiato negli appunti della *Fine del mondo*¹⁶⁹.

Nella *Canzone* di Gaeta non si tratta però di un albero sradicato e del conseguente crollo del mondo ma al contrario dell'aspirazione a un centro¹⁷⁰, e prevale sul rischio di patologia la poesia.

pp. 416-417) e da P. D'Angelo (*Benedetto Croce e le leggi razziali del 1938*, ivi, pp. 425 sgg., pp. 441-442).

¹⁶⁷ B. Croce, *Alcuni poeti. III. Francesco Gaeta*, cit., pp. 98-99.

¹⁶⁸ Cfr. D. Conte, *Ernesto de Martino e la mobilitazione dell'arcaico*, in *Ernesto de Martino tra fondamento e «insecuritas»*, a cura di G. Cantillo, D. Conte, A. Donise, Napoli, Liguori, 2013 = «Quaderni dell'Archivio di storia della cultura», 5), pp. 95-128.

¹⁶⁹ Il *Weltuntergangserlebnis*, studiato dagli psichiatri Storch e Kulenkampff e analizzato dal de Martino della *Fine del mondo*, è il delirio per cui si vive una condizione di apocalissi e di ineluttabile crollo del mondo. Il contadino bernese, il cui caso è considerato emblematico dall'antropologo, era entrato in questa condizione proprio a seguito dello sradicamento della grande quercia piantata nei pressi della sua fattoria. Cfr. E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., pp. 194 sgg.

¹⁷⁰ «[...] perchè chi guarda al futuro, l'uomo attivo, fidente e ardito, si attacca solo a se stesso, alla forza che sente nel suo petto, e va oltre le cose esistenti, verso le nuove, che

Per questa serietà del suo accento la lirica del Gaeta sta sulla linea della intima e schietta e vigorosa poesia: una linea che si andava perdendo, allora, in Italia [...]. Il Gaeta, così poco carducciano nella concezione della vita, così complicato, turbato e malato a confronto della semplice ed eroica malinconia del Carducci, gli si ricongiunge tuttavia, assai più di ogni altro, nella severa coscienza di quello che eternamente è la poesia¹⁷¹.

Ma tra quelli apprezzati da Croce figurano nomi più noti: si pensi a Cervantes, per il filosofo vero poeta volto all'«universale ed eterna umanità»¹⁷², o alle monografie su *Ariosto*, *Shakespeare* e *Corneille*, pubblicate dapprima sulla «Critica» e poi nell'omonimo volume del '20, uscito immediatamente a ridosso dei *Nuovi saggi di estetica*, con lo scopo dichiarato di esemplificare e spiegare concretamente, attraverso l'accostamento di tre forme d'arte assai diverse, i concetti filosofici ed estetici della teoria crociana¹⁷³.

Non essendo questa la sede adatta a un'analisi che, postasi l'arduo e forse impossibile ufficio dell'esaustività, ripercorra ogni caso poetico studiato da Croce – vistane la mole ma soprattutto vista la *Frage* al fondo del nostro lavoro, che non è di critica letteraria – e intendendo piuttosto seguire il percorso sulla crisi dell'arte attraverso alcuni sassolini che, come nella favola di Perrault, ci mettano sulla via, prendiamo a campione Ariosto. La sua è per Croce una vita caratterizzata soprattutto dagli affetti piuttosto che da un impegno sociale o morale, una «vita di brav'uomo [...] e di tenace

creerà e che a loro volta supererà: se un mondo crolla, ne costruirà un altro», B. Croce, *Alcuni poeti. III. Francesco Gaeta*, cit., p. 99.

¹⁷¹ Ivi, pp. 99-100.

¹⁷² B. Croce, *Studi su poesie antiche e moderne. XVII. Cervantes. Intorno al "Don Quijote"*, in «La Critica», 37 (1939), pp. 161-167, p. 167. In questo senso Croce apprezza nel *Don Chisciotte* il sentimento di «simpatia», che deriva dalla condivisione e che può provare solo chi non è privo di «amore e d'ideale». La simpatia non ha nulla a che fare con la compassione, «che si volge ai dolori e alle miserie dell'umanità, quale che sia il merito o il demerito di colui che li soffre» e sarebbe fare «offesa a don Quijote, di dire che egli, nella sua follia e nelle sue disavventure e capitomboli e ammaccature e ferite, susciti compassione, perché quel che sempre suscita è simpatia», ivi, p. 162.

¹⁷³ B. Croce, *Ariosto, Shakespeare, Corneille* (1920), Bari, Laterza, 1929, p. 5.

innamorato della poesia e dell'amore»¹⁷⁴. Oltre a questo, che è il «cuore» di Ariosto, c'è la sua ispirazione lirica, l'ispirazione del *Furioso*, che va al di là radicandosi nel centro più profondo del poeta a costituire il «cuore del suo cuore». Ariosto infatti non si limita ad amare una sola donna, intrattenendo con un'altra «religiosi colloqui». Costei non è una semplice donna, ma una «dea», suggerisce Croce, alla quale il poeta innalza a mo' di «altare» o di «statua» l'*Orlando furioso*. Lo stesso cuore di Ariosto, ossia gli affetti e il bisogno d'amore femminile, appaiono così propedeutici e tesi a costituire un ambiente sereno di «sedato tumulto»¹⁷⁵, adatto ad accogliere quel più alto amore. La dea in questione, il «cuore del cuore» di Ariosto e il suo «sommo amore», è, come il lettore facilmente immagina, l'arte. Ma allora, si chiede lo stesso lettore, siamo sul piano dell'arte per l'arte? No, perché Croce introduce a questo punto il concetto, per noi di non poco interesse, dell'arte come *Armonia*.

L'Arte nella sua idea non è altro che l'espressione o rappresentazione del reale, del reale che è contrasto e lotta, [...] che è dialettica e svolgimento ma insieme, e mercé questo moto, cosmo ed Armonia.

Il centro dell'arte di Ariosto è allora «l'affetto per il puro ritmo dell'universo, per la dialettica che è unità, per lo svolgimento che è Armonia»¹⁷⁶.

E l'amore per l'Armonia è in ogni poeta degno del nome, che non può rappresentare il suo dramma di affetti se non come modo particolare del dramma e della drammatica o dialettica Armonia cosmica, la quale perciò si contiene ed immane in quello come l'universale nel particolare¹⁷⁷.

Altro poeta *armonioso*, incluso in appendice alla seconda edizione di questo stesso volume, è per Croce Racine, la cui poesia è consigliata ai lettori come «diretto antidoto delle tendenze sboccate e chiassose della

¹⁷⁴ Ivi, pp. 14-15.

¹⁷⁵ Ivi, p. 19.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 23-24.

¹⁷⁷ Ivi, p. 27.

pseudoarte odierna» in virtù della sua «incomparabile efficacia purificatrice»¹⁷⁸. L'opera del grande drammaturgo francese non è tra quelle che soffrono il *Verlust der Mitte*: i suoi drammi hanno come «centro costante» la passione che, «trasfusa in poesia, conferisce loro l'incanto»¹⁷⁹.

Quando si tiene presente questo centro poetico del Racine, s'intende come le sue tragedie siano tanto più piene di poesia quanto più sono riempite dal canto della passione, e come quel che in esse parla più direttamente alle nostre anime siano le situazioni e i momenti passionali, le figure di affetto e di passione [...] ¹⁸⁰.

O ancora, Stendhal è tra coloro che secondo il filosofo si trovano in una «condizione psichica [...] da neurastenico», «disarmonica e divisa»¹⁸¹. E tuttavia lo scrittore francese non rappresenta un caso patologico: la sua opera è anzi schietta e sincera e assume per lui quasi una funzione terapeutica. La «forza e la bellezza» della sua arte sta nel rappresentare se stesso con tutte le «aspirazioni a vuoto e le involontarie ironie che ne nascono, con le sue illusioni e delusioni, con la sua coerenza ed incoerenza», restituendosi «mai per più di ciò che effettivamente era, un malato di nervi». In questo processo la sua opera non assume il ruolo di mero sfogo, ma di catarsi, tramite la quale il «malato» ha la possibilità di «guarire col raccontarsi, perché il suo racconto è sempre limpidissimo».

¹⁷⁸ In questa direzione Croce apprezza lo studio che Vossler dedica a Jean Racine (München, 1926) oltre che quello dell'italiano Fubini. Cfr. B. Croce, *La poesia del Racine*, in «La Critica», 25 (1927), pp. , 64-68, p. 64. Il saggio è stato poi aggiunto in appendice alla seconda edizione del volume su *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, cit., pp. 267 sgg. Su Racine cfr. anche *Studi su poesie antiche e moderne. X. Racine. Andromaque*, in «La Critica», 36 (1938), pp. 161-170. Qui Croce analizza la figura della principessa troiana che, rappresentata in Virgilio, e poi anche in Baudelaire, come «larva umana», «donna calpestata, umiliata e distrutta, sopravvissuta a se stessa», in Racine è invece creatura poetica ideata e «carezzata» con «rispettosa immaginazione d'innamorato e di ammiratore della nobiltà e irreprensibilità morale», che ne fa la protagonista di un dramma d'amore mettendole sulle labbra «parole incantevoli di gentilezza», p. 170.

¹⁷⁹ B. Croce, *La poesia del Racine*, cit., p. 66.

¹⁸⁰ Ivi, p. 67.

¹⁸¹ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Stendhal*, in «La Critica», 17 (1919), pp. 329-338, p. 335.

Se fosse stato malato anche nell'arte, avrebbe avuto bisogno [...] dello stile raffinato, della "scrittura artistica", e di altrettali cose; ma a lui bastò lo stile quotidiano e di conversazione, semplice e disadorno, al quale [...] egli diceva di aver posto a modello la prosa del *Codice civile*¹⁸².

Anche Foscolo è apprezzato come «grande poeta»¹⁸³, di dimensione europea¹⁸⁴. Centrale in questa valutazione è il rapporto con la morte, che fu in lui «pensiero dominante» nell'ambito di una «cupa» concezione delle cose: egli «si sentiva e riconosceva premuto da una forza ignota e violenta». Epperò questa tendenza si traduce nel suo caso nella «severa accettazione del morire», contrapposta allo «spasmodico orrore per la morte, che s'incontra presso tanti romantici». Né la morte spegne nella sua opera le passioni:

le parole e gli accenti coi quali canta gli eroi del pensiero e dell'azione, esprime la gioia della bellezza e della voluttà [...] il suo verso è bello di quella passionalità dolorosa e gioiosa e amorosa, che vi confluisce e ne fa come una dolce persona vivente [...].

L'opera di Foscolo non è il risultato di una «pacata conclusione di filosofo o serenità di saggio», ma rimane «complessità di animo ricco» attraverso immagini che non si fanno mai «materia raffreddata» ma rimangono «dramma vivo e attuale».

L'impressione finale non è il distacco dalla vita, ma l'accresciuto amore della vita: pensare, operare, godere, e saper morire, affidando se medesimi all'affetto dei cari sopravvivenenti e ai cuori dei poeti. In questa integralità del sentire [...] è la classicità di Foscolo¹⁸⁵.

¹⁸² Ivi, pp. 337-338.

¹⁸³ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. XVIII. Foscolo*, in «La Critica», 20 (1922), pp. 129-139, p. 133.

¹⁸⁴ Ivi, p. 129.

¹⁸⁵ Ivi, p. 137.

Accanto a Carducci l'altra luminosa stella polare cui affissare lo sguardo tra i marosi dello spirito è però Goethe, riferimento costante nelle pagine crociane (si pensi ad esempio alla *Storia come pensiero e come azione*, che si apre col richiamo al regno delle Madri), cui è dedicata l'importante monografia scritta tra il 1917 e il 1918 e pubblicata già nella *Critica* (XVI, 1918) prima di essere raccolta in volume. Una seconda edizione dello studio è edito dopo la grande guerra, nel 1921. Del 1938 è la terza edizione, in cui si trova un volume di *Nuovi saggi goethiani*, mentre nel '44 Croce torna ancora una volta significativamente a Goethe, con la quarta edizione, che raccoglie una terza serie di saggi. Sono date che testimoniano di un uso "terapeutico" del grande poeta a ridosso delle profonde fratture del Novecento, un ruolo fondamentale che nemmeno Carducci può assolvere. Scrive Croce nel '21:

[...] ho sentito come singolare ventura che tra i sublimi poeti, fonti perenni di alti conforti, ce ne sia pur uno, il quale, sebbene esperto quanto altri mai in ogni forma di umanità, mantiene l'animo fuori e sopra gli affetti politici e le necessarie contese dei Popoli. Questa ventura, com'è noto, non poté godere il nostro Carducci [...]. Rileggendo dunque, in cupi giorni della guerra mondiale, le opere del Goethe, ne trassi lenimento e rasserenamento, quale forse da nessun altro poeta avrei potuto in pari misura [...].

L'immagine che Croce ha di Goethe è molto diversa da quella all'epoca dominante. Egli rigetta la «critica enfatica e decadentistica, sofisticata e superficiale, accalorata e gelida» alla moda che lo considera un «genio» o che cade nel biografismo e nello psicologismo. È il caso del georgiano Friedrich Gundolf, il cui *Goethe* non è peraltro, agli occhi di Croce, privo di «acume critico» e «intelligenza d'arte». Ma il filosofo si trova su un versante teorico del tutto opposto a quello dei biografi della forma (oltre a Gundolf, aderirono a questa impostazione altri allievi di George come Ernst Bertram, autore del *Nietzsche* o Ernst Kantorowicz, di *Federico II imperatore*¹⁸⁶).

¹⁸⁶ Nella «Critica» si trovano le recensioni di Guido De Ruggiero al *Paracelsus* di Gundolf e al *Federico II* di Kantorowicz (cfr. «La Critica», 26, 1928, pp. 452-454 e pp. 114-119). Sul tema cfr. E. Massimilla, *Vita e storia nella "nuova scienza" del George-Kreis*, in G. Cacciari, G. Cantillo, G. Lissa (a cura di), *Lo storicismo e la sua storia: temi, problemi*,

Nella sua monografia Gundolf stringe una fortissima connessione tra vita e opera in Goethe come «diversi attributi di una stessa sostanza corporeo-spirituale», insieme «movimento e forma». Si tratta di una connessione e di un'unione che risulta a Croce «mistica»¹⁸⁷ e «naturalistica».

E d'altra parte è noto il gusto del filosofo per le biografie¹⁸⁸, animate però da interesse e metodo storico, di cui è testimone esemplare la silloge *Vite di avventure, di fede e di passione* (1935)¹⁸⁹. L'intento dichiarato dell'opera, che secondo Galasso sfoggia il titolo «meno crociano» di tutti¹⁹⁰, sta proprio nel prendere le distanze da altri tipi di trattazioni, quelle ad esempio di Emil Ludwig¹⁹¹ (il cui *Goethe* fu pubblicato nel 1920), le

prospettive, Guerini, Milano, 1997, pp. 435-442 e dello stesso autore *La "Germania segreta" di Ernst Kantorowicz*, in *Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, vol. III, *Filosofia e politica*, a cura di G. Furnari Luvarà, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005, pp. 261-289.

¹⁸⁷ «[...] la vera e concreta unità (logica e non mistica) è da riporre nella rigorosa distinzione dei vari aspetti del Goethe, in ciascuno dei quali egli si riflette tutto pur nel modo particolare di quell'aspetto», B. Croce, *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Laterza, Bari, 1921 (seconda edizione), p. 149.

¹⁸⁸ Gusto in cui Chabod ritrovava le tracce di uno iato insanabile nella riflessione crociana tra il «senso fortissimo dell'uomo e del particolare concreto, individuale» da un lato e il «senso acuto dei processi storici generali» dall'altro, cfr. F. Chabod, *Croce storico*, in «Rivista Storica Italiana», 64 (1952), pp. 473-530, p. 485.

¹⁸⁹ Nelle *Vite*, cui Croce lavorò negli anni in cui attendeva alla *Storia d'Italia*, oltre al gusto dell'erudizione e all'«autopsia» polibiana dei luoghi», che vide il filosofo compiere spedizioni di ricerca ad esempio in Basilicata (sulle tracce dei luoghi di Isabella di Morra) o a Ginevra («la vecchia Ginevra del tempo di Galeazzo Caracciolo»), si celerebbe anche, nella ricostruzione del Curatore, la ricerca di «un sollievo e un riposo» a fronte della costruzione di un'opera impegnativa come quella del '28, che lo conduceva a «fantasticare dolorosamente sul presente e sull'avvenire». Cfr. G. Galasso, Nota del Curatore, in B. Croce, *Vite di avventure, di fede e di passione* (1935), a cura di G. Galasso, Biblioteca Adelphi, Milano, 1989, pp. 411 sgg., p. 445.

¹⁹⁰ «[...] con quella romantica accentuazione dell'avventura, della fede, della passione», G. Galasso, Nota del Curatore, in B. Croce, *Vite di avventure, di fede e di passione*, cit., p. 455.

¹⁹¹ Sul «caso Ludwig» si veda in part. la pagina su *Pseudobiografie* (in «La Critica», 37, 1939, p. 77), dove il «segreto della biografia», nelle parole dello scrittore tedesco, riferite da Croce, viene individuato nella rivelazione che «la vita privata è tanto importante quanto la vita pubblica», per cui andrebbero evocate entrambe nella ricostruzione storica. Secondo Ludwig «un uomo di stato o un poeta è anche un amante, un padre o un amatore di musica,

«deplorableissime *biografie romanzate*». Se queste ultime «maltrattano i documenti» alterandoli con «capricciosi frastagli» e «spiritose invenzioni», è necessario attenersi alla «più scrupolosa acribia nella documentazione e ricostruzione biografica»; se esse «staccano gl'individui» dal loro tempo per contemplarli e goderli «quasi ciechi complessi di nervi, eccitabili e variamente eccitati» (situandosi dunque sul piano né dell'arte né della storia ma della mera libidine), sarà indispensabile riattaccare «i casi degl'individui ai problemi delle loro età»¹⁹².

Sulle biografie e sulle «vite romanzate» Croce tornerà trattando dell'«Unità di un libro di storia», nella *Storia come pensiero e come azione*,

e senza queste qualità che si dicono di privato, non avrebbe concluso quel tale trattato o scritto quel tale dramma. Come comprendere gli atti storici di un ministro senza conoscere la sua vita sentimentale, senza indovinarla dalla sua fisionomia o dal modo in cui si accommiata da una donna?». Dopo aver riportato i passi di Ludwig, il filosofo commenta polemicamente: «il Ludwig non sospetta neppure che un'opera politica o una poesia si crea per l'appunto *innalzandosi sulla propria vita affettiva*; e che perciò il suo ragionare sull'argomento è uno *sragionare*». Se, come sostiene Ludwig, «l'interesse eterno che l'umanità porta a un uomo» consiste nella «conoscenza della vita privata o affettiva», «quel che sopra tutto importa e sopravvive – ne consegue Croce – è il carattere di Napoleone e non le sue battaglie, le quali non interessano più nessuno, nemmeno gli ufficiali; il carattere di Washington, che è Washington, e non i suoi atti politici, che interessano solo qualche specialista», e così via. Da ciò discende, asserisce il filosofo, che «la storia dell'umanità, di quanto essa soffrendo ha creato e che vive nella vita presente, non ha importanza per l'umanità. L'individuo invece [...] con le sue virtù, le sue debolezze, *le sue malattie*, ha la più alta importanza come modello e avvertimento alla posterità». Posizioni del tutto lontane da Croce, che accusa «l'ultramodernistico» Ludwig anche di ricorrere per giustificarsi all'«ultravecchia storiografia edificante e ammonitrice», *ibid.* [*corsivi miei*].

¹⁹² B. Croce, *Vite di avventure, di fede e di passione*, cit., Avvertenza, pp. 13-14. «Mi è accaduto, nel corso delle mie letture e indagini, di sentirmi attirato dalle figure di alcuni uomini, le cui vite, ricche di vicende [...] impersonavano drammaticamente le condizioni e le lotte politiche e morali dei tempi loro. Mi pareva che, a ben raccontarle, si potesse appagare l'immaginazione, che si diletta dello straordinario e inaspettato, senza perciò deludere le richieste della seria immaginazione storica», *ivi*, p. 13. Sulla polemica contro «le vite romanzate» si veda anche B. Croce, *Le odierne «vite romanzate» e i vecchi «romanzi storici»*, testo di una conferenza tenuta dal filosofo alla Radio di Lugano il 4 ottobre 1936 poi ristampato in *Id.*, *Conversazioni critiche*, serie quinta, Bari, 1939, pp. 218-223.

facendone un esempio di «morbose e mostruose storie» caratterizzate da «sterili convellimenti per dar unità logica a ciò che non può averla»¹⁹³, segni di «delirante passione e di mistico culto». Queste biografie tendono a rappresentare l'«essenza» di un individuo, «com' a dire non la poesia e il pensiero di Dante, ma la *danteità*, non l'azione religiosa e politica di Lutero, ma la *luterità*, non Napoleone nella storia del mondo, ma [...] la *napoleoneità*» e nascono dal «malsano gusto delle morbose ambagi psichiche» che vengono, e questo è il punto centrale, «idoleggiate e idoltrate per sé, fuori della loro relazione col processo produttivo che superandole dà loro un senso, e perciò fuori del loro centro di verità»¹⁹⁴. Anche la storiografia, come la poesia, costituisce per Croce un processo di liberazione, imperniato su un centro e ben diverso dall'idolatria che considera le cose in maniera frammentaria e impressionistica. Ma su questo si tornerà nel capitolo quarto.

La tendenza alla lettura di stampo biografico negli studiosi di Goethe trova per il filosofo una spiegazione e una giustificazione a partire dalla peculiare connessione di vita morale e intellettuale, biografia e produzione artistica che egli stesso ritrova nel poeta tedesco.

Questo grandioso svolgimento morale e mentale, oltre o sopra la poesia, conferisce al Goethe l'impronta che lo rende distinto e singolare rispetto agli altri poeti del suo grado; nei quali la vita e il pensiero si sciolgono nella poesia interi e senza residui, e se qualcosa ne resta fuori ha mediocre importanza, perché faccenda affatto personale o sentimenti e concetti comuni ai loro tempi. Ma [*non per questo*] [...] la storia letteraria viene mai dispensata dall'obbligo suo, [...] dalla considerazione puramente artistica, che è il suo proprio assunto. Deve bensì aver sempre l'occhio al complesso della persona del Goethe, ma al solo fine d'intendere come esso prepari nei vari periodi le varie forme della sua arte, o come interferisca in questa, e talvolta la turbi¹⁹⁵.

¹⁹³ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, cit., p. 16.

¹⁹⁴ Ivi, p. 17.

¹⁹⁵ B. Croce, *Goethe*, cit., p. 9.

A fronte dell'immagine di Goethe come alto esempio di umanità, quella che risulterebbe dall'impostazione mistica e naturalistica è di un idolo, un Goethe animalesco e sublime fino alla mostruosità.

quando lo storico non sottomette a volta a volta, come storico della poesia, tutto Goethe alla Poesia, pensandolo e giudicandolo secondo la logica della poesia, o, come biografo e storico dell'*ethos*, tutto Goethe alla *praxis*, pensandolo e giudicandolo secondo la logica della pratica e dell'etica, l'immagine che vien fuori [...] riesce poco simpatica, perché guarda lo spettatore con un'aria [...] alquanto animalesca; e sia anche [...] di «animale sacro». Un Goethe, che in poesia fa poesia come tutti gli altri poeti, e che anche talvolta, come ogni altro poeta, non è pari al sublime rigore della legge poetica, e deve piegarsi innanzi all'altezza di questa confessandosi vinto, sembra a me assai più simpatico, perché si mostra umano nella sua grandezza. E noi abbiamo bisogno di ritrovare ormai questa umanità, questa umiltà, nei grandi di tutti i tempi (in Goethe come in Leonardo, in Michelangelo, in Shakespeare, e via dicendo), che il decadentismo estetizzante e naturalistico dell'ultimo quarantennio si è compiaciuto nel venire ritraendo con tratti mostruosi e con colori morbosi¹⁹⁶.

Un Goethe «animale» si ritrova anche nella riflessione di Thomas Mann, che lo descrive nel grande saggio sul *Problema dell'umanità* assieme a Tolstoj e in contrapposizione a Schiller e Dostoevskij come un figlio della natura e non dello spirito. Goethe ha in questa prospettiva una «natura anteica» ed è portatore di una «nobiltà terrestre» da cui derivano «determinismo demonico» e «dipendenza tellurica». Egli è descritto al pari di Tolstoj come un «nobile animale» icasticamente in grado, come certe belve, di presagire dalla sua camera a Weimar il terremoto di Messina¹⁹⁷. Tali elementi si uniscono nella fisionomia di Goethe delineata da Mann a tratti «borghesi», presenti anche nell'interpretazione di Croce, che rimane

¹⁹⁶ Ivi, p. 142.

¹⁹⁷ Th. Mann, *Goethe e Tolstoj. Frammenti sul problema dell'umanità* (1925), in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 30 sgg., p. 121. Cfr. anche Id., *Goethe, rappresentante dell'età borghese* (1932), ivi, pp. 171-208. Su Mann e Goethe si veda D. Conte, *Grandezza e tenebre. Thomas Mann interprete di Goethe*, in «Cultura tedesca», 47/48 (2015), pp. 57-80.

però ben lontana dall'immagine di una discendenza diretta del grande scrittore dalla natura.

[...] una certa letteratura di moda, vaga del colossale, del misterioso, e più ancora dell'egoistico e del voluttuario, ha preso a raccomandare *Imitatio Goethi*, descrivendo il proprio modello come un essere sovrumano e disumano, collocato di là dal bene e dal male, e si è compiaciuta in questa immagine, che rispecchia le proprie insanie. Ma la figura di Volfrango Goethe è composta di virtù, tranquilla, di seria bontà e giustizia, di saggezza, di equilibrio, di buon senso, di sanità, e, insomma, di tutto ciò che si suole irridere come «borghese». L'arte di sottrarsi ai modesti doveri, e di assottigliarsi e trasumanarsi, o di sensualizzarsi e imbestiarsi, si potrà apprendere da altri maestri, ma non certo da lui. Fu profondo, ma non «abissale», come ora si bramerebbe considerarlo; geniale, ma non diabolico¹⁹⁸.

Un Goethe, quello di Croce, armonioso, classico. «Matto», scrive il filosofo, «poté ben chiamarsi con sorridente benignità di vecchio che ripensa alla sua gioventù, ma matto non fu mai» e chi cerchi «un Goethe fanatico e fuori di sé» non lo troverà. Nel suo svolgimento artistico è centrale agli occhi del critico il passaggio dalla disposizione agitata, ribelle e titanica propria delle prime opere a quella pacata e moderata che caratterizzò la sua produzione successiva. Si tratta per Croce di una evoluzione, intesa non come conversione e rinnegamento, ma come maturazione¹⁹⁹. Questa concezione viene evidenziata dalla lettura che il filosofo dà anzitutto del *Werther*, che sarebbe nato da «febbre di vaccinamento piuttosto che malattia reale»²⁰⁰. Goethe, lungi dal celebrare il «diritto alla passione» o la «natura contro la società» o il suicidio, vi rappresenterebbe invece i «dolori», ossia «i patimenti» e finanche la morte del giovane Werther, considerandone le vicende come «sterile dolore» e «autodistruzione». In questo senso il libro è considerato una «liberazione o

¹⁹⁸ B. Croce, *Goethe*, cit., p. 2.

¹⁹⁹ Ivi, pp. 10-11.

²⁰⁰ Ivi, p. 17.

catarsi»²⁰¹, ottenuta mettendo in luce i motivi del «processo patologico» del protagonista, che non è un eroe, ma un «inadattabile alla vita». Le caratteristiche di Werther sono di stampo analogo alla disposizione che il filosofo rinviene nei poeti romantici e nevrotici. Il giovane è ad esempio segnato da quella che, per dirla alla Svevo, potremmo chiamare *inettitudine*. Egli

Ha molteplici attitudini, ma tutte in forma iniziale, tutte troppo deboli, facili a sviarsi, incapaci di coordinarsi tra loro e subordinarsi, e, in siffatto ordinamento armonico, di approfondirsi e diventare vere e proprie attività. Ha disposizioni al meditare, ma il suo meditare è saltuario, volubile e superficiale, come di chi non prende veramente gusto a convertire il mondo vissuto in severo problema di pensiero e ad affissarlo con fermezza. Ha velleità di culto per l'arte, ma l'arte intende come una sorta di frenesia e di estasi. [...] la sua arte si perde nell'inesprimibile e, invece di dominare la natura, se ne lascia soverchiare, naufragando nel vago immaginare²⁰².

Questa disposizione d'animo si ripercuote oltre che nel suo rapporto con l'arte anche in quello con la natura, che Werther ama in maniera non *sana* e con cui, in quanto uomo delle passioni, degli sfoghi e delle commozioni immediate piuttosto che della tensione etica e dell'espressione, giunge a confondersi.

Sarebbe riuscito, il giovane Werther, gran poeta idillico, se si fosse saputo consolare nell'arte. Ma l'idillico è in lui, invece, il chiaro indizio della malattia e della debolezza, il rifugio contro il comando di compiere qualsiasi sforzo. Ama i bambini e la vita patriarcale e il rude e semplice lavoro; ma non come uomo che voglia mettere al mondo figliuoli e reggere una famiglia e lavorare la terra, sì appunto perché appaiono cose lontane, inoffensive e riposanti a lui che sfugge gli sforzi [...]. Si commuove e lacrima e si esalta alle manifestazioni immediate e violente e furenti della passione, dell'amore sconfinato, che non conosce barriere, irragionato e irragionevole, innocente in questa sua furia; e le idoleggia come idoleggia il genio disordinato e

²⁰¹ Ivi, p. 18.

²⁰² Ivi, p. 19.

caotico, idoleggiandovi se medesimo, che tende alle stesse esplosioni e agli stessi sparpagliamenti. E il suo sentimento per la natura non è altro che questo bisogno di commozioni, esteso alla vita della natura, alberi e acque, montagne e valli, albe e tramonti: spettacoli ai quali s'apre e tutto s'abbandona, facendosi esso stesso natura, come già faceva, per un altro verso, col suo compartecipare lacrimoso alle passioni sfrenate²⁰³.

Insomma il *Werther* è per Croce un «libro di malattia», di cui l'amore è una delle manifestazioni più acute: «se non si fosse ammazzato dopo l'ultimo colloquio con Carlotta, Werther si sarebbe certamente ammazzato per qualche altro incidente».

Un «libro di malattia», da non scambiare con una «lirica della follia». Se, ed è questo il punto, Werther è (come lui stesso si considera) malato, la rappresentazione che ne dà Goethe non lo è ed è piuttosto ispirata dalla «compassione» per la malattia. Ciò troverebbe conferma nel fatto che lo stesso protagonista per difendersi utilizzi la parola «malattia» come giustificazione e «diagnosi»²⁰⁴ e poi nella figura di Lotte, «mirabile di bontà, di rettitudine e di pietà»²⁰⁵.

Compassione: e perciò è libro di uno che sa, di uno che intende, e che, senza essere Werther, penetra appieno Werther e palpita con lui senza delirare con lui. E questo è l'incanto: la fusione perfetta tra la immediatezza del sentire e

²⁰³ Ivi, p. 20.

²⁰⁴ «All'amico che, ricevute le sue confidenze, gli pone il pratico dilemma: —O conquista Carlotta, o lasciala stare — egli risponde: “Questo è ben detto, e presto detto. E puoi tu esigere dall'infelice, la cui vita a poco a poco incessantemente muore sotto una lenta malattia, puoi tu esigere da lui, che egli debba, con un colpo di pugnale, por termine al male tutto in una volta?”. [...] Come malato, qualche volta esce in concetti e ragionamenti puerili in interessati sofismi. Alle sollecitazioni della madre e degli amici perché egli partecipi alla sociale attività e accetti un ufficio purchessia, lui oziente e fantasticante e smaniante, sorride e domanda: “Ma non sono io, ora, anche attivo? e non è in fondo anche lo stesso che io conti ceci o lenticchie?” [...] Ma altra volta si analizza benissimo: “È una disperazione, Guglielmo! Le mie forze attive sono cadute in una inquieta lassitudine; io non posso essere ozioso e non posso fare cosa alcuna. Non ho più immaginazione, non ho sentimento per la natura, e i libri mi nauseano. Quando noi manchiamo a noi stessi, ci manca”», ivi, pp. 21-22.

²⁰⁵ Ivi, p. 22.

la mediazione nella ragione, l'unione dell'empito passionale con la trasparenza di quel tumulto²⁰⁶.

Se lo «sventurato Werther» non è un ideale per Goethe, lo fu però per quei contemporanei che «plausero all'apologia della passione e della natura, alla protesta contro le regole, i pregiudizi e le convenzioni sociali, e persino alle argomentazioni a favore del suicidio, e praticamente *wertherizzarono* (e taluni, com'è risaputo, ne trassero incentivo a darsi la morte) [...]»²⁰⁷.

La concezione crociana di Goethe è delineata poi in gran parte attraverso la riflessione sul *Faust*, cui sono dedicati nel corso delle diverse edizioni della monografia diversi saggi, che in questa sede non è possibile ripercorrere se non per qualche immagine. Come ad esempio quella del *pedante Wagner*, umanista «cavallerescamente ligio alla scienza ormai antiquata» in linea con l'ideale crociano, fondato sullo studio della storia e del passato «per trarne massime e regole prudenziali, politiche e morali» da una parte e «la ricerca delle leggi della natura per volgerle a utilità sociale» dall'altra. Un ideale già al tempo di Goethe in controtendenza, surrogato dalla «rinata ansia agostiniana di *redire in se ipsum*, di frugare l'animo e l'intelletto dell'uomo, e dal nuovo sentimento del mistero religioso della storia, e dalla nuova etica ribelle ed eroica». Wagner sogna invece come massimo bene «una biblioteca ricca di codici e pergamene»: «i desideri insaziabili, i sogni vertiginosi del superuomo sono inquietudini che, grazie al cielo; egli non ha mai provate»²⁰⁸.

Un'altra immagine su cui Croce si sofferma è quella del primo Faust, messo in comparazione con Werther e rappresentante una diversa declinazione e direzione del wertherismo, che Croce definisce «eroica». Entrambi sono personaggi malati, ma non con la stessa gravità. Faust è come Werther «inquieto e scontento, ricercante qualcosa che non trova nella vita, spinto a disperarsi e, se non al suicidio, presso al suicidio»²⁰⁹. Epperò, egli

²⁰⁶ Ivi, p. 23.

²⁰⁷ Ivi, p. 18.

²⁰⁸ Ivi, pp. 26-27.

²⁰⁹ Ivi, p. 33.

non è un giovincello che ha tentato di tutto e non ha seguito nulla; è un maturo dotto, che ha percorso intero il giro della scienza del proprio tempo, anche nelle parti più astruse ed ascose, e il suo scontento, la sua inadattabilità sopraggiungono a una lunga fiducia e a un lungo adattamento. Sopraggiungono e scoppiano come dubbio e fastidio verso la scienza, dubbio sulla verità, e dubbio sull'efficacia della verità stessa, della verità meramente teoretica. È, quella che si chiama scienza, la vera scienza? e come mai da essa sfugge, inafferrabile, il senso intimo delle cose?

A fronte del giovane Werther, cui «sarebbero bastate, o almeno così s'illudeva, la pace dei campi e una buonamano femminile che lo blandisse», l'infermità di Faust «sorge più in alto e porta più in alto». Essa è la manifestazione di una patologia più ampia: «in Faust si rispecchia in modo prossimo la crisi del pensiero moderno, dopo che, disfattosi delle tradizionali credenze religiose, cominciava ad avvertire il vuoto della scienza razionalistica che aveva preso il luogo di quelle [...]»²¹⁰.

Un «vuoto» e una patologia che, come sappiamo, si acutizzeranno tra l'Otto e il Novecento, quando troveranno diverso e più grave rispecchiamento nei poeti della crisi, argomento del capitolo successivo.

²¹⁰ Ivi, p. 34.

Capitolo 3

Dilettanti, mistici, nevrotici, angeli ribelli I poeti al tempo della crisi

Siamo giovani, barcolliamo ancora per strade irregolari,
la nostra età non ci dà la calma di pensare e agire.
Non conosciamo ancora la formula dello scongiuro.
Soltanto il tempo potrà placare le figure meravigliosamente diseguali
che frugano nel nostro intimo e lo sconvolgono.

H. von Kleist

3.1 *Gli scrittori della Nuova Italia*

La «più recente letteratura italiana», quella della «retorica del vuoto», sui cui caratteri generali ci si è soffermati nel capitolo precedente, è segnata dalla «triade onomastica» D'Annunzio-Fogazzaro-Pascoli. Un terzetto da analizzare con particolare attenzione, in quanto marca, con un mutamento climatico affine a quello che Junger rinviene tra l'arte cinquecentesca fiorentina e quella di fine ottocento, un radicale cambio di scena rispetto all'atmosfera in cui ci eravamo calati con Carducci: «Nel passar da Giosuè Carducci a questi tre sembra, a volte, di passare da un uomo sano a tre neurastenici!»¹.

Partiamo da D'Annunzio, il cui nome torna non di rado nelle pagine crociane. Nella triade egli è «il più ricco e forte di temperamento artistico»² e su di lui il giudizio di Croce muterà nel tempo, dall'iniziale apprezzamento sancito nell'articolo del 1904 alla sferzante polemica che dagli anni della prima guerra mondiale condurrà al rifiuto degli ultimi scritti, primo fra tutti il noto saggio del 1935³. Con l'aggravarsi della crisi novecentesca il giudizio su D'Annunzio, che va a costituire l'emblema del decadentismo italiano, si inasprisce, andando oltre l'iniziale distinzione – considerata inizialmente lecita in nome dell'autonomia dell'arte – tra sfera artistica e sfera etica. D'Annunzio è fondamentale, oltre che nella

¹ B. Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, cit., p. 186.

² *Ibid.*

³ Andrea Battistini sottolinea il nesso tra barocco e decadentismo dannunziano, nei confronti dei quali l'atteggiamento crociano disegnerebbe la medesima «parabola discendente». Mentre a inizio secolo Croce, non senza riserve, aveva mostrato qualche benevolenza per entrambi i fenomeni letterari, in virtù della loro novità e spregiudicatezza, a partire dagli anni Venti subentra nei loro confronti un duplice rifiuto, come manifestazioni di una grave malattia morale (cfr. A. Battistini, «*La Critica*», cit., pp. 198-199). Sul barocco e sulla sua connessione con il decadentismo in Croce cfr. il paragrafo 4.2.

ricostruzione della storia spirituale italiana, anche nello svolgimento intellettuale di Croce, che lo cita nelle sue pagine autobiografiche.

Non rammento di aver mai, nemmeno per un istante, smarrito il discernimento tra raffinatezza sensuale e finezza spirituale, voli erotici ed elevatezza morale, falso eroismo e schietto dovere; e non mai, pure ammirando a luoghi l'arte del D'Annunzio, detti il più fuggevole e sentimentale assenso all'etica che egli suggeriva o addirittura predicava⁴.

Croce non approva mai D'Annunzio sul piano etico. In una prima fase tuttavia lo considera artista e poeta in virtù della separazione del bello dal buono e di una più marcata sottolineatura dell'indipendenza dell'arte; in una seconda fase, con l'acuirsi della patologia dello spirito e il conseguente centralizzarsi, nella sua riflessione, dell'etica, non può più serbarne un'accezione positiva neanche sul piano estetico.

Nel 1907, nel già più volte citato articolo su *Un carattere della più recente letteratura italiana*, Croce afferma che ciò che va rigettato nell'opera di D'Annunzio è la dimensione pratica, «la morale eroica e la lirica civile e nazionale»⁵. L'indifferenza a «ogni passione e accaloramento morale o politico»⁶ era peraltro tra gli elementi salutati con favore nel primo grosso articolo dedicato a D'Annunzio, comparso dapprima sulla «Critica» e poi ripubblicato nella *Letteratura della nuova Italia*. In questo scritto, che si presenta addirittura nelle prime righe come un «omaggio», emerge – attraverso un discorso non privo di un'ambiguità che sorprende il lettore crociano, abituato a una trattazione coerente e cristallina, almeno apparentemente, anche in casi di nodi che, a un'analisi approfondita, appaiono più problematici di come il filosofo faccia sembrare. Segno di un dissidio interno, che prelude al successivo mutamento di segno nella considerazione del poeta? – emerge, si diceva, una considerazione complessivamente positiva del poeta abruzzese.

⁴ B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, cit., p. 51.

⁵ B. Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, cit., p. 186.

⁶ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. D'Annunzio*, in «La Critica», 2 (1904), pp. 1-110, da ora in poi chiamato *D'Annunzio 1904*, p. 8.

In queste pagine Croce considera D'Annunzio poeta e artista, contrapponendosi a chi lo accusa di freddezza o di mancanza di una dimensione intellettuale, laddove un artista deve essere, secondo il filosofo, tutto fantasia, privo di distrazioni intellettuali e riflessive.

E noi guardiamo con stupore questo nostro contemporaneo, questo italiano di squisita cultura, che per nulla mortificato dalla scienza e dalla filosofia ch'egli pur conosce, si nutre d'immagini, traduce tutto in figure e miti⁷, quasi che quello sia il suo mezzo vitale, il solo ambiente nel quale possa respirare e muoversi. L'abbondanza, la veemenza della sua vena [...] ci fa pensare talvolta a un poeta orientale, gettato nel mezzo del mondo moderno europeo⁸.

Queste righe, positive, potrebbero in altro contesto essere lette come righe polemiche. Sappiamo infatti che l'Oriente in Croce è spesso sinonimo di irrazionalismo e che il filosofo sta invece tutto dalla parte dell'Europa, così come sappiamo che l'artista non può essere *puro* ma dev'essere uomo intero. Come si è anticipato, la polemica con D'Annunzio nella sua evoluzione fa emergere due aspetti dell'estetica crociana: da una parte l'autonomia dell'arte, per cui essa è distinta dalle altre forme dello spirito, dall'altra l'arte come dimensione integralmente umana per cui il bello è una delle forme dello spirito, che racchiude, anticipa e ricapitola in sé tutte le altre⁹. In questa fase la critica di Croce punta sul piano dell'autonomia dell'arte per affermare che D'Annunzio è «artista», fatto che chiunque abbia

⁷ Mentre Croce scriverà, nell'articolo di segno opposto del 1935, che D'Annunzio non è «creatore di *nuovi miti*. I *miti* non sono oggetto di artistica creazione, ma formazioni che hanno luogo nella vita del pensiero, concetti ancora contaminati o dispersi nelle immagini, non potenza ma “inopia [...] della mente umana” nel suo stadio iniziale; e quelli del D'Annunzio non sono né concetti né conati di concetti, ma semplici figurazioni del bramare e vivere sensuale», B. Croce, *L'ultimo D'Annunzio*, in «La Critica», 33 (1935), pp. 171-181, p. 181.

⁸ *D'Annunzio 1904*, p. 2.

⁹ Sono due tendenze, quella verso il particolare e quella verso l'universale e il sistema, che si ritrovano anche nella dialettica tra la teoria della contemporaneità della storia, da un lato, per cui Croce venne accusato di relativismo, e della storia ideale ed eterna, dall'altro. Cfr D. Conte, *Storia universale e patologia dello spirito*, cit., in part. pp. 77 sgg.

orecchie e occhi non può negare¹⁰. Se questo aspetto verrà successivamente negato, non verrà mai meno invece l'idea che il poeta «occupi un posto nell'anima moderna» e nella «storia intellettuale dei nostri tempi»¹¹, punto su cui rimane fermo anche il Croce più maturo, in rapporto però non a un D'Annunzio inteso come artista ma a un D'Annunzio inteso come manifestazione esemplare della crisi, come – scriverà il nostro – «monumento insigne di arte decadente»¹².

Già nel 1904 secondo il filosofo c'è però un fondo di verità nelle critiche rivolte a D'Annunzio, un fondo che si svela mettendo la sua opera a confronto con quella di altri grandi, come Manzoni, Leopardi, Carducci, tutti poeti caratterizzati da una propria «visione particolare» e da una propria «fede», da un «modo di concepire la realtà e la vita». Il poeta abruzzese, invece, non è uomo intero, non è, come i tre grandi poeti citati, una «guida dell'anima». Egli è piuttosto un «*dilettante* di sensazioni»¹³. Croce riprende una definizione che già «era affiorata nelle osservazioni e discussioni dei lettori e dei critici»¹⁴, togliendole però in questo contesto ogni carattere «ingiurioso» e utilizzandola per descrivere non l'attitudine estetica, che, indubitabile, riguarda la forma, ma l'atteggiamento psichico del poeta, che ha a che fare con il contenuto: D'Annunzio è, in una parola, dilettante ma pur sempre artista. E tuttavia si tratta di un dilettantismo che già qui appare nei suoi tratti patologici, quei tratti che saranno via via guardati con occhio più severo da Croce. Se, come si ricorderà, Carducci aveva «muscoli d'acciaio»,

vi sono anime, o, meglio, fantasie, nelle quali tutte le forze, tutte le idee che costituiscono il patrimonio spirituale dell'umanità, le molle d'acciaio del suo gran corpo, hanno perso vigore, si sono allentate, non informano di sé lo

¹⁰ *D'Annunzio 1904*, p. 1.

¹¹ *Ibid.*

¹² B. Croce, *L'ultimo D'Annunzio*, cit., p. 873.

¹³ *D'Annunzio 1904*, p. 3.

¹⁴ «Quella caratteristica non fu inventata da me, ma già qua e là era affiorata nelle osservazioni e discussioni dei lettori e dei critici; e io non feci se non trascoglierla in mezzo alle altre e preferirla e darle valore come principio di spiegazione di quell'arte, e solo in questo senso può dirsi mia» B. Croce, *L'ultimo D'Annunzio*, cit., p. 868.

spettacolo della vita. Il mondo del pensiero e quello dell'azione, la fede nel vero, la religione, la patria, gli affetti familiari, la pietà, la bontà, non sono più centro di attrazione, di gioia, di rimpianto, di desiderio. La vita ha cessato di essere una materia subordinata, o da subordinare, ad esse, che ne danno la sintesi; e rimane, perciò, mera materia, che luccica con tutte le sue innumerevoli faccette, si svolge con tutte le sue sfumature infinite. E l'occhio si posa su quelle sfumature e su quei bagliori, perché ha pur bisogno di qualcosa su cui posarsi; e le guarda intento, e le assorbe, e le esprime, e le dispone ora in un modo ora in un altro, con associazioni ed analogie che le rendano curiose e solleticanti, e le ingrandisce, e vi si compiace [...]. L'uomo, in questa situazione, non prende coscienza di una piena e vigorosa vita d'uomo, che abbia vissuto in sé o simpateticamente in altri, e sulla quale si ripieghi: ma sente, per così dire, le sue sensazioni isolate¹⁵.

Sono queste, insomma, l'attitudine dell'esteta («se non piace la parola *dilettante*, si usi pure quella di *estetismo*, o la formola dell'*arte per l'arte*»¹⁶) e la conformazione di un mondo che ha perduto il suo centro. E tuttavia D'Annunzio può, all'altezza di queste pagine, pur essendo dilettante, nella misura in cui «le cose gli appaiono fuori delle loro connessioni superiori, come perle sciolte da una collana», essere contemporaneamente considerato ancora artista. «Dilettante, ma artista: artista del dilettantismo, che può essere artista grande».

Il dilettante è voluttuoso e, in quanto tale, crudele¹⁷.

Ridotto il mondo a un gioco, a una fonte di emozioni più o meno disgregate e fuggevoli, esso stancherebbe presto [...] se non si ricercassero, curiosamente ed avidamente, tra le emozioni d'indole sensuale, quelle più forti, capaci di legare più a lungo l'interessamento, capaci di mettere una qualche gerarchia e stabilire qualche centro, sia pure effimero, in una folla variopinta, che si ribella intimamente alla gerarchia e all'accentramento¹⁸.

¹⁵ D'Annunzio 1904, p. 4.

¹⁶ Ivi, pp. 4-5.

¹⁷ Ivi, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*

A questo scopo assolvono voluttà e crudeltà, regine ordinatrici del mondo privo di centro, cui si legano l'osservazione impassibile e attenta del doloroso e del turpe. La descrizione minuziosa di una malata di tifo fatta dal poeta, commenta Croce, sembra «una diagnosi medica»¹⁹. Mentre lo sguardo dello scienziato, che ha come referente non il singolo ma il tipo, è caratterizzato da freddezza, quello del «medico artista» è caratterizzato dalla «passibilità limitata» del voluttuoso, che non ha alcun referente e gode della sensazione stessa.

[...] il D'Annunzio non s'impensierisce, non ricerca in là, non piange, non ride, non si sdegna: unica emozione di lui sembra il non averne alcuna. Egli non può avere neppure quella dell'osservatore di gabinetto, il quale usa il microscopio e gli altri strumenti, ed è avvivato dalla speranza di trovare una legge. Guarda e descrive, tutto, minutamente, plasticamente, con esattezza che non è enumerazione fredda ma visione penetrante: assapora la sensazione in quanto tale, nella sua immediatezza, senza referenze²⁰.

L'uso di «espressioni nobili» per «sentimenti ignobili» è una conseguenza di questa «indifferenza» e «calma perfetta»: «come per ricordarci che egli si guarda bene dall'appassionarsi e dal prendere troppo sul serio quel pezzo di vita che ha per le mani; tanto che, nel maneggiarlo curiosamente ha, per non isporcarsi, calzato i guanti bianchi della letteratura»²¹.

Insomma, l'arte di D'Annunzio è del tutto priva di una dimensione etica. Il suo è un mondo fatto di infiniti baluginii che il poeta non si stanca di rincorrere come una farfalla attratta dalla luce, ma è privo di ossatura e trama morale.

Egli è gettato nell'oceano delle sensazioni; e, quando non vi nuota placidamente, quando si dibatte per uscirne e crede di afferrare una terra ferma o un'isola, afferra solamente un'onda più alta, che lo sbalestra in là. L'elevazione morale sarà in lui un'oscura nostalgia [...] ma egli non riesce

¹⁹ Ivi, p. 11.

²⁰ Ivi, p. 13.

²¹ Ivi, pp. 13-14.

mai a possederla, e, neppure, a intravederla o a presentirla. Il limite è nella sua natura²².

Per il Croce di queste pagine tale aspetto dell'opera di D'Annunzio non costituisce un difetto, ma anzi un merito: egli non è «immorale», «mistico», «maniaco erotico» né «cinico»²³, ma semplicemente *innocente* in quanto poeta²⁴.

Il *dilettantismo psichico* con cui il poeta ha «costruito, e – dice Croce – meglio che costruito, ha decorato ed ornato di oggetti rari, preziosi, squisiti» la sua *reggia d'arte* «non può dare luogo ad ampie e armoniche rappresentazioni della vita», ma solo esprimersi, da una parte, in frammenti, dall'altra in una sovrabbondanza di immagini. Al lettore demartiniano qui tornano alla mente le due manifestazioni psichiche che nella *Fine del mondo* caratterizzano i deliri: il troppo e il troppo poco di semanticità²⁵. Ma in queste pagine D'Annunzio non è (ancora) letto in chiave di patologia dello spirito: la *frammentarietà*, dice Croce, non è «il difetto di quest'arte», bensì il suo «carattere intrinseco, la naturale forma estetica»²⁶ cui si collega

²² D'Annunzio «ha costruito, qua e là, muri ed archi; ma indarno si sforza di dare compimento e unità all'edificio, volgendovi sopra una cupola. Perciò, le sue creazioni sensuali vengono dette plastiche, marmoree, fredde, degne di una galleria di statue antiche [...]. Sono chiuse in loro stesse: non costituiscono un programma sicuro, rettilineo» (ivi, p. 92).

²³ Ivi, pp. 90-1.

²⁴ Il poeta rimane indifferente e *innocente* – è questo il punto chiave, l'innocenza e la purezza dell'artista rispetto alle altre sfere dello spirito – «innanzi alle complicazioni più ardenti e malefiche della bestia umana, come innanzi alle manifestazioni ideali dell'uomo» (ivi, p. 92).

²⁵ Nel ricostruire il delirio di fine del mondo de Martino fa riferimento in più luoghi dei suoi appunti a un universo in tensione, descritto ad esempio con la efficace immagine del «crepitante dilagare di un incendio in una foresta» da un lato e il «rapido inesorabile restringersi del cerchio di fuoco intorno al viandante smarrito» dall'altro. Cfr. E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 632.

²⁶ *D'Annunzio 1904*, p. 94.

«l'abbondanza eccessiva delle immagini»²⁷, che può produrre «un luccichio, che confonde e stanca»²⁸.

Sin da queste pagine però il filosofo afferma che «quando sorgono artisti siffatti, qualcosa deve essere decaduto»²⁹, inserendo D'Annunzio in un'atmosfera di crisi, di cui egli sarebbe la «principale [...] incarnazione in Italia». Ma assieme alla decadenza, il poeta qui è anche letto come espressione di una *rinascita*: la «rinascita di un'arte italiana, la quale ha assimilato, e sa esprimere in modo proprio e originale, le correnti spirituali dell'età moderna»³⁰. L'arte del D'Annunzio, paragonata icasticamente ai «briosi bersaglieri italiani», che hanno «la morte nel vestito e la vita nei movimenti»³¹, ha «la decadenza e la morte nel contenuto morale, la rinascita e la vita nella forma estetica»³². L'arte «della malattia e della degenerazione» può infatti essere «sanissima» secondo Croce, che si contrappone ai critici alla Nordau, appartenenti a quella «pretesa scuola positiva» che ha trasportato le sue «misere cattedruche sgangherate» dagli ospedali dei pazzi e dalle galere dei malfattori ai «magnifici palagi della letteratura»³³, sino alla «reggia d'arte» dannunziana.

Il costruttore e il decoratore di questa reggia è un savio? È un pensatore logico e coerente? È un buon consigliere? – No, ma è un poeta: e pare che dovrebbe bastare; tanto più che la specie dei poeti per diritto divino è alquanto più rara di quella dei savii, dei ragionatori e dei buoni consiglieri³⁴.

La posizione iniziale di Croce nei confronti di D'Annunzio è, come quella assunta nei confronti di Baudelaire, su cui ci soffermeremo nel

²⁷ Ivi, p. 95.

²⁸ Ivi, p. 96. Croce si sofferma con favore sulle immagini dannunziane, come ad esempio «le belle membra femminili» composte «in quadri deliziosi, con visione delicatissima di pittore» (ivi, p. 100) o la «figurazione genialissima» paragonata all'atmosfera del quadro delle *Tentazioni di S. Antonio* del Morelli (ivi, p. 105).

²⁹ Ivi, p. 5.

³⁰ Ivi, p. 6.

³¹ Ivi, pp. 6-7.

³² Ivi, p. 7.

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivi, p. 110.

paragrafo seguente, esemplificativa dell'attenzione del critico nei confronti di forme estetiche non tradizionali, per cui sarebbe del tutto superficiale ed errato ritenere Croce ostile alle novità in arte. In sintonia con le famose pagine appena ripercorse appare un articolo comparso sulla «Critica» nel 1906 e dedicato all'*Odio contro il D'Annunzio*, «in prima linea nel movimento artistico». Croce riconduce «astio, livore e odio chiuso e feroce» mostrato dai lettori all'«angustia mentale», alla «pigrizia», alla «ripugnanza verso la vita e verso la pienezza e varietà della vita» paragonando i critici ostili a D'Annunzio a coloro che «non possono vedere una lucertola sotto la gran sferza del dì canicolare cangiar siepe, senza provare fastidio per quella mobilità» insieme a una «nostalgia verso le dignitose lucertole imbalsamate, messe in mostra nelle vetrine dei gabinetti zoologici»³⁵. Il filosofo in questa pagina se la prende soprattutto con Francesco D'Ovidio, il cui scritto *L'arte per l'arte* (1905), letto all'Accademia dei Lincei e diffuso in molte copie dal Ministero della pubblica istruzione nelle scuole, viene considerato alla stregua di una «distribuzione di tubetti di chinino di Stato contro l'infezione malarica dannunziana, e contro ogni manifestazione di letteratura moderna»³⁶. Epperò lo stesso Croce pian piano vedrà nell'arte di D'Annunzio e nella letteratura della nuova Italia una patologia.

Il poeta abruzzese verrà a costituire, nella concezione crociana, «l'Omero e il Dante e lo Shakespeare dei decadenti»³⁷ laddove il decadentismo, come sappiamo, consiste nel fare dell'artista un puro poeta piuttosto che un uomo intero, rompendo così

l'unità spirituale, in forza della quale ciascuna distinzione e specializzazione spirituale si fonda sul complesso di tutte le altre; e la politica è bensì politica nella sua dura natura di politica, ma tale non può essere né attuarsi senza implicito riferimento alla natura morale dell'uomo, e la morale stessa è impotente senza la politica, e la filosofia senza la visione poetica del mondo,

³⁵ B. Croce, *L'odio contro il D'Annunzio*, in «La Critica», 4 (1906), p. 165.

³⁶ «Vero è che io sarei fortemente impensierito per la pubblica igiene, se i tubetti di chinino avessero la stessa forza curativa di quel discorso accademico», B. Croce, *L'odio contro il D'Annunzio*, cit., p. 166.

³⁷ B. Croce, *Intorno alla cosiddetta "critica stilistica"*, cit., p. 55.

e la poesia non è poesia, se si distacca dalle passioni e dagli ideali dell'uomo e pretende di nascere fuori dell'aria respirabile in una sorta di vuoto pneumatico³⁸.

In questo senso lo stesso Croce descriverà l'articolo del 1904 come un tentativo fallito di inserire D'Annunzio nella sfera dell'arte:

nel D'Annunzio [...] quel che è da revocare in dubbio è se mai, nel corso della sua abbondante vita letteraria, egli abbia, nei momenti felici, cantato con l'accento eterno e inconfondibile della poesia. A me sembra di no, quantunque da giovane facessi i miei sforzi per persuadermi di sì [...]³⁹.

Negli anni Quaranta ormai, nella prospettiva del filosofo, la forma priva di contenuto non basta più a fare il poeta: D'Annunzio viene descritto come un «virtuoso», un «artefice assai abile», ma privo di «anima poetica». Esempio mirabile di ciò sarebbe la *Pioggia nel pineto*, «capolavoro tecnico, ma non già poetico», che a fronte dell'opera di un Tasso o di un Manzoni, capaci di infondere «anche nella pioggia tutto il loro *pathos* morale», restituisce la mera «sensazione, quasi per armonia imitativa, di un rinfrescamento sotto i fili della pioggia, insistente nei particolari e nelle enumerazioni [...] con delusorio riferimento a una stilizzata figura di donna e a una stilizzata relazione d'amore, a una “favola bella”»⁴⁰.

La definizione «dilettante di sensazioni» riacquisisce così quei tratti *ingiuriosi* che Croce aveva voluto sottrarle quarant'anni prima.

Scarsissimo di umanità, sensibile quasi soltanto alle impressioni della voluttà e del dolore, e della voluttà del doloroso e crudele, per sé prese, indifferente all'alta dialettica spirituale a cui quelle impressioni corrispondono e in cui ricevono il loro primo significato: questo il senso della definizione che di lui è stata data come di «dilettante di sensazioni».

³⁸ Ivi, pp. 54-55.

³⁹ Ivi, p. 57.

⁴⁰ Ivi, p. 58.

Il suo «no» sulla poesia di D'Annunzio Croce l'aveva espresso chiaramente nel 1935 sulla «Critica» nell'articolo su *L'ultimo D'Annunzio*, poi inserito nella *Letteratura della nuova Italia* (vol. VI, pp. 247-261), che gira proprio intorno alla mancanza di umanità del poeta, che, da elemento trascurabile e in un certo senso quasi apprezzabile nel 1904, diviene, all'altezza degli anni Trenta, la causa fondamentale della sua inconsistenza artistica.

Di ciò è già spia l'attenzione alla sfera materiale che, soffocando quella dei pensieri e degli affetti, «domina costante e tiranneggia l'autore», costringendolo «a raffigurare non anime ma corpi, e non corpi idealizzati ma carnalmente pesanti, e veduti e sentiti con l'attrattiva, e insieme col disgusto e il ribrezzo, che la carne a volta a volta induce»⁴¹. Esempio cardine è la grande opera del 1916: «Da un affannoso fiorire di sensazioni e di immagini l'una sull'altra si generò il *Notturmo*, che egli compose al buio, sdraiato e bendato per curarsi un'offesa agli occhi, e per esternare il tumulto che gli faceva dentro la visione di innumeri figure trapassanti rapide»⁴².

Nel saggio del '35 si torna dunque sulla famosa definizione di «dilettante», «la più semplice e la più vera»⁴³, serbandone anche un carattere in qualche modo positivo: l'indifferenza propria dell'opera di D'Annunzio segna la sua distanza da quegli artisti che si perdono tra le sensazioni.

in lui ritrovo sempre distacco e curiosità, ricerca di esperienze ed assaporamenti di esperienze, e non mai la bufera che aggira e rapisce i lussuriosi come nel dantesco girone, non il delirio, l'angoscia, la fissazione e la follia, che è di questo stato d'animo, né le correlative forme dell'esprimersi, e, insomma, nessun segno in lui del maniaco erotico⁴⁴.

⁴¹ Le sue pagine «non si liberano dall'ossessione fisica e carnale e, con pungente e crudele visione, danno forte risalto a tratti materiali e ripugnanti, e nessun risalto alla vita interiore dei pensieri e degli affetti», B. Croce, *L'ultimo D'Annunzio*, cit., p. 863.

⁴² Ivi, p. 867.

⁴³ Ivi, p. 868.

⁴⁴ «D'Annunzio “non esce mai dalla vita del senso, ma anche vi sta a suo agio, e coltiva e amministra questo suo possedimento e ne trae tutte le dolcezze che gli chiede, perfino le dolcezze della crudeltà nella quale trastullandosi par che trovi un gusto singolare», *ibid.*

In questo aspetto, scrive Croce, mantenendolo come un «giusto risultato [...] della critica di or sono trent'anni», sta «la migliore arte del D'Annunzio, scartando tutto l'altro». E tuttavia, «anche nella sua opera migliore», al poeta manca l'*umanità*⁴⁵. L'autore, che rappresenta le scene con «straordinaria lucidezza» e «in modo perfetto», «rimane a guardare imperturbato, con la sola curiosità del senso acuito». Croce riprende allora la linea di Francesco Flora e della definizione di dilettantismo⁴⁶ senza più edulcorarla: l'arte di D'Annunzio si trova sul piano della natura e manca di «cordialità», di «domestica intimità»: «se la bestia dovesse esprimersi, sarebbe dannunziana, e dannunziano sarebbe l'albero se si esprimesse. L'umanità di quest'arte si chiama natura [...] questa di D'Annunzio è la natura che ha coscienza di sé»⁴⁷.

Il farsi natura è un elemento che il filosofo rimarca già nel primo saggio dedicato al poeta abruzzese riflettendo criticamente sullo studio di Borgese, definito in quelle pagine «una delle migliori speranze degli studi letterari italiani». Se Croce considera la concezione di D'Annunzio fondamentalmente materialista, il critico siciliano ritrova nella sua poesia una visione *idealistica*, «una celebrazione delle cose del mondo – riassume Croce – quali apparenze dell'unità essenziale e inattingibile, un'intuizione *pànica*, ch'egli riattacca ai greci, e più particolarmente alla *Weltanschauung* degli indiani». Borgese attribuisce a D'Annunzio una concezione spiritualista, fondata, come quella di altri poeti e scrittori di inizio Novecento (si pensi ad esempio a Hermann Hesse) sulla filosofia indiana⁴⁸. Croce ribatte che l'intuizione *pànica* di cui parla Borgese è il «sentirsi tutt'uno con la natura, spogliare l'umanità o agguagliare la propria spiritualità a quella delle cose: farsi natura [...]». E questa «non è vita superiore [...] ma una vita bassa e primitiva».

⁴⁵ Ivi, p. 869.

⁴⁶ «Dilettante di sensazioni, barbaro, ferino, visivo, lussurioso, panico, eroico, musicale [...]», F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1955, vol. III, p. 235.

⁴⁷ B. Croce, *L'ultimo D'Annunzio*, cit., p. 870. Croce cita parole di Flora.

⁴⁸ Cfr. G.A. Borgese, *L'opera poetica di Gabriele D'Annunzio*, in «La Nuova Antologia», 1 e 13 settembre 1903.

Ma torniamo al saggio del '35. Le parole di Flora consentono a Croce una severa conclusione su D'Annunzio.

[...] se questa negazione in lui dell'umanità, se quest'unica presenza dell'animalità e bestialità (intesa in significato metaforico, il che diciamo per non mancare di riguardo agli umanissimi cani e agli spiritualissimi uccelli!), è da prendere a rigor di termini, ne consegue ineluttabile la negazione nel D'Annunzio dell'intima poesia: giacché che cosa è altro la poesia se non umanità?⁴⁹

E allora la *reggia d'arte* dannunziana del 1903 si trasforma in quella di un re "povero" come Mida.

Per queste considerazioni si spiega come, nonostante l'apparenza lussureggiante, il mondo dannunziano dia senso di povertà, di una povertà, se così piace, simile a quella di Mida, condannato a mutare in oro, nell'oro della sensazione, tutto quanto tocca [...].

L'opera di D'Annunzio è priva di «incanto», è malata nel senso di «monotona», ripetitrice di un «medesimo fare, del medesimo giuoco, ricco d'inganni [...], ma scarso dell'incanto della poesia»⁵⁰.

⁴⁹ B. Croce, *L'ultimo D'Annunzio*, cit., p. 871.

⁵⁰ Del tutto in linea con le caratteristiche emergenti dalla critica crociana appare la fisionomia femminile tracciata da D'Annunzio nel *Piacere*, considerata alla stregua di un ritratto eseguito allo specchio da Andrea Sperelli. Oltre che all'esteta è però possibile leggere la descrizione in riferimento alla stessa poetica decadente. «Chi era ella mai? *Era uno spirito senza equilibrio in un corpo voluttuario*. [...] La sua facoltà precipua, *il suo asse intellettuale*, per dir così, *era l'immaginazione: una immaginazione romantica* [...] continuamente stimolata dall'isterismo». Sotto il velo di una «vaga incipriatura estetica», la donna è uno «spirito avido di *commozioni rare*», che reca in sé «elementi pericolosissimi» costituendo «occasione di ruina e di disordine più che [se] facesse pubblica professione d'impudicizia», G. D'Annunzio, *Il piacere* (1889), Fratelli Treves, Milano, 1894, p. 327 [*corsivo mio*]. L'«insincerità» poetica di cui parla Croce trova eco nella descrizione di una peculiare patologia, l'«allucinazione sentimentale», a causa della quale «ella giungeva a creder verace e grave un moto dell'anima fittizio e fuggevole». «Ella aveva, per dir così, l'allucinazione sentimentale come altri ha l'allucinazione fisica. Perdeva la coscienza della

Tra i due scritti maggiori che abbiamo analizzato, del 1904 e del 1935, si situano numerosi altri articoli minori dedicati al poeta. Un elemento che gioca un ruolo fondamentale nel cambiamento di prospettiva assunto da Croce nei suoi confronti è quello, che si era anticipato in apertura, politico. Si noti ad esempio come la «sfuriata contro il D'Annunzio» sia uno degli elementi (insieme alla critica della «Italia che ha applaudito il D'Annunzio») che Croce approva delle manniane *Considerazioni di un impolitico*, segnalate dalle pagine della «Critica» ai «pochi che amano ancora di pensare e che gustano i libri scritti bene»⁵¹.

Come ha recentemente evidenziato Kosuke Kunishi, il mutamento di giudizio di Croce sul poeta è legato strettamente alla dimensione nazionalistica della sua opera, che si fa sempre più ingombrante a partire dall'interventismo nella prima guerra mondiale⁵². L'elemento su cui fa leva la critica di Croce è l'«etica [o meglio, l'assenza di etica] di D'Annunzio»: egli guarda con favore alla «parte artistica», genuina e sincera del poeta, criticandone invece aspramente la «parte programmatico-ideologico-politica (e poi pratica)», quella «falsa»⁵³. La prosa di D'Annunzio, che «fa mostra di sé non solo nei libri, ma negli articoli da giornale», è descritta da Croce come un «indossare paramenti pontificali per descrivere alla gente una corsa di regate o di automobili»⁵⁴. In un altro piccolo scritto polemico il filosofo fa

sua menzogna; e non sapeva più se si trovasse nel vero o nel falso, nella finzione o nella sincerità», ivi, p. 329.

⁵¹ B. Croce, Recensione a Th. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in «La Critica», 18 (1920), pp. 182-3. Sul rapporto tra Thomas Mann e Benedetto Croce si vedano gli scritti di Domenico Conte contenuti in *Primitivismo e umanesimo notturno. Saggi su Thomas Mann*, Liguori, Napoli, 2013.

⁵² In un articolo del 1915, ad esempio, Croce scrive: «Nel momento travaglioso in cui la guerra stava per essere dichiarata, è tornato in Italia Gabriele D'Annunzio, che non per ingiuria, ma per elogio qui chiameremo "ex-poeta"; per ricordare, cioè, che egli ha pur dato alla letteratura italiana pagine di bellissima poesia, le quali non sarebbe giusto dimenticare nella furia del biasimo che merita quella peggior parte di lui», B. Croce, *Ripensando a Giosuè Carducci*, cit., p. 320.

⁵³ Cfr. K. Kunishi, «Rendiamo omaggio a Gabriele d'Annunzio». *La lettura crociana di d'Annunzio*, in «Archivio di storia della cultura», XXVI (2013), pp. 183-200.

⁵⁴ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. XLIV. Alessandro Manzoni e la questione della lingua*, in «La Critica», 11 (1913), p. 7.

riferimento agli anni in cui «Gabriele D'Annunzio, da poeta schiettamente sensuale [...] si atteggiò a vate sociale e nazionale [...] e fu eletto al Parlamento, chiamandosi o chiamato dai suoi amici, non si seppe mai bene perché, “il deputato della Bellezza”»⁵⁵.

Quasi negli stessi anni dei due grandi scritti dedicati a D'Annunzio, nel 1903 e nel 1935, vengono composti anche i due saggi programmaticamente dedicati al secondo autore della *triade* che stiamo analizzando, Antonio Fogazzaro. Sul poeta veneto il giudizio di Croce è meno oscillante: in netta contrapposizione con chi rinveniva nei suoi romanzi una ispirazione morale e religiosa, per Croce in Fogazzaro e nei suoi personaggi si ritroverebbero solo «velleità da neurastenico»⁵⁶. Il primo saggio si apre con un'aspra stroncatura della sua opera, descritta nei termini di «miscuglio di religione e sensualità» e di «pasticci idealistico-sensuali»⁵⁷. I «casi patologici» che Fogazzaro descriverebbe non hanno per Croce «significato» né «nesso artistico» e, pur presentati dall'autore sotto forma di «lotte del dovere», rimarrebbero astratti e privi di forma estetica. Si tratterebbe, tutt'al più, di materiale per la «morale teologica, di casistica da confessori intorno al matrimonio e alle relazioni sessuali». Parimenti rifiutato è il «senso del mistero» che avvolgerebbe le opere di Fogazzaro, viziate da «curiosità pseudoscientifiche di spiritismo e telepatismo»⁵⁸.

Verso la metà del saggio tuttavia Croce ammette che, pur «non grandissimo», c'è qualcosa che fa lo scrittore «artista», che fa intravedere le, pur «sparse», «membra di un poeta»⁵⁹. *Piccolo mondo antico*, ad esempio, è il libro agli occhi del filosofo meglio riuscito (Fogazzaro, scrive, non

⁵⁵ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. L. Adolfo de Bosis*, in «La Critica», 12 (1914), pp. 1-14. La rivista fondata da de Bosis è considerata da Croce la «manifestazione collettiva più solenne dell'estetismo», in cui è possibile rinvenire «tutte le tendenze artistiche e morali» del decadentismo (ivi, p. 3).

⁵⁶ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Antonio Fogazzaro*, in «La Critica», 1 (1903), pp. 95-103, p. 99.

⁵⁷ Ivi, p. 100.

⁵⁸ Ivi, p. 98.

⁵⁹ Ivi, p. 100.

sarebbe riuscito a rovinarlo), in cui emergono le sue «migliori forze artistiche latenti»⁶⁰.

Nel saggio del 1935 le critiche vengono riaffermate e articolate in rapporto agli ultimi romanzi, anzitutto *Il Santo*, che non può essere considerato un'opera d'arte in quanto

nessuna ispirazione artistica mosse l'autore a tessere quella tela, a comporre quel libro: nessuno di quei suoi personaggi si formò in lui come creatura poetica, superando nella visione umana le proprie personali tendenze [...]. C'è della cronaca, c'è in alcune parti del folklore, c'è della polemica; ma non altro. Artisticamente, quei personaggi ci rimangono indifferenti [...]⁶¹.

Il romanzo del 1906 viene inoltre interpretato come «un documento dell'anima»⁶² del poeta, caratterizzato da una duplice indole: da una parte «apostolo di riforma religiosa», dall'altra «fortemente erotico, sempre attirato e sconvolto da un fantasma di donna». Croce si sofferma sulla sfera dell'eros, accostandola agli accadimenti naturali che gli uomini subiscono, «il vento e la pioggia, il corso dei fiumi, gli straripamenti e i terremoti». Come «l'uomo economico» cerca di proteggersi e di utilizzare a suo vantaggio le forze della natura, così «l'uomo morale», pur non prefiggendosi l'assurdo proposito di sottrarsi o sradicare da sé le forze dell'eros, deve valersi di esse e difendersi «dalle loro rapine e rovine». Ciò è possibile solo grazie al «discernimento della diversità e del contrasto tra erotismo e vita morale», sfuggendo alla tentazione di una contaminazione tra le due sfere, che sarebbe «veramente incestuosa»⁶³. «Ma il Fogazzaro, che era un perfetto gentiluomo nella vita pratica, fu sempre, nell'immaginazione, un incestuoso»⁶⁴: il *Santo* è interamente pervaso da un'«ossessione erotica» che espliciterebbe la reale natura del suo poeta,

⁶⁰ Ivi, p. 103.

⁶¹ B. Croce, *Ripresa di vecchi giudizi. I. L'ultimo Fogazzaro*, in «La Critica», 33 (1935), pp. 161-171, p. 168.

⁶² Ivi, p. 164.

⁶³ Ivi, p. 166.

⁶⁴ Ivi, p. 167.

denunciandone infine, e questo è il punto nodale, il carattere che costituisce il tratto distintivo della sua età, l'*insincerità*.

Così tutto trasparente è, in questo romanzo, il Fogazzaro nella sua realtà: di una trasparenza che è un fatto e non un atto, e che perciò non si può lodare come si è usato, di sincerità, che importerebbe un conoscere e un giudicare se stesso, e un mettersi disopra di quella immediata realtà, la qual cosa in lui non accade mai. Egli continua e termina la sua carriera di scrittore in una sorta d'inconsapevolezza del suo vero se stesso.

Altro romanzo oggetto della critica crociana è *Leila*, la cui protagonista è una «sfinge che di colpo si addomestica» e che incarna da una parte la mancanza di fede e dall'altra la tendenza a farsi natura. Croce fa riferimento ai momenti in cui di sera, nella campagna, la protagonista «quasi si lascia assorbire dalla vita della natura»⁶⁵. O anche alle «nobili» parole – scrive sarcasticamente Croce – con cui, in una lettera, il protagonista maschile, Massimo, le promette «la liberazione da tutto il peso del dovere e dell'operosità umana», da lei recepite entusiasticamente come un riconoscimento del suo proprio essere⁶⁶. L'eroina, come tutte quelle disegnate da Fogazzaro, è allora una «miscredente»⁶⁷.

⁶⁵ «Giacque nella dolcezza di desideri indistinti, senza pensare, come talvolta nel suo letto, piovendole sui capelli e sui guanciali petali di fiori. Lo spirito voluttuoso che le ascendeva nella persona dalla terra tepida, fragrante, tacendole il cielo chiuso sulla faccia supina, le ammoliva le resistenze dell'orgoglio all'amore. Ella svelse un pugno d'erba, e lo morse», A. Fogazzaro, *Leila*, Baldini & Castoldi, Milano, 1911, p. 147.

⁶⁶ «Oggi la mia pericolosa inclinazione sarebbe di non cercare nell'amore il consenso delle idee, di non cercarvi che l'amore stesso; oggi mi piacerebbe che la donna amata mi domandasse solamente amore, che per noi non esistesse passato, non esistesse futuro, ma esistesse un presente infinito; che non esistessero idee né ragione, ma solamente sentimento e senso in un palpito unico», ivi, p. 310. Cfr. B. Croce, *Ripresa di vecchi giudizi. I. L'ultimo Fogazzaro*, cit., p. 170.

⁶⁷ «“Non ho fede”, dice all'uomo che l'ha conquistata», B. Croce, *Ripresa di vecchi giudizi. I. L'ultimo Fogazzaro*, cit., p. 170.

Par quasi impossibile che il Fogazzaro chiudesse con queste parole la sua opera di scrittore; con queste parole che parlano ancora una volta di una fede da cercare, e da cercare dove proprio non si può trovare: nei vellicamenti e nelle ebrezze e negli spasimi del senso⁶⁸.

Ma veniamo all'ultimo anello della *triade*. In una pagina del 1941 Croce si schiera dalla parte di D'Annunzio e degli altri che, conoscendo i «segreti travagli della poesia», ritrovano nella poesia di Giovanni Pascoli un «difetto di musicalità, d'intimità e d'indefinito», prendendo le distanze dai «lettori dal cuore tenero e dall'orecchio duro» e dalle «signorine e maestrine alle quali precipuamente rimane ora affidato il culto del Pascoli», che «a ogni mossa», strappa a costoro «gridi di ammirazione e commisti sospiri di pseudoestetica voluttà»⁶⁹. Pascoli è considerato un «poeta imperfetto», gravato da un «difetto di ispirazione genuina, e di corrispondente forma profondamente poetica», tara impossibile da correggere con «virtuosità ritmiche e metriche e con riferimenti sentimentali e morali»⁷⁰.

Il primo importante saggio a lui dedicato compare sulla «Critica» nel 1907 e già qui si trova espressa la concezione di un «poeta imperfetto», la cui arte «serba sempre l'aspetto di un problema»⁷¹. Egli è visto come uno «strano miscuglio di spontaneità e d'artificio: un grande-piccolo poeta»⁷² dinanzi al quale il critico rimane tormentosamente perplesso: le sue poesie «sembrano perpetuamente oscillare tra il capolavoro e il pasticcio, senza che le parti belle vincano e facciano dimenticare le brutte, ma anche senza che le brutte facciano dimenticare le belle»⁷³. E tuttavia sembra che sulla bilancia crociana il peso schiacciante sia portato dall'impressione di poeta «piccolo».

⁶⁸ Ivi, p. 171.

⁶⁹ B. Croce, *Il giudizio del D'Annunzio sulla poesia del Pascoli*, in «La Critica», 39 (1941), pp. 113-114.

⁷⁰ Ivi, p. 112.

⁷¹ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. XXII. Giovanni Pascoli*, in «La Critica», 5 (1907), pp. 1-31 e 89-109, p. 94.

⁷² Ivi, p. 95.

⁷³ Ivi, p. 11.

Nell'opera del Pascoli si trovano «piccinerie d'immagini»⁷⁴. Un esempio è dato dalla raccolta *Myricae*, le cui poesie

sono pensieri sparsi, schizzi, bozzettini: un albo di pittore, che può essere di molto pregio, ma che rappresenta, piuttosto che l'opera d'arte, gli elementi di essa. Le *Myricae* sembrano spesso pochi tratti segnati a lapis da un pittore che va in giro per la campagna⁷⁵.

E il paesista adopera nelle terzine più che il pennello del gran pittore, soprattutto un secondo pennello, un «pennellino più delicato, che si tinge in qualcosa che è simile al belletto». Nelle opere di Pascoli i particolari sono «troppo sentiti, troppo accarezzati, e la sintesi è deficiente». La bellezza, che c'è e non smette di tormentare il critico, è dei frammenti: «dal libro se ne raccolgono tanti e tanti che sorge l'impressione [*che sembra però rimanere, per Croce, tale*] della ricchezza e della grandezza». In corrispondenza a queste «piccinerie d'immagini» si trova una concezione della vita non romantica, mancandole «l'essenza stessa del romanticismo sentimentale, il disquilibrio», ma *idillica*⁷⁶. L'anima idillica «ama le cose, ama il mondo; ma le piccole cose, un piccolo mondo, mutevole il meno possibile»⁷⁷, un «tesoretto domestico» costruito sul «ricordo dei mali e delle angosce sofferte»⁷⁸.

Nei frammenti ci sarà anche bellezza, ma essi non costituiscono poesia: in Pascoli «la virtuosità descrittiva, in stile impressionistico» si sostituisce all'«ispirazione poetica»⁷⁹. Nel 1918 Croce ne cita gli «spasmodici sforzi» tesi a «rendere realisticamente le impressioni immediate», che del poeta

⁷⁴ Ivi, p. 30.

⁷⁵ Ivi, p. 19.

⁷⁶ Ivi, p. 89.

⁷⁷ Ivi, p. 90.

⁷⁸ Ivi, p. 91.

⁷⁹ B. Croce, *Ripresa di vecchi giudizi. IV. L'ultimo Pascoli*, in «La Critica», 33 (1935), pp. 321-332, p. 331.

farebbero il «precursore del futurismo e della musica dei “rumori”»⁸⁰. Anche Pascoli è un nevrotico dell'arte e in particolare «un atassico», incapace di coordinare i suoi movimenti⁸¹.

Nel 1919, dopo dodici anni e dopo l'inizio della guerra, Croce rilegge il poeta, che era scomparso nel 1912, come in un mondo nuovo. Ma la sua prospettiva non muta.

Il Pascoli non è più; e tra il tempo ch'egli ancora viveva e il presente sono accaduti tanti straordinari avvenimenti che hanno respinto assai indietro, nel remoto, gli anni anteriori al 1914⁸², comprimendoli in un periodo già chiuso, quasi con lo stesso cangiamento di prospettiva che la rivoluzione francese fece per gli anni anteriori al 1789. Ho levato dunque gli occhi verso il Pascoli come verso un autore del vecchio tempo [...], pel quale non si può non esser disposti a simpatia.

E tuttavia l'appartenenza al vecchio tempo non basta a sconfiggere l'«antica ripugnanza»⁸³, che riemerge con veemenza contro il proposito di introdurre l'opera di Pascoli a scuola. «Gridate contro di me quanto vi piace: questa non è poesia».

La citazione che segue può, in conclusione, essere utile a inquadrare nei reciproci rapporti la *triade onomastica* che è stata al centro della nostra analisi: a D'Annunzio sembrano essere riconosciute una dignità e una forza maggiori rispetto agli altri due poeti.

Il Pascoli, meno vigoroso del D'Annunzio, che ha avuto una sua forza di gioia sensuale, che è stata la sua sanità e si è guastato soprattutto con l'intellettualismo dell'eroico e ora del religioso; il Pascoli, che era disposto al sentimentalismo, doveva più gravemente soggiacere al decadentismo e

⁸⁰ B. Croce, *Il carattere di totalità della espressione artistica*, cit., p. 138. Cfr. anche Id., *Le ragioni della fortuna del Pascoli*, in «La Critica», 17 (1919), pp. 326-328, p. 328, dove sia Pascoli che D'Annunzio vengono considerati «precursori e avviatori del futurismo».

⁸¹ B. Croce, *Le ragioni della fortuna del Pascoli*, cit., p. 328.

⁸² E, analogamente, la storia narrata nella *Montagna incantata*, avvenuta prima del «colpo di tuono che tutti sappiamo», prima cioè dello scoppio della guerra, va narrata al passato remoto, afferma la voce narrante dello *Zauberberg*.

⁸³ B. Croce, *Rileggendo il Pascoli*, in «La Critica», 17 (1919), pp. 321-2.

futurismo, alla spinta analitica, alla disarmonia, al disgregamento, alle smorfie e sconcezze dell'impressionismo inconcludente, e poiché la sua corruttela estetica prendeva per materia la pietà, la bontà, la tenerezza, la tristezza, la morte (diversamente dal D'Annunzio, il quale si compiaceva di altre cose, che davano scandalo ai timorati), al Pascoli è stato possibile soddisfare in modo decente quel ch'era di malsano nelle anime timorate, e persino nei preti; – come, per un altro verso, il Fogazzaro è stato il D'Annunzio dei cattolici [...]»⁸⁴.

Nello stesso numero della «Critica» Croce insiste ancora nella sua polemica contro l'ingresso dell'opera di Pascoli – «segnacolo in vessillo di un avviamento che stimo pernicioso» – nelle scuole italiane, che ben chiarirebbe «come mai i giovani odierni escano dalle scuole già belli e maturi alla smorfiosa, ansimante, impressionistica, sensualistica prosa e poesia»⁸⁵.

Un altro elemento che il filosofo disapprova nella figura di Pascoli, leggendolo in chiave comparativa con gli altri poeti al centro della nostra attenzione, è la sua «gonfiatura» a «poeta professionale», a «*vates* che ha assunta una missione pacifistica e umanitaria»⁸⁶. Su questo punto batte il secondo importante saggio, quello dedicato nel 1935 all'*Ultimo Pascoli*.

È da riconoscere che, per l'ufficio che intendeva assumere di poeta civile, il Pascoli possedeva la premessa che mancava al D'Annunzio e, in altro modo, al Fogazzaro: al primo, per il suo invincibile sensualismo, ignaro di spiritualità; all'altro, per il suo ibridismo erotico-religioso. Egli, invece, possedeva sano discernimento morale, sincera disposizione verso il bene, senso di pietà e di giustizia, ammirazione per l'eroico umano⁸⁷.

E tuttavia i versi di Pascoli rimangono anche in questo caso «puerili», se non addirittura «goffi» e «brutti». Il problema di fondo, che stacca nettamente la poesia civile di Pascoli da quella di un Carducci, è il suo

⁸⁴ Ivi, pp. 326-327.

⁸⁵ B. Croce, *A proposito del Pascoli*, in «La Critica», 17 (1919), p. 392.

⁸⁶ B. Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, cit., p. 186.

⁸⁷ B. Croce, *Ripresa di vecchi giudizi. IV. L'ultimo Pascoli*, cit., p. 322.

originarsi da un «proposito», piuttosto che da «una profonda passione, da un doloroso soffrire, da entusiasmo e da malinconia»: essa rimane così priva di quel «carattere umano» che la fa grande e universale⁸⁸. «E non è chi non senta come tutto ciò è “fatto” e “non nato”. Il Pascoli non disponeva più di motivi poetici, ma soltanto di astratti temi di poesia»⁸⁹. Così come D’Annunzio e Fogazzaro egli si trova ormai su coordinate spirituali del tutto diverse da quelle della vera poesia.

⁸⁸ «Da un proposito, e altresì da una competizione e imitazione letteraria, perché, senza la dannunziana *Canzone* di Garibaldi, non credo che sarebbero venuti al mondo i *Poemetti italici* [...]. Tutti questi componimenti non vengono su e fioriscono da un germe, ma si formano faticosamente sopra escogitazioni e combinazioni mentali, arguziette e fredde», ivi, p. 327.

⁸⁹ Ivi, pp. 328-329.

3.2 *I decadenti francesi*

I poeti italiani sono però sanissimi se messi a confronto con quelli francesi.

Quando fui condotto a riconsiderare i versi dello sciagurato Verlaine [...] più volte mi prese un impeto di abbracciare e carezzare e rasserenare, per quanto mi sarebbe stato possibile, il Pascoli, che, quali che fossero i suoi difetti artistici, era un onest'uomo della vecchia Italia, ricco di nobili ideali e di sentimenti gentili⁹⁰.

Verlaine, pur essendo un uomo dell'Ottocento (1844-1896) come e più di Pascoli (1855-1912), appartiene secondo Croce a una nuova temperie spirituale il cui grado di imbestiamento è superiore a quello raggiunto dall'italiano, che, pur considerato precursore del futurismo e poeta «piccolo», perde la sua connotazione spregevole a confronto col *poète maudit*⁹¹.

Il simbolismo francese appartiene alla «realità di fatto dello spirito e della società moderna, o della loro patologia» e in questo senso deve essere «ben

⁹⁰ B. Croce, *Ancora sul Pascoli*, in «La Critica», 41 (1943), pp. 286-287, p. 287.

⁹¹ Per Croce quella dei *poeti maledetti* è una categoria illegittima, che sussiste solo come «goffa esaltazione adulatoria foggata a sé medesimo dal tre volte falso Verlaine», il quale – puntualizza il filosofo in relazione a un poeta, come vedremo, invece amato – «malamente annoverava in quella categoria il Baudelaire, poeticamente robusto e intellettualmente acuto e solido, e moralmente assai più sano e chiaroveggente che non desse a vedere ad altri o forse a sé». Partendo dalla distinzione del germanista Vincenzo Errante (nel '32 Errante aveva preso il posto di Antonio Borgese sulla cattedra di letteratura tedesca all'Università di Milano. Borgese, com'è noto, è tra i tredici professori universitari che rifiutarono di prestare giuramento al regime fascista, scegliendo l'esilio volontario negli Stati Uniti, dove avrebbe conosciuto la moglie Elisabeth, figlia di Thomas Mann) tra poeti «vittoriosi» e «martiri» (ossia *maudits*) Croce domanda retoricamente: «esistono forse altri poeti che non siano quelli “vittoriosi”, vittoriosi nella poesia e perciò nella forma di vita che è più propria dell'animo loro?» (Cfr. B. Croce, *Poesia impressionistica. II. Alcune liriche del Rilke*, in «La Critica», 41, 1943, pp. 136-149, p. 149).

considerato e studiato». Non appartiene però all'Italia, dove, a coloro che vorrebbero innestarlo, mancherebbe l'«appicco». Se quella dei simbolisti francesi è anche una protesta e una contrapposizione alla poesia didascalica rappresentata da Victor Hugo, «la nostra poesia, quella che è apparsa nei secoli della nostra storia, non è intellettualistica né oratoria, come non è sentimentale e romantica, ma robusta e schietta e concreta e classica [...]»⁹².

La contrapposizione alla poesia didascalica e oratoria costituisce uno degli aspetti della teoria dell'arte pura che, fraintesi, conducono al suo paradossale avvicinamento all'estetica crociana. Mallarmé e gli altri protestano secondo Croce «a ragione» contro «la pseudopoesia che assume di comunicare notizie di fatti e d'esortare ad azioni». Ma, nel legittimo rifiuto di tali produzioni, i francesi «invece di raggiungere poi la poesia pura e semplice» si attestano su una «falsa poesia pura, col traboccare o ricascare nella mera sensualità voluttuaria ed estetizzante».

Curioso che, per quella sua opposizione all'intellettualismo e praticismo in poesia (così giusta nel motivo iniziale, ma così infelice negli effetti [...]), il Mallarmé venisse e venga celebrato sacerdote del puro culto dell'arte, e grande e intransigente e rigido e incontaminato «idealista»⁹³.

La teoria del Mallarmé è secondo Croce una sorta di vaccino dannoso, nato contro la falsa poesia e fattosi esso stesso malattia, che nel caso degli italiani risulterebbe ancor più nocivo perché legato a un male da loro storicamente non contratto.

Raccomandare le teorie del Mallarmé agli italiani è [...] come raccomandare l'uso di un veleno, che ebbe già qualche virtù contro le manifestazioni di un dato morbo, a chi questo morbo non l'ha nel sangue e al quale perciò quel veleno, non potendo servire da farmaco occasionale, potrebbe soltanto intossicare e danneggiare la sanità dell'organismo⁹⁴.

⁹² B. Croce, *Intorno al Mallarmé*, cit., pp. 249-250.

⁹³ Ivi, pp. 248-249.

⁹⁴ Ivi, pp. 249-250.

E forse non a caso, per evidenziarne il patologico sensualismo, in una pagina Croce mette a confronto Mallarmé con l'italiano e umanista Pietro Bembo. A partire dall'immagine del fauno nel carne giovanile *Ad Nympeum fluvium*, da un lato, e nel celebre *Après-midi d'un faune*, dall'altro⁹⁵, il filosofo mette in luce

la profonda diversità degli stati d'animo e delle età che esse rappresentano: la prima, una dilettazione umanistica, dove non si perde la coscienza morale neppure nel sensuale [...]; la seconda, disperatamente morbosa nella sua chiusa sensualità, smarrita la proporzione delle cose [...].

La seconda è propria di chi, come Mallarmé⁹⁶, «rimane prigioniero del crudo senso, vi si sprofonda pesantemente, ne vive la tristezza e la bassezza, e non è in grado di liberarsene»⁹⁷. A differenza di D'Annunzio, che si *diletta* delle sensazioni, il poeta francese sarebbe secondo Croce espressione di un estetismo *triste*.

Mallarmé, definito anche «placido maniaco»⁹⁸, porta in sé e nella sua opera qualcosa di «patologico», una «impotenza», una «fissazione»⁹⁹. E il fatto che «nell'ultimo mezzo secolo e ancora nel presente, molti accolsero questa fede» appartiene «alla storia dell'età e dei suoi travagli e delle sue

⁹⁵ Sulla figura del fauno cfr. C.A. Adesso, S. Grandone, *L'innocenza del fauno. Da Bembo a Mallarmé*, Aracne, Roma, 2015, che a partire da una posizione decisamente polemica nei confronti del «pretestuoso ed estemporaneo accostamento crociano», funzionale al «furore fustigatorio contro la poesia decadente-simbolista», si propone di svolgerne il tema.

⁹⁶ B. Croce, «L'après midi» di un fauno nel Mallarmé e in Pietro Bembo, in «Quaderni della "Critica"», 6, 16 (1950), pp. 56-60, p. 59.

⁹⁷ Ivi, p. 60. Nella *Montagna magica* il *Prélude à l'après-midi d'un faune*, che com'è noto fu ispirato a Debussy dal poema di Mallarmé, è una delle opere predilette da Hans Castorp, che ascoltandola al grammofono si trasforma in «Hans dalle zampe di capro» (Th. Mann, *La montagna incantata*, 1924, Corbaccio, Milano, 1992, p. 964), cullato in una regione di sogno e oblio.

⁹⁸ B. Croce, Recensione a P. Valéry, *Mallarmé*, in «Quaderni della "Critica"», 3, 9 (1947), pp. 77-79, p. 77.

⁹⁹ B. Croce, *Il "segreto" del Mallarmé*, in «Quaderni della "Critica"», 5, 14 (1949), pp. 91-97, p. 93.

manie [...]»¹⁰⁰. La sua poesia è diversa da quella del passato: piuttosto che «l'espressione armonica della vita spirituale negli infiniti suoi modi di gioia e di dolore» è «direttamente vita essa stessa, avvolgendosi in sé e di sé eccitandosi [...] in suoni che non creano immagini, ma occasionano un oscuro, cieco movimento in chi l'ascolta»¹⁰¹.

Nella teoria dell'arte pura, suggestione, oscurità e spontaneità geniale vengono volontariamente ricercate e contrapposte all'espressione e alla chiarezza. Il poeta cede l'*initiative* alle parole, da una parte, che valgono come «suoni o come musica» e al lettore, dall'altra, autorizzato e anzi invitato ad attribuirvi lui stesso un senso, che sarà di conseguenza «arbitrario, individuale e momentaneo». Su questo punto Croce si riallaccia anche al Valéry lettore di Mallarmé, per il quale la parola ha due possibili funzioni, «di strumento» o di «commozione», ignorando invece quella che per il filosofo è la sua sola e vera funzione, «spirituale» e «originaria», il dominare e oggettivare le «commozioni», convertendole in immagini e facendosi poesia. Mallarmé rigetta la funzione *élocutoire* o espressiva della parola, attento piuttosto a «comporre versi che vellic[hino] in istrani modi la sua fantasia uditiva di estetizzante»¹⁰², in un procedimento con cui per Croce, piuttosto che fare arte, «si fabbrica un oggetto voluttuario per eccitare in modo variamente gradevole o – ed è questo è il punto che lo caratterizza rispetto a un D'Annunzio – *gradevole-tormentoso* i nervi»¹⁰³.

Mallarmè è, lo si è capito, un esteta,

uno spirito tutto ripiegato e spasmodicamente concentrato a riguardare in sé, come preso da fascino, le impressioni e i moti del senso, il brulichio confuso e spesso discorde e cozzante dei desiderii, l'attraente e tremendo della voluttà, l'infinito e l'ineffabile delle oscure bramosie.

E in quanto tale, sembra essersi smarrito in una gabbia sensuale,

¹⁰⁰ Ivi, p. 97.

¹⁰¹ Ivi, p. 94.

¹⁰² B. Croce, *Intorno al Mallarmé*, cit., pp. 245-246.

¹⁰³ *Corsivo mio*.

cacciato in uno stretto recinto senza uscita, nel quale è il suo Tutto, il suo mondo, l'unico suo mondo. Non gli si distende sul capo un cielo che lo inviti a sé, non ha alcun sentore di una più larga vita umana, che integri e trasmuti quella vita del senso e della carne [...]. Non è, in quella sensualità, travaglio di passaggio ad altro, anelito d'innalzamento: l'anima si dibatte sempre nello stesso posto o nella stessa regione, immersa come in un'acqua greve, che si sposta e non fluisce.

In aggiunta a questa «prigione nel senso» c'è poi la tristezza.

Il Mallarmé su questo mondo di sensazioni non trascorre, com'altri, leggero mercé la curiosità della varia esperienza o il giuoco del nuovo: non è egli un dilettante di sensazioni, ma un sofferente, un torturato¹⁰⁴.

All'italiano *dilettante* si affianca dunque nella nosografia tracciata dal critico una sorta di *masochista* delle sensazioni, che viene caratterizzato da un'aggravata infermità, costituendo uno degli esempi della maggiore severità assunta da Croce nei confronti dei poeti francesi. A partire dai detestati Verlaine, Rimbaud o Mallarmé, i francesi forniscono a Croce numerosi modelli di un sensualismo patologico, che può anche connotarsi come nazionalistico (come nel caso di Barrès) o come religioso (si veda Claudel).

Anche il «culto» di Verlaine, scrittore «perverso», rappresenta «uno strano e deplorabile caso di accecamento morale ed estetico», che «si rannoda a talune condizioni del pensare e del sentire nell'ultimo Ottocento – in Francia, ma non solo in Francia»¹⁰⁵. Dall'esigenza di dire senza «titubanze» ed «eufemismi» (cui invero il Croce critico non ricorre poi tanto spesso) «in termini chiari e precisi quel che della filosofia e della poesia del Verlaine sia da pensare» nasce un articolo comparso nella «Critica» nei primi anni Quaranta. L'opera di Verlaine, come quella di Mallarmé, vi è descritta non nei termini di un'elevazione della forma sulla materia in «fantasma estetico», ma come mera «risonanza» di questa materia, «l'espressione immediata della persona pratica di lui, Verlaine [...]». La

¹⁰⁴ B. Croce, *Intorno al Mallarmé*, cit., p. 244.

¹⁰⁵ B. Croce, *Nota sul Verlaine*, in «La Critica», 40, (1942), pp. 164-172, p. 172.

poesia, come sappiamo, non è espressione immediata, sfogo, «secrezione o sintomo del *soi-meme*, più o meno animale, sia pure per mezzo di voci articolate», ma «espressione spirituale, creazione di bellezza», in cui la materia affettiva è «superata» e «trasfigurata», elaborata culturalmente, trascesa¹⁰⁶.

Verlaine non è dunque artista, ma «agitato e spasmodico espressore di se medesimo»¹⁰⁷ e della sua «enorme sensualità», volta in poesia e non al giusto referente, che per Croce sarebbe stato piuttosto il «suo confessore nel tribunale della penitenza» o il «suo medico», lo «scienziato che raccoglie casi psicologici e patologici e li classifica». Il francese è considerato un «cuore arido», privo di «elevatezza intellettuale e delicatezza morale». Qui Croce lega strettamente l'estetica alla dimensione razionale e morale, puntando più che sulla teoria dell'autonomia, sulla dimensione umana e totale dell'arte, come si nota dalla seguente citazione.

Il Verlaine scrive mere e materialissime oscenità, per nessun conto idealizzate e che, come tali, sono tutt'insieme *immorali e stupide* [...]. Le allietasse almeno un franco riso gioviale, che è a suo modo purificatore! Ma no, egli non allietta nessuno e non ride se non del basso compiacimento di offrire spettacolo scandaloso di sé avvolgendosi nel brago, che è un ridere improbo¹⁰⁸.

Pari aridità è rimproverata a Rimbaud, di cui Croce scrive: è stato «celebrato come genio straordinario e profondamente misterioso. Questo genio io non riesco a vedere»¹⁰⁹. Egli fu «curioso del turpe e del laido,

¹⁰⁶ «L'artista sente e misura la differenza profonda che s'apre tra le due, e sa il travaglio che gli costa il trapasso dall'una all'altra, e l'attesa della grazia, e la gioia della raggiunta bellezza, nella quale l'uomo passionale trova pace», *ivi*, p. 165.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 165-166.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 166-167, *corsivo mio*. In virtù dell'autonomia dell'arte, non dovrebbe a rigore importare se la poesia è immorale o stupida, tutto potrebbe essere poesia. Ma non è così, perché poesia è solo quella che si inserisce nelle maglie del sistema critico crociano, così come in storia Croce si sottrae all'accusa di relativismo, cui potrebbe condurre la teoria della contemporaneità dell'arte, con la sottomissione della storiografia alla filosofia.

¹⁰⁹ B. Croce, *Entusiasmi di prima della guerra: A. Rimbaud*, in «La Critica», 16 (1918), pp. 253-255, p. 200.

sarcastico», «arido di ogni vena di delicatezza e di sincera passione umana», considerando poesia «il disordine, l'ozio, l'orgia, la saltuarietà, la sconclusionatezza».

Rispetto a orge, colpi di pistola e calci, che Croce pone in primo piano nel caratterizzare le esperienze di Rimbaud e del suo sodale e amico Verlaine, nella prospettiva del filosofo il poeta dovrebbe occuparsi di altro per nutrire la propria opera:

se avesse atteso a un qualsiasi umile mestiere, e magari alle faccende domestiche, o anche se si fosse chiuso in una biblioteca, è probabile che avrebbe raccolto più ricche e intense, e certo più nobili, esperienze di vita di quel che non gli accadesse negli spacci di alcool e nelle taverne di Londra e Bruxelles.

Vedremo come il richiamo alla dimensione della concretezza e dell'operatività, non disgiunto da toni sarcastici veicolanti però un concetto centrale, sia una costante nelle pagine della critica crociana. Ma soprattutto Croce se la prende col Rimbaud *voyant*, teso, come sottolineano le pagine scritte dal suo maggior biografo, Paternè Berrichon, cui Croce attinge, ad arricchire il proprio sistema sensoriale e col Rimbaud che considera la poesia come «pura riproduzione di un sogno, scevra di elementi riflessivi e intellettualistici», laddove per il filosofo la poesia non può essere fatta di automatismi. Anche Rimbaud e la sua celebrazione a genio vengono compresi nella temperie spirituale della crisi.

[...] io intendo le ragioni che hanno mosso non pochi a salutare in lui un precursore e un maestro. Anche facendo larga parte a quanto vi ha di convenzionale nell'ammirazione della così detta «arte rara» o «arte di eccezione», è certo che il Rimbaud, pel suo ideale di vita sciolto da ogni freno morale e pel suo ideale di un'arte che renda immagine del caos delle sensazioni, viene incontro, con duplice infermità, alla duplice infermità che ha travagliato e travaglia molte anime del tempo nostro [...]. Quando questa duplice infermità sarà risanata o sarà scemata, anche il Rimbaud verrà guardato in modo diverso: come un esempio negativo a illustrare la verità

che l'arte è il fiore della serietà della vita; e che un artista, prima di essere artista, deve essere una «persona»¹¹⁰.

L'infermità morale va dunque a braccetto con quella artistica, annodate ancora una volta con stretto nesso.

Croce rimprovera ai poeti francesi anche l'altro aspetto collegato al sensualismo, il misticismo. In un articolo dedicato a *Il Rimbaud come acquirettore di anime alla Chiesa cattolica*, ad esempio, il filosofo ironizza sul fatto che il poeta sia considerato da alcuni (come Claudel) un «eroe morale», la «rivelazione del soprannaturale»¹¹¹. O anche, tornando per un attimo a lui, il giudizio di Croce è ancora più severo nei confronti dell'ultimo Verlaine, quello della conversione e dei canti religiosi¹¹², caratterizzato da un'insincerità che in questo caso parrebbe essere vera e propria falsità: «Sono versi accanto a ciascuno dei quali si può scrivere la parola: “Falso!”; sono ciurmerie che offendono ciascuno di noi che sente la riverenza per la religione che fu dei nostri padri, che fu di noi fanciulli [...]»¹¹³.

Un altro poeta attaccato per l'afflato (pseudo)religioso della sua opera è «il peccaminoso cattolico Claudel, Eschilo da *boulevard*»¹¹⁴, il cui sensualismo era stato oggetto, insieme a quello del Barrès, di pagine scritte al tempo della grande guerra, pubblicate prima sulla «Critica» e poi rifluite nell'importante volume del 1919¹¹⁵. Leggendo i drammi di Claudel, scrive Croce, non ci si può togliere «mai dalle nari l'odore della bestia, della belva e del sesso». Il francese è tra coloro che hanno perso il centro e l'ordine delle cose: tutti i grandi poeti «conobbero le proporzioni delle cose, e nella “divina proporzione” dell'arte seppero allogare al posto loro l'ebbrezza, la follia, la infermità, e non le incoronarono regine». Se invece si è, «per

¹¹⁰ B. Croce, *La ragione della voga letteraria del Rimbaud*, in «La Critica», 16 (1918), p. 255.

¹¹¹ B. Croce, *Il Rimbaud come acquirettore di anime alla Chiesa cattolica*, in «La Critica», 16 (1918), p. 256.

¹¹² B. Croce, *Nota sul Verlaine*, cit., p. 168.

¹¹³ Ivi, p. 169.

¹¹⁴ B. Croce, *Intorno alla cosiddetta “critica stilistica”*, cit., p. 57.

¹¹⁵ B. Croce, *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit..

disgrazia, nelle condizioni psichiche di un Claudel, non si deve ricorrere alla letteratura» ma piuttosto «al lavoro manuale» in modo da «mortificare e correggere le proprie meschine e ridicole tragedie dei sensi con la vista dell'operosità del mondo». Croce ritiene che la giusta cura per il poeta sarebbe il ritrovarsi «tra lavoratori manuali, la cui consuetudine ristabilirà le proporzioni giuste e ridarà il senso della vita, che è lavoro»¹¹⁶. La *vis* polemica e mordace del filosofo batte ancora, come già ad esempio nella lettura di Rimbaud, sulla contrapposizione tra una dimensione sensualistica ed estetizzante, quella del trastullarsi in ozio, e una dimensione veracemente artistica che è *poesis*, creazione, e opera prodotta.

Claudel è dunque inserito da Croce tra i pazzi che si spacciano per poeti: il suo teatro è «un delirio neuropatico; e quando mai il delirio e la patologia sono stati poesia?». I suoi personaggi sono creature «tutte maniache, cantate da un maniaco»¹¹⁷. Anche nel suo caso ci sono insincerità, povertà e monotonia, nascoste sotto «un luccichio d'immagini, un vellicamento di ritmi, che finge una strabocchevole ricchezza». «Soprattutto l'intonazione è falsa, perché intonazione giusta vuol dire dominio dello spirito del poeta, e qui non c'è né dominio né poesia, né può tenerne il luogo la scimmiettatura del fare»¹¹⁸.

Se la religione è in Claudel «spasmodico fremito», un valore analogo è assunto dal nazionalismo di un altro *scrittore di prima della guerra*, Barrès¹¹⁹, un'anima che «non mostra altro, nel suo fondo, se non un brulichio di malsane tendenze, in parte presentate come atteggiamento di spirito superiore e in parte ampliate a sentimento politico e nazionalistico». Anche quest'ultimo è dunque espressione di estetismo e sensualismo: il problema dei suoi personaggi non è il «*quid agendum*» ma il «*quomodo gaudendum*», secondo il principio che «il piacere è tutto». La concezione

¹¹⁶ B. Croce, *Scrittori di prima della guerra: Claudel*, in «La Critica», 16 (1918), pp. 188-189, p. 188.

¹¹⁷ Ivi, p. 189.

¹¹⁸ Ivi, pp. 188-189. In maniera analoga de Martino si riferisce ai sintomi psicopatologici in termini di scimmiettatura contrapponendoli ai riti culturali. In *Morte e pianto rituale* la destorificazione irrelativa è quella priva di un orizzonte culturale, definita «caricatura e contraffazione» e nettamente distinta dalla destorificazione istituzionale.

¹¹⁹ Ivi, p. 188.

che Barrès ha dell'uomo starebbe in espressioni come «siamo nati originariamente per mordere, cogliere, desiderare», commentate in questo modo dal filosofo: «egli non ha alcun sentore della spiritualità dell'uomo, a segno di riporre la più “giovane gioventù”, non nell'occhio del bambino che stupisce allo spettacolo del mondo, ma nel fremito dell'animale». E anche nel suo caso la patologia riguarda una poesia libidinosissima configurandosi dunque come patologia sessuale: rispetto alle numerosissime *cochonneries* di cui sarebbero piene le sue opere, Croce dice che «a raccoglierle e compendiarle parrebbe di scrivere paragrafi di un trattato di patologia sessuale». Le sue maggiori creature femminili «sono creature dell'immaginazione libidinosa piuttosto che della fantasia artistica»¹²⁰.

Barrès è poi attaccato da Croce soprattutto per il suo «nazionalismo sensuale», «vera e propria dottrina di decadenza»¹²¹. Il poeta propone «la dottrina dell'anima regionale e nazionale, da opporre all'anima astratta dei razionalisti e democratici». Dottrina «assai vecchia», commenta Croce, che Barrès invece «mette in scena come una potenza intellettuale misteriosa e sconcertante»¹²². Egli, negli anni della sua maturità, scrive altrettanti volumi sulla nazionalità francese quanti in giovinezza «sugli amori misti d'incenso e di sangue e inebriati dal senso dell'impuro e dai prodromi della putrefazione». Il *trait d'union* tra i due filoni è ravvisato da Croce nella «via della sensualità», «quel paesaggio triste e lussurioso e sensuale, del quale si compiaceva nei primi libri e che a poco a poco [...] è diventato il paesaggio in cui fremono le anime dei morti antenati». Il sensualismo e il nazionalismo sensuale di Barrès hanno il proprio centro e le proprie radici nella bestialità, nella sensualità e nel culto dell'io:

Anche il regionalismo, come in genere per lui l'uomo, ha le radici [...] nella bestia, e il culto dell'io regionale è una nuova fede del culto dell'io

¹²⁰ B. Croce, *Scrittori di prima della guerra. M. Barrès*, in «La Critica», 16 (1918), pp. 60-2.

¹²¹ B. Croce, *Nazionalismo sensuale e nazionalismo spirituale*, in «La Critica», 16 (1918), p. 64.

¹²² B. Croce, *Il nazionalismo sensualistico*, in «La Critica», 16 (1918), pp. 62-64.

personale; e perciò il nazionalismo del Barrès [...] è un nazionalismo sensuale¹²³.

Nell'opera di Barrès «non si sente l'arte, – l'arte che risuona sovente nelle strofe delle *Fleurs du mal* e rende pudico l'impudico, ma una retorica dell'impuro e del turpe, una retorica che riesce a turbare, ma non mai a rasserenare».

Un'importante eccezione nel discorso di Croce sui poeti francesi è costituita infatti da Baudelaire, sul quale il giudizio crociano è più complesso e sfaccettato, e che come per D'Annunzio, è testimonianza di una non rigida e aprioristica chiusura del filosofo nei confronti dell'arte contemporanea. Nella sua lettura delle *Fleurs du mal* Croce assume spesso un atteggiamento radicalmente antimoralistico, prendendosi finanche gioco dei giudici del tribunale, che «sbigottiti e indignati, si lasciarono cadere gli occhiali dal naso»¹²⁴ al cospetto delle poesie condannate.

Nel più tardo degli articoli dedicati a Baudelaire, fornendo consigli al lettore per gustare appieno la sua opera, il filosofo enumera le impostazioni da cui prendere le distanze. Da un lato è indispensabile allontanarsi dalla «odiosa critica francese accademica, moralistica e misoneistica, usurpante un indebito atteggiamento di superiorità, la quale, dopo aver tenuto a lungo Carlo Baudelaire sotto una sorta d'interdetto, ancor oggi gli concede di mala grazia un posticino di sopportazione nei suoi manuali di storia letteraria»; dall'altra non si deve ricadere nel «culto settario» dei «vari estetizzanti» identificanti Baudelaire quale «capostipite di una nuova razza di poeti *decadenti*». Solo così si sfuggiranno le tendenze che Croce rifiuta: il negare al poeta francese «soavità ed elevatezza di sentimento»; il «loderlo per aver fatto entrare nella poesia due sensi che prima ne erano esclusi, l'olfatto e il tatto»; il «compatirlo come un malato di nervi», il «rimproverarlo come colui che ebbe unicamente in mira di *épater le bourgeois*»¹²⁵. Ma se queste

¹²³ Ivi, p. 64.

¹²⁴ B. Croce, *Studi su poesie antiche e moderne. VIII. Intorno al Baudelaire*, in «La Critica», 36 (1938), pp. 1-9, pp. 4-5.

¹²⁵ Ivi, pp. 1-2.

sono le chiavi di lettura sbagliate, come bisogna leggere le *Fleurs du mal* e il loro grande autore?

L'affermazione secondo cui, diversamente da Claudel, Baudelaire renderebbe *publico l'impudico* è da approfondire e non sempre valida nel discorso crociano. A prima vista potrebbe apparire singolare che il «Paolo IV della critica» si riferisca in questi termini a poesie che erano state denunciate e censurate in quanto oltraggianti la morale (e dalle quali, come si vedrà, non manca per altri versi la presa di distanza e la polemica). Ma conoscendo l'estetica di Croce si intuisce che alla base di questi giudizi positivi c'è, come nel caso di D'Annunzio, la teoria dell'autonomia dell'arte. La poesia, al di là di infingimenti moraleggianti, deve essere – lo si dica in una parola a fronte dei ragionamenti svolti nei capitoli precedenti – *pura*, ed *etica* nel senso di portatrice di un *ethos* veracemente umano.

Per capire i termini dell'apprezzamento di Croce per Baudelaire possiamo partire dall'accostamento che – seppure non svolto programmaticamente in un articolo dedicato ma emergente da alcune battute – anche nel suo caso viene proposto con un grande poeta del passato, un classico, che stavolta è addirittura Virgilio. Un accostamento che, se per Mallarmè e Bembo è finalizzato a far emergere i tratti patologici e sensualistici del francese, nel caso di Baudelaire ha invece il senso di elevarlo sullo stesso piano del grande poeta latino.

Il terreno di confronto è quello dell'amore, inteso non come dimensione impudica e libidinosa (una dimensione cui appartiene parimenti l'accezione di arte rifiutata da Croce) ma come forza assoluta e sacra, superiore finanche agli dei, così come lo è la poesia nella visione del filosofo italiano. L'amore – e, si potrebbe aggiungere, anche l'arte – è tensione e fede, legge autonoma ed esente da moralismi che accomuna alla Didone virgiliana le, pur radicalmente differenti (e dai tratti morbosi, agli occhi di Croce, come si vedrà), *femmes damnées* di Baudelaire. Queste ultime,

ossesse dall'amore, non risparmiano le più sprezzanti invettive all'inetto, al sognatore inutile che vuole temperare quel sublime delirio coi precetti morali, frammischiarlo col diverso e con l'estraneo, e che del suo alto patire

non è degno e *n'échauffera jamais son corps paralytique / à ce rouge soleil que l'on nomme l'amour*»¹²⁶.

La concezione che emerge dai versi del poeta francese, pur nei limiti di un'ossessione e di un *delirio* su cui – lo si capisce sin d'ora – l'assenso di Croce è lungi dall'essere completo, riconosce l'amore come forza autonoma in una dimensione del tutto priva di moralismi. Anzi, come Croce sottolinea nell'articolo del 1919 e come tutti sanno, Baudelaire concepisce l'amore non alla maniera romantica come «espressione di quanto vi ha di più alto e nobile e gentile nell'uomo»¹²⁷, considerandolo piuttosto come «crimine» e «male», fatto, secondo la lezione del marchese De Sade, insieme di «orrore e ebbrezza»¹²⁸. Ma la forza assoluta dell'amore incarnato da Delphine e Hippolythe, che, pur nelle sue caratteristiche scabrose che si fanno per Croce finanche turpi, si fa seria e inviolabile legge, permette di utilizzare quei versi per spiegare la storia di Didone ed Enea. Al centro dell'episodio dell'*Eneide* sta

l'amore nella sua forza imperiosa, che *omnia vincit*, che s'impadronisce di una creatura eletta, d'una donna di alto animo e di vita incontaminata, e le fa mettere in *non cale* ogni altro legame, ogni altro dovere, ubbidiente solo al nuovo dovere, alla nuova legge che le si è imposta e che ha religiosamente accolta, resa insensibile alla fama e alla gloria, pronta per l'amore a limitarsi nella preghiera, pronta a morire¹²⁹.

Di fronte a Didone, Enea rappresenta invece gli uomini che «nel regno dell'amore corrispondono a quelli che nella milizia e tra le armi sono i vili e i disertori». E se Virgilio «non prende partito contro di lui e anzi, se mai,

¹²⁶ B. Croce, *Studi su poesie antiche e moderne. XIII. Virgilio. Enea di fronte a Didone*, in «La Critica», 36 (1938), pp. 401-408, p. 403. Il riferimento è alla celebre poesia su *Delphine e Hippolythe*, condannata nel 1857 e originariamente incorporata dalla raccolta. Cfr. C. Baudelaire, *Femmes damnées*, in Id., *Les fleurs du mal* (1857), traduzione di G. Raboni, Einaudi, Milano, 2014.

¹²⁷ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Baudelaire*, in «La Critica», 17 (1919) (ripubblicato in *Poesia e non poesia*), pp. 65-75, p. 66.

¹²⁸ Ivi, p. 67.

¹²⁹ B. Croce, *Virgilio. Enea di fronte a Didone*, cit., p. 402.

procura di difenderlo e di metterlo in buona luce», il *poeta*, «che in Virgilio sovrasta, svolgendo inesorabile la logica della poesia, non lo risparmia, anzi lo ritrae nei soli atti e con le sole parole che gli si confanno»¹³⁰. Il poeta guarda a Enea come al vile e al disertore, al «pover'uomo», l'«uomo in amore inferiore all'amore», in quanto egli abbandona l'amata «non di sua volontà, ma per seguire il comando degli dèi». E Croce commenta citando ancora le *Fleurs du mal*:

Come se questo comando potesse avere alcuna forza e alcun peso per il cuore innamorato. «*Qui donc devant l'amour ose parler d'enfer?*». Chi osa parlar di dèi? Così in questa parte sentiva anche lei, Didone, per dissimile che fosse dalle folli donne del Baudelaire che pronunziano la riferita sentenza¹³¹.

Il giudizio del filosofo sul poeta francese è dunque ben diverso da quello espresso sugli altri suoi colleghi. Il genio e la tensione che animano Baudelaire sono quelle del vero poeta, quelle di un Virgilio: «la sua ispirazione, nella materia lubrica, triste e bestiale che solitamente tratta, è altamente seria». Imprigionato in «un mondo di sensualità che non può vincere» (ed è questo il suo limite), Baudelaire riuscirebbe però a «renderlo colossale, tragico, sublime»¹³². Tale direzione della lettura crociana affiora già dall'accostamento, su cui ci si è soffermati, al grande maestro del passato, per emergere con chiarezza dai due importanti articoli a lui programmaticamente dedicati, con adesione diversamente graduata, nel 1919 e nel 1938.

La differente collocazione di Baudelaire nel pensiero di Croce trova espressione esplicita anzitutto nell'ambito della polemica contro la poesia pura, in cui il filosofo protesta contro la tendenza a fare del poeta francese il «caposcuola» dei decadenti, mentre, pur non scrivendo trattati filosofici, egli «era un uomo di vigoroso ingegno filosofico».

¹³⁰ Ivi, p. 403.

¹³¹ Ivi, p. 406.

¹³² B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono*. Baudelaire, cit., p. 71.

Né in teoria né in arte fu promotore di decadenza spirituale ed estetica, nonostante gli aneddoti e le leggende della sua vita privata, nonostante talune sue ardite o volute immaginazioni, che suscitarono e possono ancora suscitare scandalo, laddove l'opera genuina e veramente sua dovrebbe indurre unicamente gioia per la sua bellezza poetica e dare stimolo alla meditazione per il suo contributo al pensiero¹³³.

Baudelaire rifiuta certo ogni concezione ottimistica, dalla religione dell'amore alla teoria del progresso¹³⁴ e al culto della natura¹³⁵, contro cui fa valere «la dottrina del “peccato originale”» e l'«evidenza dell'osservazione quotidiana che l'uomo “è sempre nello stato selvaggio”»¹³⁶, attestandosi su una considerazione sostanzialmente negativa e materialistica del mondo. La tendenza al «triste e al bestiale», la «coscienza del male» viene però esercitata dal poeta non con uno «spirito frivolo, che scherza col proprio oggetto e che è una delle forme del capriccio e dell'arbitrio, da lui aborriti in arte»¹³⁷ ma con una serietà che lo fa apparire agli occhi di Croce né

¹³³ B. Croce, *Ragione della disistima verso la “poesia pura” e i suoi sinonimi*, cit., pp. 7-8. «Ma certo includeremo tra gli autori decadenti della poesia artificiosamente e disperatamente pura il Mallarmé e il suo figlio spirituale Valéry, entrambi poverissimi di intelletto, [...] e predicatori di arido razionalismo e di freddo calcolo, entrambi estranei e indifferenti alla vita civile e politica del loro tempo. [...] E lascio da parte il Rimbaud, che nella sfera del pensiero così estetico come morale non diè nulla che valga [...]. In Italia D'Annunzio e poi il Pascoli [...]».

¹³⁴ Baudelaire «fu tra coloro che sentirono vivamente quanto fosse di fatuo nella dottrina della bontà naturale e della perfettibilità umana o del cosiddetto “progresso”». Rideva «dei fanatici, che erano persuasi che l'industria e le macchine avrebbero un giorno “mangiato il diavolo”; di tutto ciò, insomma, che egli chiamava la *sottise* moderna», B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Baudelaire*, cit., p. 65.

¹³⁵ «[...] tanto della “natura” come l'aveva intesa il secolo decimottavo, quanto di quella dei romantici. La natura intera gli pareva partecipasse del “peccato originale”, e sovente fantasticava che le bestie malefiche e disgustevoli non altro fossero che la vivificazione, corporificazione e dischiusione alla vita materiale dei cattivi pensieri dell'uomo. Essere “naturale” è certamente la femmina, e pertanto “abominevole”. Gli alberi, la verdura, gli insetti, e tutte le altre forme naturali, che davano luogo a una nuova sorta di religione, a lui non ispiravano nulla, né poteva capacitarsi che Dio abitasse in esse, e ricusava il suo ossequio ai “legumi santificati”», ivi, p. 67.

¹³⁶ Ivi, 65.

¹³⁷ Ivi, p. 71.

dilettante né nevrotico, ma «angelo ribelle» (questa la bella definizione con cui Baudelaire viene identificato), «poeta eroico compresso»: come se, non potendo fare a meno della eroicità, Baudelaire «se ne foggia[*sse*] una a rovescio, per mezzo del lussurioso e dell'orribile»¹³⁸.

In questo senso, chiosando la definizione di Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, autore di una recensione della raccolta, secondo cui dopo le *Fleurs du mal* a Baudelaire sarebbe rimasta la sola alternativa di «farsi saltare le cervella o farsi cristiano», Croce può affermare che il poeta segue invece un «terzo partito», quello di essere artista¹³⁹.

Quella del filosofo, tuttavia, lo si è anticipato, non è una completa assoluzione. Se nel suo «abbracciarsi col male» Baudelaire è altamente ed eroicamente serio, il suo limite sta nel non aver surrogato nulla alla «fede distrutta» e nulla contrapposto alla «sensualità irruente e turbolenta», rimanendovi in qualche modo confinato e imprigionato¹⁴⁰.

¹³⁸ Nel saggio Croce esemplifica su alcune poesie, come ad esempio *Le vin des chiffonniers*. «Potranno, per esempio, non piacere, come a me non piacciono, nel *Vin des chiffonniers* le due ultime strofe di considerazioni e conclusioni, inutili e vuote innanzi alla vivezza della rappresentazione precedente, che da sé dice tutto quanto era da dire. Ma quale rappresentazione quella del vecchio cenciaiuolo, che, barcollando ubbriaco per le vie, sogna e gestisce il sogno eroico e generoso dell'umanità; e come sembra esprimere sarcasticamente tutt'insieme che il sublime è nell'uomo, ma che l'uomo non lo ritrova se non solo al fondo della sua follia!», *ivi*, p.73.

¹³⁹ *Ivi*, p. 69.

¹⁴⁰ E Croce muove dei rimproveri a Baudelaire: «[...] a me sembra che non di rado alla poesia del Baudelaire manchi quella purezza di forma, alla quale l'autore pur tendeva con tutti gli sforzi. E manca perché egli ha in sé altri ed estranei amori, che non sempre riesce a vincere: l'intellettualità o la riflessione da una parte, che s'insinua qua e là nel suo comporre, e per la quale egli tanto teneva all'aver dato al suo volume di liriche un disegno generale, un principio, mezzo e fine; e dall'altra, il sensualismo delle immagini e dei versi, che assai lo alletta, e lo induce ora a coniare versi piuttosto vigorosi e risonanti che perspicui nell'immagine, o riunenti immagini discordanti, ora iperboli che fanno stacco sul motivo fondamentale e sembrano vagheggiate per sé. Onde in parecchie delle sue liriche la composizione talora ha del confuso, tal'altra è troppo simmetrica, tal'altra reca appiccate o intercalate glosse, tal'altra ancora lascia scorgere, sotto il serrato della forma, lacune e salti: difetti che si avvertono anche nelle sue maggiori creazioni», *ibid.*

Critica, dunque, la sua affatto negativa; che da una parte gli toglieva di riposare nella ideologia comune, volgare o borghese che si voglia dire, nella fede laica della fratellanza umana e del progresso, coi congiunti doveri che essa comanda; e, dall'altra, strappava ogni velo alle illusioni che irideggiano la cupidità sensuale ed erotica; ma non surrogava nulla alla fede distrutta e nulla contrapponeva alla sensualità irruente e turbolenta. Anzi, questa restava pur tuttavia unica ragion di vita, con la sola differenza che non era più, come in altri, una malvagità inconsapevole, e, conoscendo sé stessa, disprezzando sé stessa, era meno bassa e più virile, «più prossima» (come egli diceva non del tutto a torto) alla guarigione¹⁴¹.

Più prossima ma ancora lontana dalla sanità perché intanto «tale consapevolezza portava con sé una metodica coltivazione del male, l'arte d'intensificarlo, complicarlo [...] e dilatarlo». Ma proprio nella «consapevolezza», «somma semplicità, coscienza e fermezza» sta per Croce «l'originalità» dell'*angelo ribelle*, del «satanismo» baudelairiano¹⁴².

Se in generale l'atteggiamento di Croce nei confronti di Baudelaire non è mai di piena adesione, il saggio del 1938 (secondo una linea che, forse non casualmente, va nello stesso verso di quella che sta tra i due saggi su D'Annunzio) è, rispetto a quello del 1919, meno pendente verso l'assenso. L'accento vi batte maggiormente sulle riserve e i limiti dell'opera, che sono da attribuire soprattutto all'influenza di Sade.

Peccato! – si pensa – Oh, se il Baudelaire non ci sbalzasse, in uno stesso componimento, dalla commozione poetica all'interessamento per una curiosità patologica! Oh se egli, per sua e nostra ventura, non avesse mai letto il De Sade, e non gli fosse venuto il desiderio di mettere in mostra quel che da lui aveva appreso!¹⁴³

¹⁴¹ Ivi, p. 68.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ B. Croce, *Studi su poesie antiche e moderne. VIII. Intorno al Baudelaire*, cit., pp. 4-5. «Se fu una disgrazia che il Baudelaire leggesse il De Sade, una pari disgrazia mi sembra il suo interessamento di curiosità per le cose sacre e per gli atti e le cerimonie del culto, e il gusto che gliene provenne della contaminazione o profanazione», ivi, p. 8.

In generale nell'opera baudelairiana c'è per Croce una «mescolanza» in cui si trovano anche «parti stupende» e di «intera bellezza», per cui è fondamentale nel lettore la «capacità di discernimento»¹⁴⁴. Nella visione del filosofo il poeta ha un volto di Giano, in cui si alternano e si uniscono, due aspetti: «artista del morboso e del ripugnante» da un lato, «poeta», dall'altro¹⁴⁵.

Credo [...] che quel che ora sia di più utile e di più importante da fare è [...] apprendere a discernere il Baudelaire vigoroso contro il *défaillant*, il Baudelaire tragico e sublime contro quello che restava impigliato nella materia sotto l'incubo del ripugnante e dell'orrido, e per questa via redimerlo e possederlo saldamente come poeta schietto e grande¹⁴⁶.

Una prova evidente di questa duplicità, da cui nasce l'ambivalenza del giudizio crociano, è data dall'analisi della poesia su cui ci siamo già soffermati, *Femmes damnés*. Nello stesso numero della «Critica» dove si trova il pezzo su *Didone*¹⁴⁷ che, come si è visto, utilizza alcuni dei versi di quella poesia come alto esempio di serietà e di etica, viene delineato a partire da essi un amore di segno ben diverso, inteso come mera voluttà e finanche caso patologico. Se nell'articolo su Virgilio emerge il Croce più moderno e spregiudicato, che considera Baudelaire artista e poeta, in questa pagina polemica viene fuori il carattere più chiuso e conservatore del critico-censore, che appone il bollino rosso del torbido e del morboso su un amore sensuale e decadente, che ha anche l'aggravante dell'omoerotismo.

¹⁴⁴ Ivi, p. 2.

¹⁴⁵ Ivi, p. 7.

¹⁴⁶ La citazione è tratta dalla recensione allo studio che Benjamin Fondane, il filosofo e critico rumeno scomparso tragicamente nel 1944 (le cui opere sono apprezzate e recensite da Croce), dedica a *Baudelaire et l'expérience du gouffre* (Paris, 1947). Il saggio è apparso postumo dopo la deportazione e la morte di Fondane ad Auschwitz e secondo Croce «contiene qualcosa in più di uno studio sul Baudelaire» poiché «molte sue pagine guardano al terribile problema della vita morale della società odierna». Cfr. «Quaderni della "Critica"», 4, 11 (1948), pp. 104-107, p. 107.

¹⁴⁷ Croce dedica in questo numero anche un altro articolo a Baudelaire: *Studi su poesie antiche e moderne. XI. Baudelaire. II. "Don Juan aux Enfers"*, espressione di una visione naturalistica, anzi satanica, del mondo, pp. 241-244.

La poesia su Delphine e Hippolythe, scrive Croce, si propone di essere il «dramma dell'amore lesbico», ma in realtà

dramma non è, come non è dramma l'agitazione, l'affanno, il convellimento dell'ubriaco o del giocatore in preda al proprio vizio che lo trascina volente nolente e che gli torna impossibile placare, rinascendo dall'appagamento stesso l'assillo che lo spinge a una brama inesauribile fino alla disperazione e alla morte. Il dramma umano è di necessità dramma, morale, del senso morale che entra in lotta con la passione viziosa o delittuosa. E, quando questa lotta si esprime puramente e poeticamente, non ha più il linguaggio che era dell'agitazione, del convellimento e dello strazio, ma una nuova voce che sa le tempeste, conosce l'orrore e la vergogna, vede le cose in nuova prospettiva e con nuove proporzioni, e risponde col pudore delle immagini e delle parole al pudore che si è assiso nel cuore.

Il componimento inoltre non sarebbe sentito e pensato «sul serio e profondamente, com'è della schietta poesia», ma sarebbe caratterizzato dallo «strano» e dal «paradossale». E infatti secondo Croce per Baudelaire «quel che sentono e dicono Ippolita e Delfina» non è «veramente drammatico», ma latore di un «semplice caso patologico»¹⁴⁸. *Femmes damnés* non è dunque dramma morale, né amore né poesia, ma semplice sfogo, qualcosa di *impudico*, che non si differenzia più, in questo senso, dall'opera di un Claudel. Il volto bifronte di Baudelaire mostra adesso l'aspetto per il quale, lungi dal poter essere posta sullo stesso piano di un Virgilio, l'opera del poeta francese andrebbe fruita con l'aggiunta di una «correzione» umanistica a stemperarne l'impudicizia. Croce riprende a questo proposito un giudizio di Sainte-Beuve, in cui dopo aver riconosciuto la «squisitezza dell'esecuzione» dei versi di Baudelaire, afferma che sarebbe stato preferibile se fossero stati scritti in latino o in greco.

Si sa che il latino umanistico [...] si prestò assai volte compiacente a lavorare espressioni e rappresentazioni senza pudore, o di cui l'unico pudore era quella lingua stessa da dotti che disposavano alle dilettazioni dei sensi le

¹⁴⁸ B. Croce, *Studi su poesie antiche e moderne. VIII. Intorno al Baudelaire*, cit., p. 5.

non meno carnali dilettazioni dei bei vocaboli e giri fraseologici, governati dalla sapienza artistica¹⁴⁹.

Strettamente legato a Baudelaire nella lettura crociana è Flaubert, un'altra

di quelle anime malate dell'età romantica, che, perduta la fede religiosa e non perduto l'anelito all'infinito, non riuscendo d'altronde a piegarsi alle condizioni della vita moderna, si torturavano sui sogni dell'impossibile e ricascavano sfinite dallo sforzo¹⁵⁰.

Flaubert soffre di una malattia che lo accomuna dunque ad altri poeti di fine Ottocento e allo stesso Baudelaire, con cui però condivide, almeno per parte della sua produzione, anche l'individuazione della «via d'uscita» nell'arte, intesa non come «arte-confessione, arte-effusione, arte sconvolta e passionale», ma come «arte che domina la torbidezza passionale con la purezza della forma»¹⁵¹. Da questa tensione nascerebbe secondo Croce il «suo capolavoro», *Madame Bovary*¹⁵².

Nelle opere successive invece Flaubert, nella prospettiva del nostro, non riuscirebbe più a dominare «la sua morbosa bramosia», deponendo quel *pudore*, di cui si è parlato a proposito di Baudelaire e Claudel e che aveva contraddistinto il suo capolavoro, per avvicinarsi piuttosto a un'«arte di sfogo e di libidine». Giustificazione teorica (che varrebbe quindi nello stesso tempo come «insidia») di questa nuova tendenza è la «dottrina dell'arte come forma pura», concezione «polisensa», che da un lato «afferma il carattere universale dell'arte che, nella perfezione della forma

¹⁴⁹ Ivi, pp. 6-7.

¹⁵⁰ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. IX. Flaubert*, in «La Critica», 18 (1920), pp. 193-202, p. 193.

¹⁵¹ Ivi, p. 194. «Il Baudelaire procurò di farsi presente i suoi sogni lussuriosi, macabri e cattivi, e rappresentarli nella loro schietta realtà. Il Flaubert, dopo avere tentato qualcosa di simile, pervenuto alla maturità del suo spirito, si risolse a ritrarre invece la sua stessa insoddisfazione, la sua amarezza, il suo sarcasmo», ivi, p. 195.

¹⁵² *Ibid.*

attinge la perfezione del contenuto» ma dall'altro può anche «distaccare in certo modo la forma dal contenuto».

E così, rendendo la forma una bellezza per sé stante, che ha una sua propria virtù [...] non solo permette che il contenuto resti materiale e segua la libidine dell'individuo ma della forma stessa fa una sorta di libidine. Il Flaubert, il quale mercé la limpidezza dell'arte che rifulge in *Madame Bovary* si era salvato dal «misticismo», a cui lo conduceva la sua *immensa cupido*, ricadde [...] in un nuovo misticismo¹⁵³.

E così l'ultimo Flaubert agli occhi di Croce più che un «artista che crei la bellezza» pare un «maniaco ed erotomane che deliri, e, se così piace, di un mistico che passi dalla flagellazione all'estasi e dall'estasi alla flagellazione»¹⁵⁴. Testimonianze eloquenti ne sarebbero le ultime opere, anzitutto *Salammbô*, che rappresenterebbe lo «spasimo cieco verso il barbarico-misterioso-lussurioso-sanguinario, verso il voluttuoso-sacrilego». Se in quell'opera mancherebbe la «forma interna» che ebbe invece *Madame Bovary*, allo stesso modo le *Tentations de Saint-Antoine* sarebbero «un caos»: l'ultimo Flaubert inclinerebbe «verso un'arte che era dualismo d'immaginazione o, magari, di malumore da effondere, e di formalismo stilistico»¹⁵⁵.

¹⁵³ Ivi, pp. 199-200.

¹⁵⁴ Ivi, p. 200.

¹⁵⁵ Ivi, p. 201.

3.3 Alla ricerca del centro perduto. Caos, amore e nuove religioni

Si è visto nel capitolo precedente come per Croce l'opera d'arte debba impennarsi su di un centro, vale a dire un sentimento provato realmente ed elevato e fatto risuonare su scala universale. La lirica è il risultato di un processo di sublimazione ed elaborazione del particolare, «molteplicità che si raccoglie in unità», «mondo esterno che si ritrova come mondo interno»¹⁵⁶. I poeti insinceri e nevrotici, così come il tempo in cui vivono, hanno invece perso il centro e sono incapaci di foggiansene uno nuovo, precipitando in una dimensione disgregata o producendo, nel tentativo di orizzontarsi e ancorarsi nel caos, false religioni e nuovi morbi.

Mörike e Rilke costituiscono due diversi esempi di poesia che ha perso il centro. Pur non condannandone integralmente l'opera, Croce vi attribuisce l'espressione, ossimorica nella prospettiva della sua estetica¹⁵⁷, di poesia «impressionistica». Ciò vale sia per Mörike, in contrasto alla tendenza di considerarlo «uno dei più grandi lirici della Germania» e pari a un Goethe¹⁵⁸, che per Rilke. Quest'ultimo è apprezzato per «molte cose fini e gentili» e anzi distinto da Croce per la sua «fisionomia spirituale» in mezzo alla letteratura contemporanea, in virtù di una «nota in certo senso aristocratica». L'errore starebbe però nel farne un «idolo di questi nostri tempi»¹⁵⁹, non riconoscendone il limite. Le sue poesie sono

¹⁵⁶ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. XIX. Leopardi*, in «La Critica», 20 (1922), pp. 193-204, p. 201.

¹⁵⁷ La vera poesia infatti «non se ne sta mai all'impressione o alla superficie, ma scende dentro, non dà slegate le notazioni del sentire, ma le raccoglie e sintetizza, non si appaga della loro finitezza, ma attraverso quella tocca l'infinito», B. Croce, *Poesia impressionistica. I. Di alcune liriche del Mörike*, in «La Critica», 41 (1943), pp. 132-135, p. 134.

¹⁵⁸ «Ma il Goethe è il Goethe e il Mörike è il Mörike», ivi, p. 135.

¹⁵⁹ «Né, in genere, mi piace la sopradetta odierna tendenza alla formazione [...] di idoli, in letteratura e oltre la letteratura, e alle esaltazioni e adorazioni [...]», B. Croce, *Poesia impressionistica. II. Alcune liriche del Rilke*, cit., p. 136.

impressionistiche, poiché si limitano a rendere i sentimenti provati in immagini senza potenziarli e proiettarli sullo «schermo della realtà universale, allogati ai loro posti, distinti e rilevati nell'unità dello spirito», messi dunque in prospettiva e bilanciati¹⁶⁰. L'esempio principe del limite intrinseco alla poesia di Rilke sarebbero le *Elegie di Duino*, prodotto malato messo anche in questo caso, come in quelli dei poeti francesi, in rapporto col mondo classico, tramite l'accostamento al *De rerum natura*:

[...] laddove Lucrezio aveva una forte testura di concetti nel sistema, che egli aveva fatto suo, del suo santo, del suo redentore Epicuro, il Rilke ha solo quella fragile tela d'immagini che il pensiero sfonda e strappa e sfilaccia non appena la tocchi¹⁶¹.

Anche Rilke è per Croce un «estetizzante», un altro esempio dell'«anima moderna».

Ma (bisogna avvertire ciò a suo onore) un estetizzante diverso dai tanti del nostro tempo, perché egli, per naturale gentilezza d'animo, rifuggì sempre dal libidinoso e incestuoso e dal violento e sanguinario in cui si compiacquero e si compiacciono altri estetizzanti, e soffersse la tristezza degli estetizzanti, ma non le loro ferite o feroci o stupide gioie¹⁶².

¹⁶⁰ Questo non significa naturalmente pretendere dalla poesia «elementi e complementi intellettuali e morali», che le sono estranei e in cui lo stesso Rilke fu, a parere di Croce, carente. Sul primo aspetto, il giudizio del filosofo è di «impotenza intellettuale» perché pur rimuginando «di continuo, senza posa, i problemi della vita e della morte», il poeta mai sarebbe riuscito a «stringere e a definire nei suoi termini logici un qualsiasi problema». Per quanto riguarda il secondo aspetto, la vita attiva e morale di Rilke fu secondo Croce «molto grama». «Chiuso affatto all'opera laboriosa dell'uomo che crea le cose della storia, incommosso e intangibile dalle lotte politiche e civili e religiose e intellettuali, egli combatté dentro di sé unicamente col fantasma della morte – con quel fantasma che l'uomo operoso fuga di continuo in virtù del suo stesso operare». Propria del poeta sarebbe invece una tendenza all'imbestiamento, la «nostalgia del *s'abetir*»: il suo ideale verrebbe riposto nell'infanzia e ancor più in «ciò a cui l'infanzia, secondo lui, somiglia o si avvicina», la vita degli animali o delle cose, «il moscerino o addirittura il feto non staccato dal grembo materno, soli veramente beati», *ivi*, pp. 143-145.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 146.

¹⁶² *Ibid.*

La perdita del centro, propria della poesia *impressionistica*, è un elemento che ritroviamo costante nella critica agli artisti grandi e ai minori, cui Croce dedica anche le sue riflessioni nella «Critica». Giuseppe Giusti, ad esempio, è in grado per il filosofo di «provare realmente» il sentimento che anima la sua opera, e quindi non *insincero*, ma rimane incapace di «fecondarlo e viverlo tutto colla fantasia» facendone «il centro di un mondo, come sarebbe accaduto a un poeta poetico»¹⁶³. Analogamente Giacomo Zanella risulta per Croce privo di «un ricco mondo d'immagini, generato, e quindi unificato, da sentimenti e immagini dominanti, come accade ai forti temperamenti artistici». La sua produzione sarebbe piuttosto caratterizzata da «immagini scarse e slegate, onde a congiungerle doveva valersi della riflessione»¹⁶⁴, snaturando inevitabilmente il prodotto estetico.

Una critica affine viene mossa anche a Werner, i cui drammi, lodati dagli esaltatori dello «schietto dramma germanico» fatto di «realismo e sensualismo», sarebbero in realtà una «matassa arruffata» che «Dio solo può dipanare [...] perché a lui tutto è chiaro, laddove all'autore tutto è rimasto confuso»¹⁶⁵. E nemmeno in Walter Scott si potrebbe ritrovare una vena poetica: «alla fine della lettura si rimane con l'animo vuoto», scrive Croce. Nei suoi racconti, privi di sentimento, i personaggi «stanno per sé; valgono come spettacolo per gli occhi, ossia per l'immaginazione; manca un vero svolgimento, perché manca l'idea artistica, e in cambio si ha una serie di casi attraenti»¹⁶⁶. Più che genio poetico Scott ha per Croce il «genio dell'intrapresa industriale» nel rifornire il mercato dei suoi romanzi¹⁶⁷. Vizio simile si ritroverebbe anche alla base dell'opera di Edmondo De Amicis:

¹⁶³ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono*. Giusti, in «La Critica», 21 (1923), pp. 65-70, p. 67.

¹⁶⁴ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. VIII. Boito – Tarchetti – Zanella, in «La Critica», 2 (1904), pp. 345-381, p. 375.

¹⁶⁵ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono*. VII. Werner, in «La Critica», 18 (1920), pp. 65-69, p. 69.

¹⁶⁶ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono*. Walter Scott, in «La Critica», 21 (1923), pp. 1-9, pp. 5-6.

¹⁶⁷ Ivi, p. 2.

«Nessuno dei suoi personaggi o delle sue commozioni sta da sé: le tante descrizioni non lasciano sentire un centro artistico generatore»¹⁶⁸.

La perdita del centro, lo si è visto, va di pari passo con la ricerca di elementi voluttuosi e patologici, che situandosi sul piano dell'immediatezza e del particolare, non possono valere a far gravitare attorno a sé un'opera d'arte. Un ulteriore esempio di ciò è dato dall'opera di Alfredo Oriani, che Croce qualifica come «un animo disorientato, squilibrato, convulso», criticato per l'attenzione allo «strano e l'orrido, senza intima giustificazione», alla «bizzarria senza significato»¹⁶⁹ e una certa propensione al mistero¹⁷⁰. Nei suoi libri risuona «un atteggiamento di ribelle a vuoto; un capovolgimento della scala dei valori, onde il patologico prende il posto e l'importanza del fisiologico»¹⁷¹. Ciò, pur vantando intenti di sincerità, non è arte: «La sincerità nell'arte non può significare mettere insieme tutto ciò che capita sott'occhio nella vita o passa vertiginosamente pel cervello, scusandosi poi col dire, che son cose realmente accadute. Codesta sarebbe ancora vita, non già contemplazione».

A proposito di artisti e di perdita del centro non si può non citare il protagonista di un'altra famosa polemica crociana, con la sua tensione a rappresentare i mille lacerti dell'identità all'altezza del Novecento. Luigi Pirandello è fra i grandi autori che ritraggono il dramma del decentramento dell'uomo contemporaneo, attraverso la messa in scena del rifiuto dei nomi (del proprio e di quelli degli oggetti), della storia e dei ricordi, della società umana nella sua radice originaria di relazione comunitaria oltre che come superfetazione tecnologica insidiata dalle macchine, fino al farsi dell'uomo cosa tra le cose. Si pensi ad Adriano Meis e alla sua illusione di poter vivere come «un tronco senza radici», a Serafino Gubbio che si riduce a ingranaggio muto, a Vitangelo Moscarda, che finisce con l'identificarsi con la natura rifiutandone però qualsiasi forma, abbracciando e ricercando come

¹⁶⁸ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. Edmondo de Amicis, in «La Critica», 1 (1903), pp. 161-181, p. 163.

¹⁶⁹ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. Alfredo Oriani, in «La Critica», 7 (1909), pp. 1-28, p. 4.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 8-9.

¹⁷¹ Ivi, p. 1

vera vita una dimensione che il de Martino del *Mondo magico*¹⁷² avrebbe piuttosto chiamato di «crisi della presenza».

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d'oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace non ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Convieni ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trémulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, vento che bevo¹⁷³.

Una atmosfera irrazionalistica e vitalistica, evocata dal Pirandello di *Uno, nessuno e centomila*, certo lontana da quella di Benedetto Croce. Così come la poetica pirandelliana, fatta di decentramenti e di diffrazioni¹⁷⁴ al punto da essere definita nel saggio sull'umorismo, con una metafora musicale che si accosta perfettamente alla costellazione del *Verlust der Mitte* al centro del nostro interesse, come «arte fuori di chiave». Un'arte cioè disarmonica e fatta di dissonanze piuttosto che di rassicuranti accordi (il «calore di mucca» attribuito sarcasticamente alla musica di un Beethoven, irrisa e rifiutata a fronte di un'arte più adatta alla contemporaneità nel *Doktor Faustus*¹⁷⁵) come la musica, modernissima, di

¹⁷² Cfr. *supra*, p. 53, n. 184.

¹⁷³ L. Pirandello, *Uno nessuno e centomila* (1926), Feltrinelli, Milano, 2003, p. 255.

¹⁷⁴ «Io son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco denominato, in forma dialettale, Càvusu dagli abitanti di Girgenti, corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco “Kaos”». La famosa autodefinizione di «figlio del Caos» fa parte di un frammento dettato da Pirandello a Monte Cavo, nell'estate 1893, all'amico Pio Spezi, da quest'ultimo poi pubblicato nella «Nuova Antologia» (fascicolo del 16 giugno 1933).

¹⁷⁵ Si tratta di un'espressione di Schönberg, pronunciata da Adrian nella conversazione con Serenus su Beissel e la musica politica del cap. VIII. Cfr. Th. Mann, *Doktor Faustus*, (1947), nuova traduzione e cura di L. Crescenzi, I Meridiani Mondadori, Milano, 2016, p. 99.

un Adrian Leverkühn. Un'arte che non costruisce immagini unitarie e ordinate, ma le scompone in un caleidoscopio di stridori e contrasti, riflesso di un mondo ormai fuori di sesto, privo di prospettive e riferimenti, fatto di ambiguità e contraddizioni da smascherare. Lo sdoppiamento, l'autocontemplazione e il rovesciamento cui è affidato questo compito sono tecniche poetiche ricercate e ottenute attraverso la riflessione, in una dimensione, nella prospettiva crociana, del tutto estranea all'arte, che diverrebbe così intellettualistica e morta. Di qui l'accusa allo scrittore siciliano di iper-razionalismo e la stroncatura del saggio del 1908¹⁷⁶.

La produzione di Pirandello viene considerata poco originale, prosecuzione, anche con un «certo meccanzamento»¹⁷⁷, del verismo italiano, da cui riprende la rappresentazione dell'«umanità senza ideali, l'umanità bassa, volgare, egoistica, turpe, e sovente delittuosa»¹⁷⁸. Lo scrittore viene criticato per il «troppo raziocinio»¹⁷⁹ e la sua opera consisterebbe in meri «spunti artistici», «soffocati o sfigurati da un convulso inconcludente filosofare»: «né arte schietta, dunque, né filosofia: impedita da un vizio d'origine a svolgersi secondo l'una o l'altra delle due»¹⁸⁰. A proposito dei meccanismi delle opere pirandelliane Croce cita Flora, al quale sarebbe giustamente «scappata la pazienza»:

Questo giocare sui termini saggezza e pazzia come su bussolotti, quando si ha piena coscienza di non esser pazzi nel porre la sottile altalena, è per lo meno un perditempo. Questo chiedersi se siamo pazzi o savi sfogliando le margherite, ci sembra una goffaggine. E ammettiamo che la prima

¹⁷⁶ Cfr. la recensione contenuta nella «Critica», 7 (1909), pp. 219-223. Nel 1934, anno in cui Pirandello vince il Nobel, Croce torna sul tema in *Di un caso di antimetodica costruzione dottrinale: la teoria del Comico*, in «La Critica», 32 (1934), pp. 202-208.

¹⁷⁷ B. Croce, *Due scrittori contemporanei. I. Alfredo Panzini – II. Luigi Pirandello*, in «La Critica», 33 (1935), pp. 9-33, p. 21.

¹⁷⁸ Ivi, p. 20.

¹⁷⁹ B. Croce, *Il Pirandello e la critica*, in «La Critica», 34 (1936), pp. 79-80.

¹⁸⁰ B. Croce, *Due scrittori contemporanei. I. Alfredo Panzini – II. Luigi Pirandello*, cit., p. 26.

margherita si sfogli affermativamente, la seconda dirà di no. Allora, chi è dunque il pazzo? Ma chi volete fare ammattire? Andate al diavolo!¹⁸¹.

Pirandello, con «quel suo scetticismo e pessimismo, quel suo vedere il negativo e non il positivo, il disgregato e non l'unificato, il dissolvimento e non la volontà e l'azione», incarna lo stato d'animo e le tendenze morbose della modernità. Tanto che, come scrive Ford e come riporta Croce, la sua opera rappresenterebbe più che arte un «affare eccellente», visto il favore che incontra nelle platee, «ragione per cui si è in me radicata il proposito di finanziare una sua tournée in America. Voglio dimostrargli che con lui si possono guadagnare dei milioni»¹⁸².

La perdita del centro e le patologie ad essa legate, non riguardano però solo un fenomeno di *imbestiamento* storico, ma anche una particolare dimensione dell'umano, quella femminile. Un esempio precipuo di *Verlust der Mitte* viene infatti fornito nelle analisi crociane dalle scrittrici.

Lo stile delle donne [...] si trascina e ondeggia come le loro vesti; e v'ha poche donne scrittrici che non siano state una desolazione, non solo per le loro famiglie, ma pei loro amanti stessi, giacché gli uomini meno pudici pur amano il pudore nell'oggetto amato¹⁸³.

Si è visto come i tratti femminili (come quelli orientali) nel lessico di Croce funzionino da sinonimi di crisi e di patologia a fronte di tratti occidentali e virili¹⁸⁴. Non stupirà allora che tra i nevrotici in arte un posto

¹⁸¹ Ivi, p. 27n. La citazione è da F. Flora, *Dal romanticismo al futurismo*, Milano, 1925, p. 236.

¹⁸² Ivi, pp. 32-33.

¹⁸³ Parole che Croce riprende con assenso da Baudelaire. Cfr. B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono*. Baudelaire, cit., p. 71.

¹⁸⁴ Cfr. B. Croce, *Di alcune liriche del Rilke*, cit., pp. 142-143, dove la formula «poesia femminile» viene esplicitamente inserita tra le metafore tese a negare alla poesia «la virilità, cioè quel vigore che è nient'altro che la superiore forza intuitiva». Il sentimento che sta all'origine della poesia impressionistica, ad esempio, «si culla e si distende nella artistica parola» ma «non s'innalza possente di forza», assumendo tratti «femminili piuttosto che virili» (B. Croce, *Articoli varii. Poesia impressionistica. I. Di alcune liriche del Mörike*, cit., p. 134).

d'onore sia riservato alle scrittrici, come ad esempio Evelina Cattermole (*alias* Contessa Lara), la cui produzione, lungi dall'essere «ferma, robusta, incisiva», «vigorosamente lirica» è «per lo più, cinguettio di una donnetta, che racconta non senza garbo le sue pene di cuore e gli altri suoi affetti». «L'erotismo dei nervi e del sentimento è l'abisso verso cui è trascinata»¹⁸⁵.

Un giudizio simile cade anche su Grazia Deledda.

La semplice verità è che la Deledda, con tutte le virtù che è giusto riconoscerle, non ha mai sofferto quello che può chiamarsi il dramma del poeta e dell'artista, che consiste in un certo modo energico e originale di sentire il mondo [...] e nel travagliarsi e dargli forma di bellezza [...]¹⁸⁶.

Al caso di Ada Negri sono invece dedicati, come a quelli di D'Annunzio e di Baudelaire, due articoli che testimoniano un apprezzamento decrescente. Il secondo è di netto rifiuto a fronte del primo, in cui si trova quantomeno il riconoscimento dell'impronta di «un ingegno di poeta»¹⁸⁷ e di «faville di poesia»¹⁸⁸. Già qui vengono però segnalati degli aspetti negativi che verranno ripresi nel secondo scritto, come ad esempio la svolta verso un'«arte missionaria», cioè «impegnata socialmente» e ritenuta «artisticamente insincera»¹⁸⁹.

Nel saggio dedicato all'*Ultima Ada Negri* Croce afferma che, di contro alla triade D'Annunzio Fogazzaro Pascoli, la produzione letteraria della scrittrice ha subito una evoluzione nel tempo¹⁹⁰. Si tratterebbe però di un'evoluzione negativa.

¹⁸⁵ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. La Contessa Lara*, in «La Critica», 4 (1906), pp. 89-106, p. 93.

¹⁸⁶ B. Croce, *Grazia Deledda*, in «La Critica», 36 (1938), pp. 418-425, p. 420.

¹⁸⁷ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Ada Negri*, in «La Critica», 4 (1906), pp. 413-430, p. 414.

¹⁸⁸ Ivi, p. 416.

¹⁸⁹ Ivi, p. 426.

¹⁹⁰ «Se il Fogazzaro, il Pascoli e il D'Annunzio non ebbero un vero e proprio svolgimento ulteriore dopo che io ebbi trattato dell'opera loro, Ada Negri, a suo modo, l'ha avuto e la maggior parte e la più notevole della sua produzione letteraria appartiene all'ultimo trentennio [...]», B. Croce, *L'ultima Ada Negri*, in «La Critica», 33 (1935), pp. 333-340, p. 333.

[...] singolare è stata, certamente, l'evoluzione di quest'anima, che si era presentata fervida dell'ideale proletario-socialistico, e che non passò da quello ad altro ideale, a una sequela d'ideali, correggendo e inverando il precedente o anche semplicemente sostituendolo, come talvolta accade per sopraggiunte impressioni e per accensioni passionali; ma dal cielo degli ideali piombò sulla terrestre aiuola del piacere e del dolore goduto e sofferto dall'individuo in quanto tale, e non seppe vedere e trovare nient'altro nel mondo fuori di questo delirio del senso con lo strazio e la desolazione che si tira dietro¹⁹¹.

L'opera della Negri avrebbe dunque perso il criticato carattere di «missione sociale» ma con conseguenze nefaste, ossia il ritrovarsi «sola con se stessa, con le sue agitazioni e insoddisfazioni e tristezze, coi suoi amori e affanni e schianti dolorosi, con la malinconia dell'invecchiare e l'aspettazione paurosa della morte, col suo "io privato"», tutti elementi che costituirebbero la materia della sua «seconda epoca letteraria». I miglioramenti nella forma, pur viziata da uno stile alla D'Annunzio, non avrebbero così potuto significare il raggiungimento dello «stile», ossia della «schietta poesia».

Il poeta deve ritrovarsi solo con l'io universale e non col privato, con l'umanità che è totalità, e non coi suoi particolari e personali bisogni, con le avventure e disavventure sue, coi piaceri e coi dispiaceri, che tanto lo pungono come uomo pratico: cose tutte che offrono soltanto lo stimolo al ritrovamento del puramente umano. Il quale, in poesia, si attua nella parola bella, che è insieme suono e colore, ritmo e immagine. La Negri non attinge quasi mai questa felicità poetica [...] ¹⁹².

Ada Negri rimarrebbe «impigliata in questa mediocre forma letteraria, e senza sufficiente forza d'innalzarsi allo stile», spingendo piuttosto «all'estremo l'espressione immediata del sentimento». Esempio maggiore di ciò è, a parere del filosofo, il *Libro di Mara*, «esplosione di disperato

¹⁹¹ Ivi, p. 340.

¹⁹² Ivi, pp. 333-334.

convulso dolore per la perdita dell'uomo amato», che Croce considera non solo l'opera più «notevole» tra quelle della scrittrice ma anche «una delle opere tipiche, fra le più importanti, della letteratura femminile», rappresentativa dunque della patologia incarnata dalle scrittrici¹⁹³. Ciò anzitutto a causa dello stile, vicino allo sfogo, infarcito di «frasi, immagini ed atteggiamenti letterari della solita provenienza» e caratterizzato dal «ritmo di salmodia, o piuttosto da *Cantico dei cantici*»¹⁹⁴. Ma deriverebbe, oltre che dalla forma, dal contenuto dello sfogo, che non è «un grande e ricco e nobile sentire», ma «unicamente il senso animale della femmina che si lascia abbattere e possedere dal maschio». La dimensione femminile ricostruita e rappresentata da Ada Negri, fatta di impressioni e di sfoghi decentrati, diventa dunque nella lettura di Croce una dimensione non umana, bestiale e ancora una volta libidinosa e impudica. In queste pagine si trova la definizione di un concetto centrale nelle analisi letterarie del filosofo e da noi già più volte incontrato, il *pudore*, utile a illuminare ulteriormente il nesso tra arte-amore da un lato e non arte-mera voluttà dall'altro.

L'immediatezza accresce letterariamente l'impudicizia, perché, se questa *consiste nella mancante coscienza del limite e del freno imposto dagli altri e superiori interessi dell'uomo*, l'espressione immediata, da sua parte, non purifica l'impudicizia mediandola nell'espressione di quel che, nell'atto stesso, la supera¹⁹⁵.

Il pudore è dunque, per contrasto, il limite che gli interessi superiori impongono all'interesse immediato e si lega non all'impressione ma all'espressione, che è trasfigurazione del sentimento. È un elemento che si ritrova, come si è visto, in certe pagine di Baudelaire, ma non in quelle di Ada Negri, che

¹⁹³ Ivi, p. 338.

¹⁹⁴ La «piena di dolore» dell'opera, in quanto *espressione immediata*, si versa attraverso «i mezzi espressivi che l'affetto trova pronti nella memoria; a quel modo che le spontanee e immediatissime lettere d'amore delle persone poco colte si riempiono e quasi si compongono, di frasi melodrammatiche e di comparazioni epiche», ivi, p. 336.

¹⁹⁵ *Ibid.* [*corsivo mio*].

stanno tra il lirismo e l'effusione, e da cui si ottiene il fremito del patologico, l'incubo dell'orrendo e la tortura della disperazione, ma che non si coronano di bellezza. Nella donna dolorosa il momento del dolore per il perduto bene predomina sull'altro momento, quello della gioia della creazione artistica, che converte il dolore in rapimento contemplativo.

Altra scrittrice nel mirino crociano è George Sand, ritenuta priva di profondità e di «forte vita interiore» oltre che di un «motivo poetico ispiratore»¹⁹⁶. La Sand è considerata «tra i più notevoli rappresentanti della vita morale europea» del tempo e andrebbe annoverata piuttosto che nell'ambito della *Literaturgeschichte* in quello della *Culturgeschichte*¹⁹⁷. Il riferimento a lei ci permette di esemplificare un altro effetto prodotto dalla perdita del centro. Come si è visto nel capitolo precedente, oltre al caos impressionistico la frantumazione del cosmo umano e poetico può avere un esito mistico.

La patologia dello spirito può condurre, in un universo senza Dio, al nichilismo o al pessimismo, come testimonia già l'opera di Leopardi, criticato negli anni Venti da Croce in quanto «escluso dalla vita»¹⁹⁸.

Lo spirito doloroso del poeta italiano Giacomo Leopardi fu assai presto assunto nella pleiade degli altri spiriti straziati e sconsolati, che dalla fine del Settecento erano venuti sorgendo da per tutto e avevano cantato al genere umano, smarrito ormai in un universo senza Dio, il funereo canto disperato¹⁹⁹.

¹⁹⁶ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono*. XVI. *George Sand*, in «La Critica», 20 (1922), pp. 1-15, p. 7.

¹⁹⁷ «La storia della poesia conta assai più ristretto numero d'ingegni poetici e artistici di quanto la gente immagina nel leggere i manuali di storia letteraria. [...] Gli altri, i più, sono pubblicisti, oratori, conversatori, narratori, compositori di opere commoventi e piacevoli, ma non "cigni", non poeti», ivi, p. 15.

¹⁹⁸ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono*. XIX. *Leopardi*, cit., p. 202.

¹⁹⁹ Ivi, p. 193.

Non amato ma neanche rigettato *in toto*²⁰⁰, Leopardi verrà poi recuperato in uno scritto tardo e cupo come *La fine della civiltà*, dove si trova la metafora della delicata ginestra esposta alla forza devastante del vulcano, la natura distruttrice incombente sul mondo dell'uomo e della cultura.

Ma Giacomo rimane pur sempre «figlio del secolo decimottavo». Un «nuovo Leopardi», «vero figlio del tempo nostro», è invece per Croce il contemporaneo Guido Gozzano, la cui poetica è fondata sul concetto di «aridità». Si tratta di una condizione d'animo ulteriormente patologica rispetto a quella degli esteti, propria di «chi non solo non è riscaldato da alcun ideale, ma non riesce neppure a prendere sul serio il senso con le sue voluttà, e a godere e a soffrire nel godimento e pel godimento». Il poeta è così distaccato sia «dalla vita alta come da quella bassa, dallo spirito e dal corpo, pronto sempre ad andar via dal mondo, familiare col pensiero della morte»²⁰¹ e i drammi e le lotte degli uomini sono ai suoi occhi mera «putredine». Il filosofo riporta le espressioni di Gozzano secondo cui, in linea con tale impostazione teorica, egli «non può sentire», non conosce la «morale», è «chiaroveggente» ma di «scarso cervello» e i suoi versi «nascono come fiori su rovine di un edificio» andato a fuoco²⁰².

Questo è il Leopardi moderno, il Leopardi di un tempo in cui non solo ogni centro e ideale non sono più in *auge*, ma persino

la cupa disperazione per l'infinita vanità del tutto, nel cui fondo si racchiudeva una deserta brama di religione e d'ideale, [è] diventata fuori d'uso e di cattivo

²⁰⁰ Croce apprezza comunque il «lieve incarnato nel pallore» della poesia leopardiana, che farebbe «impallidire al confronto molta letteratura dai ricchi e vivaci colori». Le opere di Leopardi amate dal filosofo sono quelle in cui «la sua poesia acquista colore, il suo ritmo si fa dolce e flessuoso e pieno di armonie e di intime rime, la commozione trema riflettendosi nella pura e lucente goccia di rugiada della poesia. L'effetto è tanto più potente quanto più quei momenti di vita, quegli sguardi rivolti al mondo circostante, non per rigettarlo ma per accoglierlo in sé simpateticamente, quegli impeti di desiderio, quelle speranze d'amore, quell'intenerimento, quella soavità hanno quasi del furtivo, sono strappati al duro destino che intorno preme, al gelo che invade, e si esprimono con la ritenutezza, la modestia, la castità di chi dice cose a lui non più consuete», *ivi*, p. 202.

²⁰¹ B. Croce, *Alcuni poeti. II. Guido Gozzano*, in «La Critica», 34 (1936), pp. 87-95, pp. 88-89.

²⁰² *Ibid.*

gusto, non essendovi più luogo, nel nuovo modo di sentire e concepire il tutto, alla disperazione e alla tragedia, ma unicamente all'indifferenza [...].

E ciò nonostante anche Gozzano, come Leopardi, è considerato un poeta, pur se «in tono minore»²⁰³, in quanto la sua opera si radica su un sentimento: «il sentimento angoscioso dell'aridità spirituale che travagliava quell'anima giovanile e che niente valeva a vincere [...]»²⁰⁴.

Un universo senza Dio può però, oltre a visioni aride, condurre anche allo svelamento di nuove fonti (o miraggi), sollecitando aspiranti redentori e rinnovate religioni. Di ciò un esempio è costituito, nelle analisi crociane, proprio da George Sand. La scrittrice francese incarnerebbe

una strana utopia che si potrebbe chiamare la religione dell'amore, la quale, appunto per questo tratto religioso, si distingueva dalla *sensiblerie* del secolo decimottavo e portava l'impronta dei nuovi tempi, tempi senza Dio e pur bramosi di un Dio. Secondo questa religione, il valore e il significato della vita si ripone nell'amore, proprio nell'amore, sessualmente inteso²⁰⁵.

I personaggi della Sand, impregnati di questa nuova religione, hanno tratti sublimi che però «non ingannano [...] nessuno»:

²⁰³ «È, la sua, una grande poesia? Se per grande poesia s'intende quella sublime, tutta passione e fantasia, che esclude ogni intervento della riflessione, e pertanto ogni azione dissolutrice dello scherzo e dell'ironia, la sua poesia, che ammette un elemento giocoso, deve considerarsi una poesia in tono minore: una poesia parlata e discorsiva», ivi, p. 94.

²⁰⁴ Ivi, pp. 94-95. «Il Leopardi, quando non cantava a se stesso il suo funereo canto, argomentava e satireggiava: il moderno Leopardi non prova bisogno di polemica e di satira, e si restringe a comporre, sulla propria indifferenza, opere in rima, che la presentano come realtà immutabile e l'accettano come tale. Solo guizzo di forza spirituale in quella mancanza di ogni vita spirituale è ancora, ma per poco, l'arte. E nella sfera dell'arte le leggiadre figurazioni e fantasie del Gozzano hanno il loro posto, e di là apportano e diffondono gioia spirituale, perché tale è l'efficacia delle cose belle, tale la loro magia, anche quando, come in questo caso, la loro bellezza si dispiega sulla ruina e sulla morte dello spirito».

²⁰⁵ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono*. XVI. *George Sand*, cit., pp. 2-3.

Jacques non si cela ai nostri occhi nella sua miseria di ozioso, non giunto mai a rendersi conto che vivere è proporsi un fine, lavorare [...]. Tutt'al più, a essergli indulgente, lo si può considerare come un povero neurastenico, che ragiona sulla sua follia. Lélia è parimenti una maniaca [...]²⁰⁶.

La religione dell'amore della Sand, fondata su una base «affatto sensuale e patologica», non ha per Croce «pregio alcuno di verità» («la Sand non seppe ricavar verità dal suo spasimo nervoso») né, conseguentemente, di poesia, poiché «anche l'arte è verità, e richiede sincerità verso sé stessi».

Anche in questo caso la critica alla scrittrice è allo stesso tempo critica alla sfera femminile: la Sand, scrive Croce, «*come donna*, non concepì mai che l'arte andasse rispettata e sempre la tenne quasi naturale sfogo della propria sensibilità e della propria intellettualità [...]²⁰⁷. O ancora: «La ideologia erotica della Sand è quella che ancora s'incontra presso molte donne» che seguono «senza freno e senza posa ogni capriccio dei loro sensi e della loro immaginazione»²⁰⁸.

All'indole femminile si affianca poi in questo caso l'aggravio dell'indole francese, cui in un aneddoto riferito – si è già vista la rilevanza dell'aneddotica in Croce – viene significativamente opposta quella di uomo italiano, serio e dotato di buon senso.

Nelle vicende dei suoi romantici amori la Sand ebbe una volta a imbattersi con un galantuomo, un giovane e valente medico veneziano, che ella per qualche tempo trasse nel circolo della sua strana vita affettiva e menò seco a Parigi e presto se ne saziò, e il giovine, ch'era dignitoso e serio, non le corse dietro e si ridiè tutto ai suoi studi. «La mia presenza la imbarazzava (scrive quel brav'uomo, riandando da vecchio ottuagenario ai ricordi della sua remota avventura [...]): le era di noia questo italiano che col suo schietto buon senso abbatteva la sublimità incompresa, della quale era usa circondare la stanchezza dei suoi amori».

²⁰⁶ Ivi, p. 5.

²⁰⁷ Ivi, p. 6 [*corsivo mio*].

²⁰⁸ Ivi, p. 5.

Non tutte le scrittrici sono però per Croce esempi di nevrosi. Alcune sono riconosciute come artiste e poetesse, come ad esempio Maria Curtopassi²⁰⁹ o Clarice Tartufari²¹⁰. Nella diagnosi d'arte non c'è però in questi casi il riconoscimento di tratti femminili in quanto tali e, anzi, spesso l'opera è in qualche modo salvata dalla presenza di una *vis* maschile²¹¹. Neera, un'altra

²⁰⁹ L'articolo a lei dedicato si apre con parole significative per il nostro discorso: «Mi è lecito annunciare un libro di versi composti da una donna? Certe volte, mi vien da sorridere, ripensando alla [...] teoria che nella nostra età tecnicoindustriale gli uomini abbiano abbandonato la poesia e di essa si siano impossessate le donne, le quali oggi più che nel passato sono confinate ai sogni e ai desiderii, sicché verrebbero ripigliando il posto che tennero nelle società primitive, di profetesse, druidesse e poetesse, come proverebbe il gran fiorire della "letteratura femminile"! [...]. No, non si tratta di accogliere teorie lambiccate e stravaganti come queste, ma del piccolo fatto, o del caso, per il quale, negli ultimi anni, non mi è accaduto per gli uomini, ma mi è accaduto talvolta per le donne, d'imbattermi in versi che sorgono su qualcosa di veramente sentito, su qualcosa che non si trastulla nelle superficiali combinazioni impressionistiche, ma impegna l'anima»²⁰⁹. Dopo aver trascritto alcuni versi di una poesia della Curtopassi intitolata *I poeti*, in cui si esalta il loro ufficio in tempi di crisi, Croce commenta: «Così altamente pensa l'ufficio e la possanza della poesia ella, a cui la poesia viene accanto consolatrice, quasi minor sorella della fede religiosa che saldamente la sorregge», B. Croce, *Articoli varii. Per un libro di poesia religiosa*, in «La Critica», 40 (1942), pp. 121-124, p. 124.

²¹⁰ Croce dichiara la superiorità della Tartufari a Grazia Deledda in un interessante articolo, in cui ci si sofferma ad esempio sulla sua rappresentazione del mondo orientale: «[...] nell'isola di Capri, durante la guerra, si vede una famiglia russa, che vive nell'irrazionale, nell'immaginazione e nel paradosso, in un disordine che è per essa ordine, in un'agitazione che è placidità: il principe, la principessa e la figlia, ciascuno seguendo i suoi propri sistemi e i suoi capricci. Sono entusiasti del buddismo, discorrono della trasmigrazione delle anime». A fronte della famiglia orientale, la protagonista, Donata, «non si orizzontava, troppo nuova alle stranezze dei nomadi danarosi e oziosi, vaganti da una stazione climatica a una casa da giuoco, trascinando le loro anime inquiete e l'assillo dei nervi irritati dall'Egitto denso dell'aroma dei secreti sepolti nelle viscere del passato, alle turbolente città anglosassoni dell'America, ansiose di strappare alla natura parole di forza non ancora svelate», B. Croce, *Aggiunte alla «Letteratura della nuova Italia». Scrittrici. III. Clarice Tartufari*, in «La Critica», 37 (1939), pp. 12-23, p. 14. «Tutto ciò nella Tartufari non sta in modo aneddótico né di fredda osservazione, ma come dramma e tragedia umana, come elevazione che innalza anche lo stile e lo costringe a nuovi modi [...].», *ivi*, p. 16.

²¹¹ Un'eccezione è data dai versi di Maria Algranati, apprezzati proprio per i sentimenti femminili di madre e sorella e riportati sui «Quaderni della "Critica"» come esempio di vera poesia. Le poetesse sono avvolte nelle considerazioni crociane in un alone di

delle scrittrici apprezzate da Croce, è presentata come l'antitesi del non stimato Capuana: l'uno guarderebbe al fatto, l'altra all'ideale, di cui però – qui la sua virtù – non avrebbe un «concetto da femmina»²¹². Un altro esempio è rappresentato da Annie Vivanti, per la quale Croce si rifà alla icastica terminologia della Serao:

[...] di questa scrittrice, che sa rappresentare in tutti i suoi diversi, opposti ed estremi aspetti la donna, e che ha tanta grazia donnesca, ricordo di avere udito – or con più di quarant'anni – esclamare da Matilde Serao [...]: che Annie Vivanti era un «ingegno virile». Perché? – mi domandai allora. Forse – spiegai a me stesso – perché pensa, immagina, rappresenta, e ha, comunque, una sua linea e un suo gusto d'arte²¹³.

È un uomo però che secondo Croce prima dei decadenti e anche dei romantici ha fatto dell'amore la propria religione e il centro della sua opera. Costui è il primo dei «poeti moderni», Francesco Petrarca.

Altre passioni d'amore, rapaci e devastatrici, avevano già attraversato la storia della poesia; ma questa del Petrarca non fu un accadimento passionale, non entrò nella sua vita come un sole sfolgorante o come un uragano, sì invece la prese e penetrò tutta e per sempre, ne formò il centro e il fulcro. Solo per lei la “mortal vita” gli piacque, solo per lei che ne fu la luce, per lei che gl'infondeva nelle vene tal piacere da farlo ardito, “a patteggiar con la morte”.

sentimentalismo che però ora, all'altezza del 1949, non appare più al filosofo sciocco «cinguetto» ma piuttosto un residuo di umanità. «Essendo i maschi poeti dei giorni nostri diventati sempre più perfetti in aridità, veri pezzi di legna da ardere che fanno buon fuoco, e perciò essendo radicalmente impoetici, io mi rivolgevo alle donne, nelle quali, nonostante tutte le critiche fatte alla “poesia femminile”, c'era almeno quella premessa necessaria della poesia che è l'affetto, e, coll'affetto, l'espressione che svela vivezza e commozione e [...] almeno episodicamente [...] il raggio della bellezza, la poesia intera», B. Croce, *I versi delle donne*, in «Quaderni della “Critica”», 5, 14 (1949), pp. 121-122.

²¹² B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Neera*, in «La Critica», 3 (1905), pp. 354-368, p. 355.

²¹³ B. Croce, *Aggiunte alla "Letteratura della nuova Italia" XXXVI. Scrittrici: I. Annie Levanti*, in «La Critica», 36 (1938), pp. 409-418, p. 418.

Ciò significa che «anima di quella vita» era una passione, non un ideale religioso, morale o politico, che non mancarono a Petrarca ma toccandolo solo «a tratti e come incidenti», fermandosi «ai margini della sua vita intensa»²¹⁴. Una vita così è per Croce di chi ha perso il centro: «Centro, fulcro, abbiamo detto per metafora alquanto ironica; ma una vita così fatta è, in realtà, senza vero centro e senza saldo sostegno, squilibrata, affannata, in cerca di una pace che è una guerra, di lume che poi arde e non rischiarà». Da ciò deriva la patologia di Petrarca.

La sanità spirituale non è altrove che nel dominio di un ideale che regga e diriga le forze dell'uomo, e si faccia temere e si faccia amare, e lo infreni e sia insieme la sua vera libertà, il suo fondamentale impulso creativo: un dominio che, come tutti i domini, sarà variato da ribellioni, sconvolgimenti, interrompimenti, ma, attraverso di essi, non perde la sua autorevolezza [...]. Soffrirà, insomma, le sue malattie, ma non per questo è esso stesso malattia: laddove malata era veramente la vita del Petrarca, in preda a una passione amorosa che tiranneggiarlo ed estasiarlo poteva e non punto infondergli il calmo vigore della regola accettata²¹⁵.

Egli è così il «primo poeta moderno» nel senso che «in lui per primo si vede l'aspirazione a un'inconseguitabile beatitudine nell'amore», «la felicità ricercata nel sentimento e nella passione, ossia nel particolare non redento nell'universale ma posto esso stesso come l'universale» insieme alla «malinconia che a ciò segue o s'accompagna». Commenta Croce: «Quanti altri gli tennero dietro in questa via e con quante variazioni di quel medesimo motivo fondamentale!».

Primo infermo di un'infermità che corre attraverso tutto il mondo e la poesia moderna, e che poi si propagò epidemicamente e si fece sogno sterminato, spasimo e suicidio nel romanticismo, che si accrebbe di tristizia nel postromanticismo o decadentismo, e forse ancor oggi sarebbe da riconoscere, sotto forme che la celano, in più ravvolti e astrusi erotismi, non

²¹⁴ B. Croce, *Sulla poesia del Petrarca*, in «La Critica», 28 (1930), pp. 241-251, pp. 241-242. Su Petrarca cfr. anche Id., *Due sensi della parola "Letteratura"*, cit., p. 125.

²¹⁵ B. Croce, *Sulla poesia del Petrarca*, cit., pp. 244.

escluso l'ardore cupo e insaziabile per la Vita, anche essa del resto magicamente concepita, deità demoniaca.

Per questo «stato d'animo» di cui è rappresentante eminente e vero e proprio iniziatore, Petrarca è «un personaggio storico»²¹⁶. La sua personalità, che a torto alcuni critici vorrebbero «rivoltare e farla guardare indietro al medioevo», guarda invece «tutta innanzi, ai tempi nuovi, nei quali così fortemente e variamente operò»²¹⁷.

Croce apprezza però lo stile di Petrarca.

Il primo dei cantori della malattia che doveva chiamarsi poi romantica, nutriva un ideale di stile affatto diverso dal romantico, amando il parlare a mezza voce, la temperanza, le velature, la non rotta armonia. Era ciò conforme a un diffuso senso di stanchezza, a una voluttà di pianto [...].

Già De Sanctis aveva d'altronde paragonato la sua poesia a una storia d'amore compressa e battuta «come in una medaglia», «che lascia appena intravedere abissi inesplorati»²¹⁸.

²¹⁶ «[...] perché personaggi storici non sono soltanto gli uomini che creano, ma anche quelli che disgregano», ivi, pp. 245-6. Qui il discorso di Croce assume accenti hegeliani: «il Petrarca ritrae [...] il fantastico desiderare, l'irrisolto volere, la malinconia, l'acedia, che non ha diritti, appunto perché non è un positivo ma un negativo e [...] malattia. Senonché malattie, come questa che in lui appare, sono processi coi quali, nello sforzo e nel dolore, l'umanità si affina e si fa maggiore. E al nuovo travaglio si viene contrapponendo l'azione dei restauratori della sanità [...] per esempio, Hegel e Goethe». Accenti meno ottimistici saranno propri dell'ultimo Croce.

²¹⁷ «Il Petrarca vive per la sua umana malattia, che diè materia alla sua poesia, e non per il concetto di risoluzione e salvazione in Dio, che era eredità medievale e gli veniva dettato dal suo dovere di credente e di uomo pio; come Dante per la sua varia passione e il suo vario canto, umano anche quando lo muove non solo la terra ma il cielo», ivi, p. 252.

²¹⁸ Ivi, p. 249. Ci sono altri esempi in cui Croce esprime giudizi positivi sul poeta, come la pagina in cui manifesta apprezzamento per versi suoi e di Flaubert in contrapposizione alla poesia pura: «queste pagine del Flaubert possono stare, nel mondo della bellezza, accanto alle squisite liriche di Francesco Petrarca, e sono, a loro modo, sotto specie di racconto, una lirica perfetta. Il che mi piace ripetere oggi che corre il vezzo di disprezzare i narratori-poeti nell'atto stesso che ci si estasia nel culto e nell'ammirazione della cosiddetta "lirica pura", o lirica quintessenziale, uno stento di povere e disgregate impressioni sensuali, commiste di

L'erotismo oltre che impressionismo può farsi dunque nuovo centro e anche caricarsi di un afflato mistico, come accade a Petrarca, primo poeta moderno, e ai suoi patologici epigoni, quale ad esempio Stephan George²¹⁹. Croce, lo si è anticipato nel capitolo precedente, rimprovera al poeta tedesco l'essere «in primo luogo, un fondatore di religione, che radunava intorno a sé una chiesa», una «figura sacerdotale» più che un poeta²²⁰. Il filosofo rifiuta la concezione dell'arte come disvelatrice di verità o «illuminata dalla grazia»²²¹. Da ciò deriva anche la posizione assunta nei confronti di Hölderlin, la cui opera è considerata non poesia ma «documento di un'ansia

astratte intenzioni. Ma la lirica è un fiore delicato, che si schiude al sole della poesia unicamente su quella zolla che è il cuore umano», B. Croce, *Petrarca, Il sogno dell'amore sopravvive alla passione*, cit., p. 167. Altro giudizio positivo su Petrarca si trova in B. Croce, *XXII Petrarca. Canzone: "Quell'antiquo mio dolce empio signore"*, in «La Critica», 37 (1939), pp. 412-419, p. 419: «Questa canzone sta quasi da sola nel canzoniere petrarchesco, come unico è sul volto di Francesco Petrarca il sorriso d'indulgenza e di accettazione verso le passioni della vita, della vita che è passione».

²¹⁹ B. Croce, *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Laterza, Bari, 1950, p. 212.

²²⁰ B. Croce, Recensione a *George Stephan*, num. 9-10 dell'anno XVIII del *Convegno*, in «La Critica», 36 (1938), pp. 294-295. Croce difende però George dalle accuse di «corruttore dell'anima tedesca» legate al contenuto della religione da lui predicata, ossia l'«invocazione, aspettazione e preparazione di un eroe, *Führer*, o uomo d'azione, corrispondente a lui poeta-profeta, rinnovatore o creatore del perfetto uomo tedesco, ordinatore e dominatore della vita sociale». «Forse – scrive il filosofo – nel George tutto ciò era molto più cosa di fantasia, e molto più innocente, di quanto appaia in queste formule critiche; tanto che, venuto veramente l'eroe auspicato in Germania, e volgendosi gli omaggi del suo partito al precursore George, questi si tenne dignitosamente in disparte». E Croce utilizza a questo scopo anche un aneddoto, come sempre non poco efficace: «Una volta, a Monaco, un mio amico tedesco mi raccontò di aver incontrato il George sulla piattaforma di un tram, cingente col braccio il collo di un suo scolaro, quando un tramviere, passandogli accanto, lo guardò, ed egli discinse il braccio e si ricompose. – Quale religione è mai cotesta – rifletté allora il mio amico, – che non resiste all'occhio di un tramviere?».

²²¹ È questo il titolo di un articolo degli anni Quaranta in cui Croce svolge un'aspra polemica contro Ungaretti e l'idea secondo cui i poeti contemporanei, «i puri e gli ermetici», sarebbero i «nuovi redentori del mondo» (cfr. B. Croce, «Una prosa illuminata dalla grazia», in «Quaderni della "Critica"», 5, 14, 1949, pp. 122-124).

o di una ricerca religiosa». Il diffondersi dell'interesse²²² per il poeta si spiega solo col considerare

l'esaurimento delle vecchie religioni rivelate e il grande turbamento accaduto in quella nuova e umana che regnò nel Sette e nell'Ottocento, come dapprima religione della ragione e poi della libertà, la quale sta come disorientata avendo smarrito il vigore di un tempo [...]. L'ansia e la ricerca dello Hölderlin trovano perciò rispondenza, specie presso i giovani, promettendo in dolce e affannosa loquela una sublimazione dell'umanità e lasciando, se non intravedere, travedere una luce di fede²²³.

Tutto ciò, agli occhi del clinico della cultura, del «Don Antonio Cardarelli della letteratura», assume il rilievo di un «fatto», di una «realtà storica», che è necessario monitorare, riconoscendone i sintomi e trattandoli con «serietà»²²⁴.

²²² Croce riflette criticamente sull'ammirazione e l'esaltazione di Hölderlin (cfr. *Conversazioni filosofiche. II. Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici*, in «La Critica», 39, 1941, pp. 201-214, pp. 204 sgg.) da parte di lettori «esteticizzanti» come lo Stefan Zweig de *La lotta col demone*, soprattutto per quanto riguarda il confronto, erroneamente condotto, con Goethe. Anche Cassirer e Heidegger vengono attaccati come lettori del poeta tedesco. La più «grave e perniciosa contaminazione» nell'interpretazione di Hölderlin sta nell'averlo incluso «nell'irrazionalismo e decadentismo e cupo misticismo contemporanei». Egli era invece per Croce «un'anima pura, fondamentalemente nobile e generosa nelle sue aspirazioni». «E spiace vederlo ora messo in relazione e combutta con altri che o non ebbero pari travaglio o non ebbero con lui omogeneità di ideali: con lo Schopenhauer, col Nietzsche, col Bachofen, coi filosofici propugnatori dell'“anima” contro lo “spirito”, e con quanto di torbido venne apparendo, lungo il corso del secolo decimonono e soprattutto in questo ventesimo, nel suo paese e nel mondo tutto» (ivi, p. 214).

²²³ Ivi, p. 210.

²²⁴ *Ibid.*

Capitolo 4

Arte e storia

Non c'è modo più sicuro di evadere dal mondo che l'arte,
e non c'è modo più sicuro di congiungersi al mondo che l'arte.

J.W. von Goethe
(massima citata da Croce)

4.1 *La crisi nella storia*

La crisi dell'arte, di cui abbiamo studiato sintomatologia e casistica, non è qualcosa di astratto, ma si cala nel tempo, accomunando periodi caratterizzati da una simile patologia, in virtù di un legame che sa scorgervi chi crede che ogni storia sia contemporanea. Dal barocco, inteso come sensualismo volto al mero *èpater*, al romanticismo, considerato alla stregua della peste, al verismo naturalistico, la connessione tra arte e storia si manifesta anzitutto in forma, per così dire, "diacronica", considerata cioè non in linea teorica (come verrà fatto nel paragrafo seguente, in cui se ne vedrà la parentela *sub specie humanitatis*) ma nelle sue precipitazioni fattuali e nel suo radicarsi attraverso differenti tappe nel cammino della civiltà.

Il grande libro sulla *Storia dell'età barocca in Italia*, pubblicato nel 1929 come volume autonomo e anticipato dagli articoli comparsi sulla «Critica» a partire dal 1925, si situa al cuore della tetralogia storica – dopo la *Storia d'Italia* (1928) e prima della *Storia d'Europa* (1932) – stagiando, attraverso l'estetico, strali su un'epoca e su una civiltà che, come il romanticismo messo sotto osservazione nella *Storia d'Europa*, risulta affine alla crisi contemporanea. Si tratta dunque prima che di epoche di disposizioni spirituali alludenti a una medesima infermità.

Il barocco ha infatti per Croce anzitutto un significato «psicologico», in base al quale si configura come dimensione legata alla crisi, significato testimoniato anche dalla pregnante circostanza di essere studiato da «artisti e poeti di decadenza» come D'Annunzio. Ha poi un preciso significato storico indicante «quella perversione artistica dominata dal bisogno dello stupore, che si osserva in Europa, a un dipresso, dagli ultimi decenni del Cinquecento alla fine del Seicento»¹. Croce discosta radicalmente e

¹ B. Croce, *Il concetto del barocco*, in «La Critica», 23 (1925), pp. 129-143, p. 138.

consapevolmente² la sua analisi dall'apprezzamento e dalla rivalutazione della cultura seicentesca prevalenti al tempo in cui l'opera apparve. È celebre l'analisi del termine *barocco*, che per il filosofo nasce come espressione negativa volta a indicare un «modo di bruttezza artistica», il «cattivo gusto», la «peste letteraria» e il «delirio» che caratterizzarono l'arte del Seicento³.

Ma su che basi Croce rifiuta la poetica attribuita al barocco? In che senso e perché può definirlo «brutto artistico»? Le risposte a questi interrogativi confermano motivi già abbondantemente emersi nel nostro percorso. Il barocco si contrappone all'arte in quanto affonda le proprie radici in un bisogno pratico, configurandosi così in semplice «richiesta e godimento di cosa che diletta»⁴. Tale bisogno è quello di meravigliare. Esso non è arte in primo luogo poiché si volge a un obiettivo, ma ciò non basta. Come viene soddisfatto quel bisogno pratico, come colpisce l'orecchio e lo sguardo l'arte che per eccellenza si fa spettacolo⁵? Il canale è il medesimo prediletto dai decadenti, quello veicolato dai sensi. «Bisogna *piacere*; bisogna *titillare le orecchie dei lettori colla bizzarria della novità*»⁶, gridava il «re del secolo»⁷, Giovan Battista Marino, citato da Croce.

² Si legge infatti nella "Postilla" al volume: «In questo libro il concetto di barocco è ricondotto dal significato positivo, che è venuto prendendo negli ultimi decenni, al significato negativo, che ebbe in origine e ritenne per quasi due secoli. Rappresenta, dunque, questa *Storia* una consapevole reazione a tutta quella parte della più recente critica e storiografia artistico-letteraria, che si vanta di aver conferito carattere positivo al concetto di barocco», B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia* (1929), Laterza, Bari, 1967, p. 497. «Uno dei tentativi di dar valore positivo al barocco è di farne un'epoca della storia spirituale. Ma le età della storia spirituale sono contrassegnate dagli ideali che propongono e coltivano; e in che mai sarebbe consistito l'ideale barocco dell'età barocca [...]?».

³ B. Croce, *Il concetto del barocco*, cit., pp. 130-131.

⁴ Ivi, p. 132.

⁵ «Al bisogno di pascere l'occhio e gli altri sensi, di scuotere l'immaginazione non potendo alimentare cuore, intelletto e fantasia, si dovevano gli spettacoli di ogni sorta, allora frequentissimi», B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, cit., pp. 490-4.

⁶ Ivi, pp. 177-178.

⁷ E «gran maestro della parola» secondo Francesco De Sanctis (*Storia della letteratura italiana*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1879, vol. II, p. 217).

La poetica barocca viene così a trovarsi per il filosofo sul piano della libidine e della voluttà, non dell'arte, effetto della confusione tra il piacere propriamente estetico, la fantasia e la «concretezza sensuosa» dell'opera poetica da una parte e il mero piacere, il capriccio e la mera sensualità dall'altra. L'arte viene degradata a una sorta di eccitante e di stimolante, in una instancabile ricerca di sempre nuovi modi di stupire e di colpire gli animi «sazi dei vecchi e abitudinari piaceri». Col pretesto di rivendicare il proprio «libero moto», essa finisce col divenire un «fatto voluttuario, privo di ogni contenuto mentale»⁸. Anche qui ritroviamo il punto di oscillazione tra l'autonomia dell'arte e il decadente sensualismo che abbiamo registrato nell'analisi del primo e dell'ultimo D'Annunzio. Croce utilizza peraltro un'analogia che abbiamo già incontrato nella nostra trattazione, quella che nel '35 verrà impiegata per descrivere il poeta abruzzese: i poeti barocchi sono caratterizzati, scrive, da una «baldanza da nuovi *re Mida*, che tutto quanto essi degnavano di prender nelle mani, si pensavano di trasmutare in oro»⁹.

La critica crociana tocca poi altri punti che ben conosciamo per averli incontrati come sintomi della contemporaneità. L'arte barocca, voluttuaria e sensualistica, si configura come superficiale gioco. Quei poeti sono «giocolieri e buffoni» e la loro opera «deve chiamarsi pseudopoesia o simulazione di poesia»¹⁰, ancora una volta caricatura e scimmiettatura.

Pur nelle sue forme più armoniche, pur nella sua apparente varietà e ricchezza, scopre il suo difetto, del quale davano già indizio gli appoggi che era costretta a mendicare [...] dalla giocosità [...]. Non le mancava infatti la forza di espandersi in superficie, ma le mancava quella di approfondirsi; e approfondirsi non poteva, perché, sebbene nascesse da un moto umano, non era riportata e rigenerata nella piena umanità.

Non è arte in quanto non ha spessore umano, ma è «poesia angusta» laddove la vera poesia «è sempre ampia, si allarga sempre nell'infinito»¹¹. E

⁸ B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, cit., p. 180.

⁹ Ivi, p. 253 [*corsivo mio*].

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ivi, p. 330.

oltre a non umana essa non è centrata e non è vera. Sua è la pretesa di «sostituire la verità poetica, e l'incanto che da essa si diffonde, con l'effetto dell'inaspettato e dello stupefacente, che eccita, incuriosisce, sbalordisce e diletta mercé la particolare forma di scotimento che procura»¹². La mancanza di un nucleo lirico, del centro poetico, conduce anche in questo caso alla menzogna e alla falsità, punto su cui il filosofo si richiama all'autorità degli storici dell'arte.

La medesima sostituzione del pratico stupore al soave palpitare e al contemplativo rapimento artistico avvertono gli storici dell'arte nella scultura, pittura e architettura barocca. [...] Il Burckhardt parla della «falsa vita drammatica», introdotta allora nella scultura come nella pittura, onde quanto meno profondo e meno intimo è il sentimento, tanto più si sconvolgono i drappeggiamenti, traducendo nell'assurdo delle loro pieghe quel falso dramma¹³.

Considerando il barocco nel suo aspetto «psicologico» e non «storico» sono evidenti già da quanto detto i legami con la contemporaneità¹⁴, che si

¹² B. Croce, *Il concetto del barocco*, cit., p. 132.

¹³ Ivi, pp. 133-134.

¹⁴ Il barocco, «nella logica neoidealistica dei precorritenti, poteva apparire connotato da caratteri etici ed estetici simili a quelli del fascismo» per cui scrivere del Seicento negli anni Venti poteva voler dire per Croce «parlare indirettamente dei propri anni». Andrea Battistini ha sottolineato la connessione tra la critica crociana al barocco e il rifiuto del fascismo, in concomitanza del quale si assisterebbe ad una radicalizzazione della condanna dell'età passata, verso la cui ispirazione sensuale ai primi del Novecento Croce nutriva ancora qualche «simpatia», mutatasi in netto dissenso negli anni Venti. Un movimento simile potrebbe essere ravvisato nell'atteggiamento del filosofo nei confronti di D'Annunzio, che fu, com'è noto, attento studioso ed estimatore della poetica barocca. «La scomunica della cultura secentesca parrebbe dipendere dalla definitiva resistenza della coscienza morale di Croce al fascismo, nei giorni in cui con il manifesto degli intellettuali antifascisti aveva chiarito in primo luogo a se stesso il suo rifiuto del regime. [...] è certo che l'accentuazione del giudizio negativo su quel periodo, dovuto soprattutto all'asserita degenerazione morale e politica attribuita al Seicento italiano, discenda anche dalla constatazione di analogie tra quell'età e il clima falso e inutilmente altisonante in cui Croce si trovava a vivere mentre scriveva la *Storia dell'età barocca in Italia*», A. Battistini, «*La Critica*», cit., pp. 91-11, p. 97.

rivelano esplicitamente nel prosieguo del discorso crociano con il riferimento a manifestazioni della crisi non più seicentesche, come il futurismo, l'impressionismo¹⁵, o anche lo sport.

[...] la libertà verso le regole perdeva il suo valore di affermazione dell'interiorità spirituale e trapassava in cosa affatto diversa, nell'ardimento di tentare i modi più insoliti, violando l'arte stessa, pur di ottenere successo sul mercato dei piaceri o d'incuriosire [...]: invece di libertà estetica, era, insomma, una libertà, come ora si chiamerebbe, *futuristica*¹⁶.

Tutto ciò veniva ammirato e rapiva gli animi come innanzi a uno spettacolo ginnastico e sportivistico di forza, di destrezza e di salti mortali¹⁷.

La patologia in arte è anche in questo caso il riflesso di una più ampia decadenza che Croce ritrova nell'Italia dalla metà del Cinquecento ai primi del Settecento:

tutto decadde, non solo l'amor di patria e la congiunta vita politica e militare, ma la religiosità, il costume sociale e domestico, il pensiero, la dottrina e perfino lo stile e la lingua: lo stile che si fece gonfio e bolso, la lingua che s'inquinò.

La decadenza, nel suo nucleo più profondo, riguarda l'*ethos*: «ciò che venne meno fu «l'entusiasmo morale»¹⁸, inaugurando una stagione di malattia e di crisi¹⁹.

¹⁵ Croce parla dell'«impressionismo sensuale» della poesia barocca (*Storia dell'età barocca in Italia*, cit., p. 430). Cfr. anche ivi, pp. 262-263: «I caratteri del barocchismo sono: l'ingegnoso, il descrittivo e la musicalità, che si riducono al principio del sorprendente. Il descrizionismo è di tutte le decadenze artistiche [...], sebbene non adotti sempre i medesimi procedimenti [...], e si presenti talvolta in veste di impressionismo e futurismo».

¹⁶ Ivi, pp. 179-180.

¹⁷ Ivi, p. 199.

¹⁸ B. Croce, *La decadenza italiana*, in «La Critica», 23 (1925), pp. 193-200, p. 194.

¹⁹ «Altra causa non c'è della decadenza se non che i popoli soggiacciono alla stanchezza e si procacciano, in un modo o nell'altro, il riposo, talvolta in forma di malattie e di crisi», ivi, p. 197.

Non c'è dubbio che come l'Italia venne perdendo, in quel tempo, lo spirito di intrapresa nel campo del pensiero e la schiettezza nella poesia e nell'arte, perse anche la forza plastica di nuovi ideali etici; e, in certi limiti e in certo senso, questa perdita fu fondamentale rispetto alle altre due e spiega la frammentaria e debole vita [...] della filosofia e della poesia secentesca²⁰.

La severa conclusione crociana è dunque l'affermazione della «nullità poetica del barocchismo»²¹. Esistono certo delle eccezioni, come il caso di Basile, in cui si deve parlare di «opera d'arte»²². Il grande autore de *Lo cunto de li cunti* riesce, «inconsapevolmente e artisticamente, a un ironizzamento del barocco, il quale [...] è insopportabile quando è fatto sul serio»²³.

Epperò la grande poesia, quella dei poeti «dai muscoli d'acciaio», in questo periodo tace²⁴. Il suo silenzio è conseguenza e riflesso di una crisi più grande, che riguarda gli ideali e la vita affettiva, scaturigine della poesia.

Si entrò allora in un'età [...] impoetica, il cui speciale carattere fu dato dall'assenza di vivi ideali religiosi, etici e politici [...]. [...] principalmente mancava [...] la vita interiore, la vita affettiva, che non è poesia, ma è certo condizione della poesia. E quando si tiene presente che i poeti, al pari di tutti gli altri uomini rappresentativi, traggono forza dalla vita sociale e sono sorretti dalla simpatia sociale, e a loro volta accrescono e affinano il sentire sociale [...], s'intende come in quelle condizioni la grande poesia non sorgesse²⁵.

²⁰ B. Croce, *Il concetto del barocco*, cit., pp. 475-476. La decadenza italiana, segnata dalla «ortodossia della Controriforma» è animata da un'«unica sorgente viva», rappresentata, sebbene «non sgorgasse abbondante», dallo sviluppo del «pensiero, la critica, la cultura». Croce cita ad esempio Galilei. «Con i suoi scienziati e critici l'Italia contribuiva a formare in altri il nuovo abito religioso dei tempi moderni, dal quale sarebbe altresì cominciato per lei stessa un migliore avvenire», ivi, p. 490.

²¹ B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, cit., p. 253.

²² Ivi, p. 470.

²³ Ivi, p. 462.

²⁴ Croce parla del «silenzio della grande poesia», ivi, p. 241.

²⁵ Ivi, pp. 248-249.

C'è poi, come si è anticipato, un'altra epoca in cui la poesia tace a causa di una patologia affine a quella novecentesca. Il romanticismo, quella «nordica cavalcata di spettri, di vergini morenti, di angeli-demoni, di disperati e cupi bestemmiatori, di [...] scricchiolii di scheletri, e sospiri e pianti e sghignazzate di folli e delirii di febbricitanti», è per Croce una «particolare condizione di spirito, squilibrata, perplessa, straziata da antitesi, turbata da fantasmi, premuta in ogni parte dal senso del mistero»²⁶. Anch'esso, come il barocco, ha oltre al valore storico un significato psicologico, come viene espresso chiaramente in un articolo di inizio secolo, in cui si discutono anche scritti di Guido Muoni e di Borgese sul tema. Qui Croce afferma che esiste «un'unità fenomenica del romanticismo, dissociato dal concetto storico e libero da limiti ristretti di tempo». Pur essendo un concetto storico, il romanticismo non è allora riducibile a un «semplice equivalente della partizione cronologica» per chi sa guardare alle «disposizioni spirituali» e ai «fatti psicologici» a esso connessi²⁷.

Il luogo più noto e importante in cui il filosofo riflette sul romanticismo è la *Storia d'Europa*²⁸, dove si trova la celebre distinzione tra romanticismo *teoretico* o *speculativo* e *pratico* o *morale*²⁹. Il primo, in quanto rivolta contro l'«accademismo letterario e l'intellettualismo filosofico» imperanti durante l'illuminismo, non è oggetto di critica ma anzi apprezzato poiché ha posto le premesse teoretiche del liberalismo³⁰. È invece nel secondo che si

²⁶ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. VIII. Boito - Tarchetti - Zanella*, cit., p. 345.

²⁷ B. Croce, *Le definizioni del romanticismo*, in «La Critica», 4 (1906), pp. 241-245.

²⁸ Scritta tra il 1930-31 e pubblicata nel 1932, la *Storia d'Europa* si apre con la famosa dedica dantesca a Thomas Mann («Pur mo veniano i tuo' pensier tra i miei, / con simile atto e con simile faccia, / sì che d'entrambi un sol consiglio fei») che decreta la loro fratellanza spirituale in quegli anni emblematici.

²⁹ B. Croce, *Storia d'Europa*, cit., pp. 57 sgg. Cfr. anche Id., *Classicismo e romanticismo*, cit., p. 321: «Tutt'altro che incline o benevolo al romanticismo morale (a segno che da anni mi si muove quotidiana taccia d'intellettualismo, di frigidità sentimentale, di autoritarismo, e simili), io non mi nascondo che il romanticismo, il quale ha agitato tutto il secolo decimonono e ancora turba gli animi, è una grande epoca dello spirito umano [...]».

³⁰ «Anche nei suoi concetti irrazionalistici, come nel primato talora conferito al sentimento o al mistico rapimento, c'era una giustificata polemica contro l'astratto intellettualismo, e,

ritrova un «sembiante morboso»: esso è anzi concepito come il «male del secolo». Anche in questo caso incontriamo una sintomatologia nota. Il romanticismo si configura infatti come «una mancanza di fede, travagliata dall'ansia di foggiansene una».

Piuttosto che col distacco dalla fede tradizionale, questa malattia era in relazione con la difficoltà di appropriarsi veramente e vivere la nuova, che richiedeva, a essere vissuta e attuata, coraggio e abito virile.

Abbiamo dunque a che fare con uno smarrimento degli ideali, con una perdita del centro. Si tratta inoltre di una patologia propria di «anime femminee, impressionabili, sentimentali, incoerenti, volubili» che, «avendo smarrito il vero Dio, si fingevano idoli»³¹. Sono tutte coloriture, dalla misogina alla iconoclasta, con cui ci siamo familiarizzati, proprie delle metafore utilizzate da Croce per indicare la crisi e le sue precipitazioni in ambito estetico, come l'impressionismo e la mancanza di relazione e contesto. Altra caratteristica del romanticismo che non desterà stupore è «l'invaghimento per le lingue e le letterature dell'Oriente, le pratiche della magia, il panteismo e la primitiva religione delle genti germaniche, in cui ci si dissolve nelle sensazioni»³². L'atteggiamento e la disposizione spirituale tratteggiati si ripercuotono, con movimento e conseguenze anche qui facilmente intuibili, sull'arte, col risultato di una corruzione della poesia, degradata a «cosa pratica, a espressione immediata e convulsa della realtà passionale, a grido, urlo, delirio»³³. Croce riporta le definizioni di Goethe, che chiamò quella romantica «poesia da ospedale»³⁴ e «da lazzaretto» contrapposta alla «poesia tirteica»³⁵, e di Byron, che parlava del sentire

in forma irrazionale e provvisoria, un nucleo di verità razionale», B. Croce, *Storia d'Europa*, cit., pp. 57-58.

³¹ Ivi, pp. 59-62.

³² Ivi, pp. 63-64.

³³ Ivi, p. 67.

³⁴ Ivi, p. 70.

³⁵ Croce ricordava la definizione di Goethe già ne *Il carattere della totalità dell'espressione artistica*, scritto degli anni dedicati allo studio del grande poeta (cit., p. 138).

romantico come di un «caos spaventoso, un confuso miscuglio di linee»³⁶. Già nel suo studio dedicato al grande poeta tedesco, il filosofo ricordava che egli «fu critico severo del romanticismo», rigettando «nei pasticci romantici, l'assenza di forma e di carattere, e lo scapricciamento dell'io» e qualificandolo come «malato» e «prodotto patologico» in contrapposizione al «sano» classico³⁷.

E tuttavia secondo Croce per i «migliori spiriti» d'inizio Ottocento il romanticismo rappresentò una patologia in fondo positiva, un «male di crescita» (in altra occasione lo definisce «doglia mondiale»³⁸) da cui fu possibile non solo guarire ma anche trarre miglioramenti, «frutti di esperienza, virtù di disciplina, capacità di una più larga comprensione umana»³⁹. Nel volume del '32 più che indugiare sulla sintomatologia e sulla fenomenologia caratteristiche del «male del secolo», il filosofo intende definire il significato del romanticismo in quanto «male», concentrandosi oltre che sul suo specifico valore storico soprattutto sul suo dispiegarsi metatemporale, in collisione con la linea percorsa, seppur tra travagli e morbi, dalla vera protagonista di quelle pagine, la «religione della libertà».

Nelle due grandi *Storie* crociane viene analizzata la crisi che all'altezza del Novecento colpisce l'Italia e l'intera Europa, il vuoto spirituale originatosi in seguito alla caduta della cultura idealistica e storicistica, e all'avvento di tendenze naturalistiche e irrazionalistiche. Ciò nella *Storia d'Europa* è indicato attraverso il concetto di *attivismo*, la patologia di un'epoca inquieta e mobile, fuori centro, negatrice delle proprie radici⁴⁰, su

³⁶ B. Croce, *Storia d'Europa*, cit., p. 70.

³⁷ B. Croce, *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, cit., pp. 6-7.

³⁸ B. Croce, *La storiografia in Italia, dai cominciamenti del secolo decimonono ai giorni nostri. X. La storia della letteratura e delle arti, della filosofia e delle scienze* [pt. 1], in «La Critica», 16 (1918), pp. 257-274, p. 263.

³⁹ B. Croce, *Storia d'Europa*, cit., p. 69. Cfr. anche B. Croce, *Ragione della disistima verso la "poesia pura" e i suoi sinonimi*, cit., p. 3: «Se il romanticismo era conflitto e dissidio e perciò malattia, e molti della malattia perivano, pur lottava per conquistare una più salda sanità, e alle sue disperanze sormontava la speranza [...]».

⁴⁰ Sono gli accenti che si ritrovano anche nella *Storia d'Italia*, dove la crisi viene descritta come «un torbido stato d'animo, tra avidità di godimenti, spirito di avventure e conquiste, frenetica smania di potenza, irrequietezza e insieme disaffezione e indifferenza», B. Croce, *Storia d'Italia*, cit., pp. 227-228.

cui Croce torna nelle *Considerazioni sul problema morale del nostro tempo*. Da questo scritto, che riporta la significativa data del 1944, possiamo partire per rintracciarne il legame con il morbo ottocentesco. All'azione della libertà, scrive qui Croce, si contrappone «una forza o una greve massa» che può essere designata con la parola «attivismo»: si tratta di una disposizione cieca e irrazionalista, non sottoposta a valori né leggi ma ubbidiente solo «al fremito [...] che [...] spinge al fare senza domandarsi che cosa la cosa sia e perché debba farla». Nel discorso crociano questa forza si amplia nel tempo e nello spazio oltre l'«angustia dei limiti» del presente per essere riconosciuta «come la più recente forma di quel movimento o di quel grandioso disordine spirituale [...] che [...] prese nome di romanticismo». Il romanticismo, connotato come una forma di irrazionalismo⁴¹, viene quindi identificato esplicitamente con l'attivismo e legato strettamente ai morbi novecenteschi. Per la storia del romanticismo si rimanda invece al volume del '32 dove viene ripercorsa la parabola attraverso cui dalle prime generazioni, «le cui tristezze, desolazioni e disperazioni mandavano ancora raggi vivissimi di nobiltà e generosità», si arriva alle successive e contemporanee, presso cui

via via l'elemento morboso si dilatò e si complicò e diè fuori in perversioni di varia sorta, fino a ciò che abbiamo veduto, e che ancora sott'occhio ai giorni nostri, della congiunzione del romanticismo con la politica e la guerra, mercé non più del culto spirituale della nazione ma di quello belluino della razza, coi fiumi di sangue ferocemente versati tra torture e beffe, e le metodiche distruzioni di quanto l'uomo ha creato con lungo lavoro e con

⁴¹ «Nient'altro che irrazionalismo è, in effetto, il romanticismo [...]: un particolare irrazionalismo nato e configurato dallo stato d'animo diviso, che si è distaccato e pur non vuole distaccarsi dalla trascendente religione tradizionale, e vuole, e pur non vuole o non sa, accettare la visione immanentistica, nella quale è trasfuso quanto v'ha di eternamente vitale nel cristianesimo, e tenta perciò le più fantastiche avventure per trarsi fuori del bivio angoscioso. La sua giusta polemica iniziale contro l'astrattezza e l'intellettualismo illuministico, contro la *raison* raziocinante e matematizzante del Settecento, mostrava nel suo impeto trasmodante la ribellione contro ogni idea di ragione per profonda che fosse e correggitrice dell'altra [...]», B. Croce, *Considerazioni sul problema morale del nostro tempo*, in «Quaderni della "Critica"», 1, 1 (1945), pp. 1-15, p. 13.

l'opera del genio, spento e irriso ogni lume d'ideale, ogni sentimento di comune umanità.

La patologia ottocentesca viene imparentata con gli orrori del Novecento: Croce fa significativamente riferimento a uno scritto di Carlo Antoni dove su una linea non contrastante viene «similmente dedotto il nazismo dal romanticismo»⁴².

Procediamo però per gradi, tornando alla *Storia d'Europa*. Il «valore psicologico» del romanticismo, come del barocco, è una disposizione morale sempre ripresentantesi e sempre (o quasi?) sconfitta, simboleggiante la crisi di contro al progresso, rappresentato dall'ideale liberale. Nella tessitura del testo crociano, pur sulla scorta di un saldo e costante rifiuto di ogni prospettiva dualistica e manicheistica, si delinea un campo di battaglia su cui si dispongono e si affrontano forze spirituali avverse. Questa è per il filosofo la chiave di lettura indispensabile a schiudere e ripercorrere la storia dell'«anima religiosa e morale» d'Europa⁴³, per ricostruire la quale bisogna guardare alla «grande guerra» per eccellenza, la «guerra dello spirito», consistente nell'«opera e le fortune dell'ideale liberale»⁴⁴.

In questa prospettiva, come «male del secolo» il romanticismo può essere considerato uno specifico momento storico di crisi⁴⁵ preludente a uno sviluppo, una patologia ottocentesca superata dalla religione della libertà. La storia d'Europa consiste dunque, in un libro che all'altezza degli anni Trenta ha ancora il coraggio di mostrare speranza e fiducia, nel seguire il «lavorio

⁴² Il riferimento, aggiunto sulle bozze dell'articolo scritto nel '44 e pubblicato nel '45, è a C. Antoni, *Il nazismo e la civiltà d'Europa*, in «La Nuova Europa», 4 (1945), p. 11. Croce fa cenno anche al suo scritto su *Misticismo politico tedesco*, in Id., *Pagine Politiche*, Bari, Laterza, 1945, pp. 9-16, dove si trova «l'analisi di un caso particolare di questo stato d'animo». Cfr. B. Croce, *Considerazioni sul problema morale del nostro tempo*, cit., p. 13.

⁴³ B. Croce, *Storia d'Europa*, cit., p. 73.

⁴⁴ Ivi, p. 75.

⁴⁵ Il romanticismo corrompe la religione della libertà «falsificando la storicità nel sentimentalismo del passato e nella nostalgia restauratrice, la nazionalità nel fanatismo della stirpe e della razza, la libertà nell'egoarchia e nell'anarchismo. E il valore della poesia per la vita nella poesia-vita». Se fosse prevalso, avrebbe «ogni forza di pensiero e di volontà fiaccata e guasta nella sensualità, nell'incomposto desiderio, nella sfrenata passionalità, nell'inerte fantasticare, nell'irrequietezza capricciosa», ivi, p. 68.

spirituale» in cui «quella religione soffre e sorpassa di continuo la correlativa malattia, che è il romanticismo, mutevole anch'esso di sembianti»⁴⁶. E allora ha ragione Ernesto de Martino, che considererà la prospettiva rappresentata da Croce e dal libro chiudentesi nel nome della «religione della libertà» come inadatta a comprendere la crisi e fiduciosamente assopita a fronte di una realtà drammatica che fa prepotentemente irruzione?⁴⁷ Oltre la «serena e razionale prosa» segnalata dall'antropologo in realtà si intravedono profonde crepe che incrinano la lucida superficie della fede crociana.

Molte sono le pagine da cui emerge la concezione ottimistica della storia professata dal filosofo, rifiutante l'idea di patologie dello spirito e di un male *tout court*, inteso piuttosto come parentesi e rafforzamento verso il bene. È degli anni della prima guerra mondiale ad esempio un piccolo ma significativo scritto teso ad affermare la positività del corso della storia. Schierandosi dalla parte di Leibniz contro Voltaire, Croce vi nega l'idea di uno spirito malato⁴⁸. In uno scritto del '34, per fare un secondo riferimento relativo stavolta a patologie successive, il filosofo si sofferma sull'alternarsi di epoche di progresso e di decadenza, intendendo le crisi come mali di crescita: «lo spirito stesso è progresso, e come tale contiene in perpetuo il momento della decadenza»⁴⁹. In quest'ottica le «epoche di decadenza» sono normali tappe nello sviluppo spiraliforme della storia: alle società umane accade lo stesso che all'individuo, quando, «stancatosi nel lavoro, si sdraia nel riposo, o cade nel sonno per restaurare la base vitale». Ma non c'è da

⁴⁶ Ivi, p. 74.

⁴⁷ Nel leggere la *Storia d'Europa*, de Martino è scosso da un campanello di allarme: «un pomeriggio del giugno 1958 stavo rileggendo nel mio studio certe pagine della *Storia d'Europa* di Benedetto Croce, e la loro serena e razionale prosa andava quasi ricomponendo nel mio animo i pensieri e le confidenti speranze della mia prima lettura, quando il campanello di casa suonò», E. de Martino, *Magia e occultismo nella Germania di Bonn*, in Id., *Furore Simbolo Valore*, Milano, 2002, pp. 174-183, pp. 174-175.

⁴⁸ Cfr. B. Croce, *Lo spirito sano e lo spirito malato*, in «La Critica», 13 (1915), pp. 390-395.

⁴⁹ Lo spirito «è il salire dalla vitalità o animalità alla più alta umanità, ma anche l'arrivare al termine, e perciò la ridiscesa nell'animalità per iniziare un nuovo ciclo ascendente», B. Croce, *Il concetto di decadenza*, in «La Critica», 32 (1934), pp. 157-158, p. 157.

temere, perché «l'uno tornerà con fresche forze al lavoro, le altre avranno una ripresa di entusiasmo, d'ideali e di opere grandi» e in definitiva «si progredisce sempre» dal momento che le decadenze non sono altro che «mezzi di progresso». L'idea stessa di un progresso privo di decadenza è considerata una mera illusione. Gli annunci catastrofici dei pessimisti, che risibilmente credono l'ideale della libertà definitivamente crollato, non fanno presa su chi sa già che crisi più profonde corrisponderanno ai picchi maggiori raggiunti dalle civiltà, da «affrontare e a sorpassare» con coraggio⁵⁰. È il *Leitmotiv* che percorre anche la *Storia d'Europa*⁵¹. E tuttavia già da queste pagine del '45 che stiamo considerando, tutte tese a illuminare l'aspetto etico dell'impegno e della forza che costituiscono l'ossatura della storia, emerge in filigrana il nervo scoperto della fede in un progresso

⁵⁰ Su una medesima linea si situa anche il famoso saggio su *Perché non possiamo non dirci cristiani*, nel nome del quale si chiude l'articolo sul *problema morale dei nostri tempi*. Qui, facendo riferimento a coloro che si trovano, «pensosi e dolorosi», a fronteggiare «l'anima dei tempi» come «sobrii in mezzo agli ebbri», il filosofo scrive: «nel dubbio che li prende, dinanzi a quella forza avversa, dell'attuale loro vittoria e nella lentezza dei passi e dei segni della futura e sicura, e nel chiaro giudizio che essi mantengono che, se non ogni cosa tiene nel mondo le parti della verità, della bontà e della bellezza, tuttavia niente nel mondo accade invano, colui o coloro ritrovano spontanee sulle loro labbra le parole di Dante che i giusti occhi di Dio sono rivolti altrove o che questa è preparazione che nell'abisso del suo consiglio egli fa di un bene del tutto nascosto al nostro vedere. E per intanto si stringono più intimamente all'unica forza che all'uomo, purché voglia, non viene mai meno [...]. Razionali dobbiamo mantenerci e vivere perché cristiani, e profondamente cristiani perché razionali [...]. Queste considerazioni che abbiamo ragionate confortano e animano a star saldi e a tendere tutte le forze nella difesa di tal causa, per la quale unicamente bello e vivere ed è bello morire», B. Croce, *Considerazioni sul problema morale del nostro tempo*, cit., pp. 13-14.

⁵¹ E che risuona nel celebre *Epilogo*. Qui si legge che la libertà è l'unico ideale morale nel nome del quale la società umana fiorisce, «la sola ragione della vita dell'uomo sulla terra, senza la quale la vita non meriterebbe di essere vissuta: un problema che sta lì ineliminabile, che nasce dalle viscere delle cose». Potrà dunque esserci «un tempo più o meno lungo di oscuro travaglio», ma è certo che da esso «rigermoglierà, presto o tardi, la libertà, ossia l'umanità». «Questo è l'unico ideale che abbia la saldezza che ebbe un tempo il cattolicesimo e la flessibilità che questo non poté avere, [...] l'unico che resista alla critica e rappresenti per la società umana il punto intorno al quale, nei frequenti squilibri, nelle continue oscillazioni, si ristabilisce in perpetuo l'equilibrio». Alla libertà non tocca «l'avvenire», ma «l'eterno», B. Croce, *Storia d'Europa*, cit., pp. 432-434.

sempre, presto o tardi, da venire. L'ideale liberale, scrive Croce, non ha beninteso ricevuto scosse definitive.

Tutt'al più, *una scossa l'ha avuta la superficiale credenza che vi sia mai qualcosa di acquisito che non possa tornare in pericolo o, anche, andare smarrito*; che vi sia qualcosa che possa durare o rivivere altrimenti che per l'inflessa volontà che lo asserisce e lo difende⁵².

Sembra quasi di leggere i paragrafi del *Mondo magico*⁵³ in cui la presenza è definita realtà *condenda* in perpetuo rischio di smarrirsi piuttosto che possesso sicuro e conquista garantita in eterno, pagine che a Croce non piaceranno.

Un altro indizio delle crepe cui si sta facendo riferimento sta poi nell'aspetto «psicologico» e metastorico del romanticismo, come forza negativa mai estinta e sempre reincarnantesi in nuove manifestazioni temporali, che sembra, come variazione sul tema già toccato del rapporto storia/natura, poter mettere a rischio di contraddizione l'unità e l'assolutezza dello Spirito. Cosa si nasconde infatti sotto una simile forza se non l'impronta della vitalità? A partire dalle pagine più cupe dell'ultimo Croce, in cui la speranza e la fede vengono contaminate e messe alla prova dalla durezza dei tempi, il decadentismo, in quanto particolare manifestazione storica della crisi che a differenza di altre non lascia intravedere neanche un piccolo frammento di umanità, appare come una intrudente nota apocalittica incistata nel cuore della filosofia del progresso.

Cerchiamo di svolgere il ragionamento facendo un passo indietro. Si è detto che nel suo significato storico il romanticismo è crisi di crescita, mentre in quello psicologico rappresenta il sempiterno antagonista dell'ideale liberale, una patologia mai definitivamente sconfitta ma sempre ripresentantesi. La «diagnosi» e la critica di Goethe nei confronti di esso sono analoghe a quelle che Croce formulerà nei confronti del decadentismo,

⁵² B. Croce, *Il concetto di decadenza*, cit., p. 158 [*corsivo mio*].

⁵³ «Tutto, nella vita dello spirito, può essere rimesso in causa, anche quelle conquiste che sembravano essere messe al riparo da qualunque rischio, e quindi anche la conquista fondamentale di esserci nel mondo», E. de Martino, *Il mondo magico*, cit., p. 129n.

«che non è poi altro che il vecchio romanticismo morale, esasperato e imbruttito»⁵⁴, e non hanno dal suo punto di vista valore «storico e transitorio, ma teorico e durevole, in quanto definiscono atteggiamenti spirituali che si ripresentano in perpetuo, e furono di quel tempo come sono del nostro»⁵⁵. La patologia rappresentata dal romanticismo è dunque un rischio sempre incombente, che nel Novecento rischia di sfondare le trincee dello spirito. Nella *Storia d'Europa* esso costituisce

un pericolo che doveva farsi di tanto maggiore quanto minori le forze di resistenza che lo fronteggiassero; un pericolo che, nella sua essenzialità morale, è di tutti i tempi, ma che nella società moderna prende particolare consistenza⁵⁶.

In un altro importante scritto degli anni Trenta su cui ci siamo già soffermati, Croce si chiede se la crisi, qui condensata nel concetto, affine a quello già esaminato di *attivismo*, di «antistoricismo» (inteso come «barbarie» e «imbarbarimento»), si accompagni a una rinascita, al sorgere di una nuova umanità. L'antistoricismo, «il distacco da tutto il passato [...], il sentimento che la storia vera cominci ora», nota il filosofo, non è una cosa nuova, ma si ebbe già, ad esempio, «nell'atteggiamento dei cristiani verso il mondo antico e in quello degli illuministi verso tutta la storia fino a loro». In quei casi l'antistoricismo fu la «ripercussione della nascita di un nuovo mondo». Come per il romanticismo storico, qui la «barbarie» viene «redenta [...] perché viene guardata in relazione alla nuova e più alta civiltà che si forma e giudicata quasi il malanno inevitabile di una crisi di crescita»⁵⁷. L'antistoricismo contemporaneo, ci si deve dunque chiedere, fa intravedere «una nuova vita spirituale, una *humanitas nova*, retta da più vigorosi e fecondi e comprensivi concetti»? «C'è [...] nell'odierno antistoricismo, la delineazione, sia pure ancor vaga e indeterminata, di una nuova e più alta

⁵⁴ B. Croce, *Storia d'Europa*, cit., p. 69.

⁵⁵ B. Croce, *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, cit., pp. 6-7.

⁵⁶ B. Croce, *Storia d'Europa*, cit., pp. 68-69.

⁵⁷ «L'antistorico cristianesimo apportava la virtù della *charitas*; l'antistorico illuminismo si ammorbida di umitarismo e di *sensiblerie* [...]», B. Croce, *Antistoricismo*, in «La Critica», 28 (1930), pp. 401-409, p. 405.

vita spirituale?». La risposta, e questo è il punto cui si faceva riferimento, è drammaticamente negativa: ciò, scrive il filosofo, «non si arriva a scernere, per quanto si aguzzi la vista». L'antistoricismo contemporaneo non costruisce nulla di positivo, è «tutto sfrenatezza di egoismo o durezza di comando, e pur che celebri un'orgia o un culto satanico». E la causa sta nel «vuoto che è nel suo fondo», lo stesso vuoto individuato da Croce al fondo dell'arte contemporanea. La dimensione estetica si conferma essere il luogo in cui la storia – una storia non necessariamente progrediente di bene in meglio – si manifesta e allo stesso tempo essa è collocata e manifestantesi negli scenari della storia, portandone con sé l'intrinseca bellezza ma anche la segreta deformità.

I riflessi della disposizione psicologica patologica rappresentata dal romanticismo non si ritrovano solo nell'arte dell'Ottocento, ma anche in quella contemporanea, con cui viene stretto un legame ben stretto. In un articolo degli anni Quaranta Croce afferma che per capire la poesia pura bisogna risalire al romanticismo, quel «movimento» o «sconvolgimento» in cui «si combatteva né più né meno che la storia travagliosa dell'anima cristiana ed europea nello sforzo del suo divenire»⁵⁸. Tra romanticismo e decadentismo, oltre la simile fenomenologia derivante dall'analogo valore spirituale, c'è come si è visto una differenza nodale data dalla diversa gravità dei morbi e dal diverso valore storico, che si riflette anche sul giudizio estetico. Guardiamo in questo senso due casi particolari a mo' di esempio. Il primo è la recensione di Croce al volume di Mario Praz su *La carne, la morte e il diavolo*⁵⁹, che si sofferma peraltro su un ulteriore carattere del romantico, il morboso. Il filosofo apprezza l'idea al fondo del

⁵⁸ B. Croce, *Ragione della disistima verso la "poesia pura" e i suoi sinonimi*, cit., p. 2. Anche in altra occasione a proposito dell'arte contemporanea Croce scrive che la storia «presenta casi di consimili epidemie», come il «romanticismo». «Il decadentismo e futurismo è conseguenza ultima e necessaria di un lungo svolgimento e di una lungamente preparata dissoluzione morale e intellettuale, e come si potrebbe sopprimerlo?», B. Croce, *L'atteggiamento da adottare nei tempi antiartistici*, cit., pp. 274-275.

⁵⁹ La replica di Praz sta nell'*Avvertenza* alla seconda edizione del libro: cfr. *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica* (1930), seconda edizione accresciuta, Einaudi, Torino, 1942, pp. XV-XXV. Un altro volume di Praz che con ogni probabilità avrebbe attirato l'attenzione di Croce è *Bellezza e bizzarria*, pubblicato nel 1960.

libro⁶⁰ di analizzare «strani miscugli di sentimenti», come «la voluttà del pericolo» o «l'attrazione degli abissi», sviluppantisi a dismisura «negli uomini non sani» sotto le patologiche forme di «brama continua, tormento, frenesia per un ideale estasiante»⁶¹. Praz è anzi da ringraziare poiché con il suo contributo all'indagine solleva gli studiosi dal peso di «ripercorrere il territorio che egli ha percorso, tra spettacoli che paiono vividi di colori e riescono monotoni»⁶². Al giudizio positivo si uniscono però delle riserve.

La prima critica mossa al grande anglista è di non aver indagato il modo in cui «nello spirito europeo, e nella correlativa letteratura ed arte, tra il Sette e l'Ottocento, il morboso venisse prendendo un posto che non aveva avuto nei secoli precedenti». L'assenza di questa ricerca che, legata allo svolgimento religioso, filosofico, morale e pratico di quel tempo, avrebbe dovuto costituire la spina dorsale del libro facendolo rientrare nei canoni dello storicismo, fa sì che esso si configuri invece come mera «raccolta di curiosità e stranezze». Stranezze e morbosità che, in linea con la tesi dello stesso Praz, stimolano un collegamento con la contemporaneità incarnata da D'Annunzio. Il poeta abruzzese e quanto da lui rappresentato vengono ironicamente catturati da Croce con un aneddoto riproponente il *Leitmotiv* del lavoro *versus* l'ozioso e il patologico.

Innanzitutto a questo capovolgimento, al basso che si atteggia ad alto e altissimo, l'uomo sano non sempre prova repugnanza, ma talvolta anche un senso di comico [...]. Ricordo che quando il D'Annunzio, con verso sapientemente girato e con prosa ben ritmata e magnificamente paludata, rappresentava quella sorta di commozioni – e si lesse allora su per giornali che era stato richiamato per servizio militare come soldato – un ufficiale, che, conversando con me, sfogliava con ira uno di quei suoi libri, esclamò: – Ah,

⁶⁰ «Era uno di quei libri che bisognava scrivere, e io sono lieto che l'abbia scritto un italiano, che [...] pensa nitidamente, espone con ordine e chiarezza, e sa tenere la sua ricerca nel campo che le è proprio: quello non delle creazioni di bellezza, ma della vita morale europea dalla fine del Sette ai principii del Novecento», B. Croce, Recensione a M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, in «La Critica», 29 (1931), pp. 133-134, p. 133.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

averlo alla mia dipendenza! Gli metterei in mano la *ramazza* e gli farei scopare il quartiere. Questo lo guarirebbe⁶³.

La seconda critica riguarda la mancata distinzione tra decadentismo e romanticismo. In quest'ultimo infatti, «oltre la patologia sessuale e la macabra e la diabolica, c'erano ideali di libertà, di umanità, di giustizia, di purità, che lottavano con quella patologia o ad essa si alternavano, e talora ne erano maculati e tal'altra ne traevano fuori le bianche ali»⁶⁴. Nel macabro decadentismo invece non si scorgono tracce luminescenti di rinnovata umanità.

La connessione tra barocco, romanticismo, decadentismo e la differenza tra questi ultimi emerge con chiarezza alla luce di un altro caso, quello di Victor Hugo. Egli è definito da Croce «scrittore fondamentale barocco»: barocco nel senso che si è visto, consistente nella «sostituzione degli effetti della poesia con quelli del “sorprendente” o “stupefacente”»⁶⁵. L'ispirazione poetica di Hugo non starebbe dunque nella «sublimità e nella tragicità dell'*ethos* e nella profondità e potenza del pensiero», ma in qualcosa di diverso, «accompagnata, frammista, incorniciata e sovente oppressa dal suo barocchismo». Il dominio dove Hugo è «*roi*» è in definitiva lo stesso di D'Annunzio: la sensazione. Esso consiste nel

sentimento, che l'Hugo accoglieva caldo e forte, della vitalità nell'uomo e nella natura, della mera vitalità che soffre e gode e che nei vari e infiniti moti della gioia e del dolore, nella trepidazione, nell'impeto, nella dolcezza, nella tristezza, nel trionfo e nella disfatta, combatte le sue lotte, agita il suo dramma⁶⁶.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ «[...] benchè l'Hugo, come è ovvio, sia alquanto diversamente barocco del Marino o di altro secentista pel fatto stesso che di necessità la sua anima è passata attraverso le esperienze dei nuovi tempi, e, segnatamente, del romanticismo», B. Croce, *Studi su poesie antiche e moderne. XVIII. Victor Hugo. "Booz endormi"*, in «La Critica», 37 (1939), pp. 168-176, p. 168.

⁶⁶ *Ivi*, p. 170.

È in questo senso che, afferma Croce, De Sanctis a ragione sottolineava nella sua poesia «l'erompere strapotente di questa orgia d'impressioni vitali che si effondevano» o Flaubert poteva negargli «virtù di pensiero», considerandolo piuttosto un «*naturaliste*» con linfa d'alberi che gli scorre nelle vene (che ha «*de la sève des arbres dans le sang*») ⁶⁷. E allora, visto quanto aveva scritto nel '35 sul poeta abruzzese, non stupirà che il nostro riprenda la definizione di Mario Praz secondo cui Hugo «potrebbe essere chiamato il D'Annunzio del romanticismo e il D'Annunzio il Victor Hugo del decadentismo» ⁶⁸. Ciò per noi è significativo in vista del collegamento fra le diverse manifestazioni storiche della patologia, accomunate dalla medesima disposizione psicologica. L'elemento in comune tra il grande poeta francese e l'abruzzese sta per Croce nel «risalto che la loro immaginazione dà alla mera vitalità o naturalità, dalla quale non sanno trarsi fuori e, quando tentano, cadono nel retorico». L'affinità di materia si accompagna però ancora una volta a una differenza fondamentale tra i due, che rende conto della diversa gravità del male del secolo diciannovesimo rispetto al ventesimo: «nell'Hugo, quell'interessamento per la vitalità è pur sano e umano, laddove nel D'Annunzio si corrompe quasi sempre nel diletterismo delle sensazioni, nel piacere della curiosità sensuale, e non si redime in un pieno abbandono contemplativo [...]» ⁶⁹.

Prima di arrivare al decadentismo c'è nella storia d'Europa un'altra forma di patologia ottocentesca su cui occorre ora soffermarsi, rappresentata dal naturalismo e dai suoi riflessi filosofici (positivismo) e artistici (verismo e realismo). Accanto al romanticismo si situa il movimento di pensiero secondo cui «le scienze naturali, travestendosi da filosofe, hanno distrutto il mondo che la religione e la filosofia idealistica presentavano come *cosmos*,

⁶⁷ Ivi, p. 171.

⁶⁸ Croce cita da M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., pp. 382-83.

⁶⁹ B. Croce, *Studi su poesie antiche e moderne. XVIII. Victor Hugo. "Booz endormi"*, cit., p. 172. «E talvolta accade anche di osservare in atto il barocchista e il poeta stringersi tra loro facendo come una gioiosa lotta ginnastica, nella quale l'entusiasmo poetico per le forze naturali si afferma con qualche contorsione e faticosità, eppur fa sentire il suo incanto [...]», ivi, p. 173.

come qualcosa di vivente»⁷⁰. Parallelamente in arte il realismo e il verismo vengono visti come tentativi di oltrepassare il romanticismo attraverso il sussidio delle scienze naturali, tentativi che rimangono però inesorabilmente romantici: «l'esagerazione nel risalto dato al particolare in quanto tale e alla folla dei particolari fu [...] accresciuta in quella scuola, che era anch'essa [...] romantica»⁷¹.

Il verismo, connesso al concetto di «ribellione», viene inserito in una più ampia disposizione spirituale propria della seconda metà dell'Ottocento.

«Verismo» voleva dire adesione alla natura e alle sue leggi, e alla scienza che le indagava e scopriva; e perciò celebrazione della vita terrena e dell'amore [...] e ribellione contro ogni ascetismo e misticismo. E voleva dire anche guardare alla realtà senza falsi pudori e ipocrisie e idealizzamenti, dando alle cose le parole che meritano, e perciò anche stracciare i veli che celano le piaghe sociali, iniziare la ribellione contro le tirannie di ogni sorta, contro ogni sorta d'ingiustizie.

«Ribelle» era anche l'atteggiamento proprio di letterati e artisti, contrapponentesi a ogni tratto convenzionale, accademico o borghese⁷². Assieme a «ribellione», «verismo» costituisce una delle parole d'ordine dei *giovani* (da noi, come si ricorderà, già incontrati⁷³), nel cui atteggiamento si ritrova una miscela di elementi, tra cui quelli facenti capo a naturalismo e socialismo.

È facile scorgere, in questo atteggiamento e in questo ideale di battaglia, il confluire di talune correnti del tempo: come il fanatismo per le scienze naturali, che dava origine a filosofie naturalistiche e positivistiche e rilievo

⁷⁰ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. VII. Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 5.

⁷¹ B. Croce, *Il carattere della totalità dell'espressione artistica*, cit., p. 138.

⁷² «[...] poichè i ribelli non hanno placida l'andatura né composta la persona, e la gente placida e composta si chiama per antonomasia "borghese", si presentava come "antiborghese"», B. Croce, *Tra i giovani poeti, "veristi" e "ribelli"*, cit., p. 163.

⁷³ Cfr. capitolo 2.

all'animalità nell'uomo; e la critica esercitata sulle condizioni e i rapporti nelle classi sociali, che metteva capo a un vario socialismo⁷⁴.

La «sintesi psichica», il comun denominatore della disposizione verista e ribelle è data dalla «gioventù», i cui ideali particolari cambiano nel tempo, serbando però sempre il medesimo carattere⁷⁵.

Procediamo oltre i giovani poeti per incontrare i grandi autori del verismo. Verga, Capuana, Zola rappresentano il naturalismo in letteratura, l'impossibile assimilazione dell'arte alle scienze naturali, la pretesa di trasformare il materiale oggetto del processo creativo in fatti da osservare e classificare. Del verismo di Verga, cui è dedicato un saggio comparso nel primo numero della «Critica» assieme, tra gli altri, a quelli su Carducci, Fogazzaro e la Serao, vengono rifiutati il calore e il tumulto dell'immaginazione eccitata, l'animo commosso e teso a rappresentare elementi erotici, esotici, legati a vita, morte, passione e follia⁷⁶. Capuana, con lui, fu uno dei primi italiani a interessarsi «al sostrato fisiologico, alle degenerazioni e alle mostruosità, all'amore sotto l'aspetto sessuale, all'uomo-animale o animalizzato, alle classi sociali viventi nella semibarbarie o nell'estrema povertà di vita spirituale»⁷⁷. Sull'autore di *Giacinta* il giudizio di Croce è nel complesso non troppo severo: pur essendo priva dell'«andamento spontaneo» e dell'ispirazione proprie del poeta a vantaggio piuttosto del «curioso di psicologia e di scienze naturali»

⁷⁴ «Vi operavano altresì la poesia del Carducci, col suo spirito pugnace e con le forme che era venuta innovando e col “colpo di sole” che aveva ricevuto dallo Heine, e gli esempi degli ultimi romantici italiani, dei cosiddetti “scapigliati” [...]», B. Croce, *Tra i giovani poeti, "veristi" e "ribelli"*, cit., p. 163.

⁷⁵ La gioventù «in ragione della sua stessa inesperienza, è vivace e debole insieme; vuole il nuovo, ma lo vuole proprio come non si può ottenerlo, a buon mercato, per le vie corte; scambia volentieri le chiassate per combattimenti e lo sfogo dell'irrequieta mobilità giovanile per pienezza di vita e di azione», *ibid.*

⁷⁶ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Giovanni Verga*, in «La Critica» 1 (1903), pp. 241-263, p. 244. Si veda in queste pagine anche la polemica contro la riduzione di concetti come romanticismo o verismo a etichette o formule estetiche (ivi, pp. 245-7).

⁷⁷ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Luigi Capuana*, in «La Critica» 3 (1905), pp. 341-354, p. 341.

o del «critico che si vale della riflessione», la sua è un'opera «costantemente sincera ed onesta»⁷⁸, ben lontana dalle pecche d'insincerità proprie del decadentismo. La critica di Croce va alla dottrina dell'impersonalità, il cui errore si radica nella «conscia o inconscia assimilazione dell'arte alle scienze naturali [...] che non colora passionalmente e sentimentalmente le proprie rappresentazioni». In una prospettiva simile lo sguardo dello scrittore si fa simile a quello del medico e dello scienziato, volto al tipo e non all'individuo. Ma noi sappiamo che l'arte, come la storia, sono per Croce qualcosa di radicalmente diverso dalla scienza.

Ora, un'arte siffatta non c'è mai stata e non ci può essere. Innanzi agli spettacoli che lo toccano, l'uomo non resta inerte, e la rappresentazione s'impregna del suo sentimento e del suo giudizio, quali che sieno. Né l'ideale dell'impersonalità può essere attinto alla storia, che è anch'essa tutta calda di umano sentimento. Ma nelle scienze naturali ha ben luogo un atteggiamento indifferente, che esprime per l'appunto la loro indole di semiastrazione; o meglio, in esse non è possibile atteggiamento alcuno che sia personale: il medico che espone il corso ordinario della tubercolosi [...], il fisiologo che espone il processo della digestione [...], lo psicologo che espone quello dell'amore o della gelosia, non trovano appiccio alcuno a commuoversi, perché essi hanno innanzi la malattia, il processo, la passione in astratto, e non già il malato, l'individuo che agisce, soffre o gode. È naturale dunque che non facciano della lirica!

Croce rifiuta il procedimento di Capuana, consistente nel colare il racconto in «forme stereotipe, press'a poco a quel modo che i naturalisti e i medici descrivono gli oggetti [...] con schemi più o meno fissi»⁷⁹. Ciò che si ottiene sono meri «studii di *casi*»⁸⁰, fondati sul principio di «partire dai *documenti umani* per ricostruire il processo psicologico che è accaduto».

Ma l'artista non studia documenti, ch'è ufficio d'investigatore della realtà reale; non descrive casi tipici, che è ufficio di naturalista; non va [...] dal di

⁷⁸ Ivi, p. 353.

⁷⁹ Ivi, p. 350.

⁸⁰ Ivi, p. 345.

fuori al di dentro, ma dal di dentro al di fuori, e perciò è artista. Se un'opera d'arte non si giustifica come espressione di uno stato d'animo del suo produttore, invano cerca la sua giustificazione nei *documenti umani* e nell'opportunità di costruire la tabella etno-fisiopsicologica della vita umana⁸¹.

L'«atteggiamento da naturalista» di Capuana, che peraltro lo conduce anche a interessarsi di curiosità pseudoscientifiche da cui Croce prende le distanze⁸², è la causa del difetto di freddezza proprio delle sue opere⁸³. Poiché ripropone il fatto, l'autore manca di sentimento ed è «oggettivo» nel senso deteriore della «mancanza di un punto di vista proprio, mancanza d'intuizione, di fusione, di estetica unità»⁸⁴. Croce ama piuttosto i racconti appassionati di Capuana, i luoghi in cui egli perderebbe lo stile impersonale e l'atteggiamento oggettivo.

Il sentimento è l'elemento che sta anche dietro i giudizi positivi espressi nei confronti di una delle poche scrittrici apprezzate dal nostro, Matilde Serao⁸⁵, dotata a suo dire di una «fantasia mirabilmente limpida e viva», capace di accogliere ed elaborare le impressioni vedendo «ogni oggetto,

⁸¹ Ivi, p. 344.

⁸² «Ed è notevole la grande parte che la scienza, o le curiosità scientifiche, hanno nell'opera del Capuana. [...] ma specialmente, il Capuana prende interesse alle forze occulte, all'invisibile [...]. Una volta che il Capuana si è persuaso che i fenomeni spiritici e telepatici appartengono al mondo della realtà e debbono formare oggetto di osservazione scientifica, non dubita di ammetterli nella cerchia della sua arte, che vuol coincidere con la cerchia delle sue opinioni di naturalista», ivi, p. 345.

⁸³ Ivi, p. 348.

⁸⁴ Ivi, p. 349.

⁸⁵ A Croce si deve anche la riscoperta di un altro autore del verismo napoletano molto amato dalla Serao (che ne parla nei termini di «piccola verità popolare») e sino ad allora piuttosto sconosciuto, Francesco Mastriani. Di quest'ultimo Croce scrive: «romanziero di appendici che non solo è importante per la conoscenza dei costumi e della psicologia del popolo e della piccola borghesia partenopea, ma rimane il più notevole romanziero del genere, che l'Italia abbia dato». O ancora: «l'ispirazione dei suoi libri è costantemente generosa e morale: la sua Musa era casta: rifuggiva dal solleticare malvagie e basse curiosità, diversamente da altri romanzieri appendicisti» (cfr. B. Croce, *La vita letteraria a Napoli*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, IV, Bari, Laterza, 1922, pp. 313-316).

ogni atto, ogni movimento, in piena luce, nitido, contornato, spiccato»⁸⁶. Suo pregio sta nell'unire all'elemento naturalistico quello lirico: ella «è tutta osservazione realistica e sentimento».

La grande giornalista è dotata delle due imprescindibili qualità dei poeti: oltre alla «fantasia», capace di assorbire «figure, caratteri, sentimenti, costumi, atteggiamenti delle varie società e situazioni», la «tenace memoria», pronta a serbarli «in tutta la loro freschezza, immediatezza, precisione»⁸⁷. Croce riporta significativamente le parole della Serao, che si autodefinisce una «cronista della memoria»: «Io scavo nella mia memoria [...], dove i ricordi sono disposti a strati successivi, come le tracce della vita geologica nella crosta terrestre, e vi do le note così come le trovo senza ricostruire degli animali fantastici»⁸⁸.

Le opere apprezzate dal nostro sono quelle d'impronta veristica, che riguardano la «vita vissuta»⁸⁹, mentre vengono rigettate quelle che tentano di accostarsi alla psicologia⁹⁰ e quelle che vengono definite «astrazioni»⁹¹: «sono lavori di testa, e la vera disposizione artistica della Serao è, come dev'essere, tutta di cuore e di fantasia»⁹². Analogamente il filosofo critica i «conati di misticismo» della Serao, che le verrebbero dall'influenza di Fogazzaro⁹³. «Ma si tratta di aberrazioni momentanee [...] che non

⁸⁶ Nel saggio, comparso anch'esso – come si anticipava – nel primo numero della «Critica», Croce ripercorre tutta la produzione della Serao, dalla «pittura d'ambiente» al «dramma della passione» con grande profusione di metafore pittoriche. Le sue opere sono «quadri che sembrano aver assorbito «l'eloquio abbondante, il gesticolare espressivo, l'affollarsi dei colori forti, l'emozionalità subitanea e irrefrenabile delle creature che essa ritrae». B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. V. Matilde Serao*, in «La Critica», 1 (1903), pp. 321-351, p. 332.

⁸⁷ Ivi, p. 321.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Ivi, p. 349.

⁹⁰ Ivi, pp. 346 e 348.

⁹¹ Ivi, p. 347.

⁹² «Voi stupite nel vedere come questa scrittrice, che ha creato tanti personaggi di carne ed ossa, qui non faccia se non aggirarsi tra ombre nel vuoto [...]. Matilde Serao, che altrove dice cose, qui non sa dire se non parole [...]. Parlano tutti come trasognati», ivi, pp. 347-348.

⁹³ Ivi, p. 349.

corrompono il sano organismo della sua arte: un'arte alla quale, se mancano spesso le ultime cure della forma, non mancano mai la robustezza e la vivacità»⁹⁴.

Anche sul versante naturalistico, per così dire, della perdita del centro non possono mancare gli attacchi al mondo francese, culla del *roman expérimental* di Zola. I principi della poetica naturalista sono per Croce testimonianza di «fino a che segno le teste girassero, nella seconda metà del secolo decimonono, prese da amorosa ebrezza e vertigine per la fisiologia, la patologia, la zoologia e le altre scienze naturali»⁹⁵. A partire dall'assurda pretesa del romanzo sperimentale di *piegare* la poesia «a moralità o a filosofia», Zola è per il filosofo «pochissimo poeta»: la «sollecitudine morale», propria della sua opera, non può essere confusa col sentimento proprio del poeta⁹⁶. Le sue sono attitudini da scienziato mosse da fini pratici. L'«iperbolizzazione che egli adopera nelle descrizioni, il suo personificare le cose che lo colpiscono facendone dei mostri viventi» non è «facoltà poetica» ma esagerazione «da medico che vuole incutere terrore alle persone che ha in cura». Qui il centro, il contorno, l'orizzonte, c'è anche, ma è dato dalla scienza, l'oggetto della fede del positivismo. I personaggi zoliani sono definiti «disegni colorati, in cui il disegno è dato dal concetto scientifico o pseudoscientifico, e il colore dalla corpulenta immaginazione»⁹⁷. Non si tratta dunque di opere d'arte ma di prodotti dell'immaginazione circoscritti da principi naturalistici. Anche su Alphonse Daudet ricadono critiche analoghe: il drammaturgo francese è come Zola un «moralista osservatore e tipeggiante»⁹⁸, i cui personaggi sono «meccanicamente inseriti in una trama meccanica» simile a un ingranaggio destinato inesorabilmente a schiacciarli⁹⁹. «Anche il Daudet aveva, nella propria natura, quell'assenza di ostacoli, poco invidiabile in un artista, ad

⁹⁴ Ivi, p. 333.

⁹⁵ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. XIII. Zola e Daudet*, in «La Critica» 19 (1921), pp. 193-201, p. 194.

⁹⁶ Ivi, p. 196.

⁹⁷ Ivi, p. 198.

⁹⁸ «Il suo procedimento artistico è perfettamente lo stesso dello Zola, ed egli è, in fondo, tanto poco poeta quanto l'altro», ivi, pp. 199-200.

⁹⁹ Ivi, p. 200.

eseguire con logica e coerenza il “romanzo sociale” o il “romanzo psicologico” o il “romanzo morale”»¹⁰⁰.

Dopo quest’ulteriore immersione nelle patologie dell’arte e dello spirito, possiamo ora volgerci a una diversa possibile angolazione della riflessione su arte e storia. Si tratta di un tema assai complesso e non si può sfiorarlo senza impigliarsi in nodi che a volerli sciogliere richiederebbero una ricerca autonoma e che forse anche così resterebbero insoluti. Le parole con cui chiudiamo questo primo paragrafo non pretendono dunque di essere conclusive rispetto ai problemi messi sul tavolo, ma intendono sottolinearne un aspetto importante. Naturalismo, barocco, romanticismo sono diverse manifestazioni storiche di una dimensione patologica sempre esistita, che però nella sua più attuale precipitazione non è crisi di crescita, ma grave «infermità»¹⁰¹, male che non lascia intravedere un rinnovato bene né una nuova umanità. E tuttavia, anche a fronte dell’abisso e della vertiginosa possibilità di una fine dell’umanità l’accento delle parole crociane non si stanca di andare sull’impegno, sul non abbandonare la trincea continuando a presidiare i confini della civiltà. L’assurdo e contraddittorio profilo di un’apocalisse che il discorso del filosofo lascia a volte intravedere minando la placida stabilità del sistema è controbilanciata dal peso che viene caricato sull’*ethos*. Il fatto che l’uomo regredisca e rimbarbarisca non fa venir meno il compito di poeti e filosofi. «Quand’anche gli uomini non volessero più vestire abiti di seta, il povero filugello continuerebbe a tirare ed avvolgere il suo filo»¹⁰².

¹⁰⁰ Ivi, p. 201.

¹⁰¹ B. Croce, *Antistoricismo*, cit., p. 407: «l’antistoricismo odierno, dunque, par che sin non già un rovescio e un simbolo negativo di nuova sanità, ma impoverimento mentale, debolezza morale, eretismo, disperazione, nevrosi, e, insomma, un’infermità, da superare con la pazienza e con la costanza, come tutte le infermità».

¹⁰² Ivi, p. 409.

4.2 Arte, storia e umanità

Prendiamo ora in considerazione il rapporto tra arte e storia non più a partire dal piano cronologico e concreto della sua precipitazione nel (o di un suo più nascosto correre attraverso il) tempo, ma nel senso più astratto di una sincronia essenziale che può essere rinvenuta tra di loro. In quanto dimensione umana per eccellenza l'arte non può non avere un legame strettissimo con la storia, essendo l'uomo per Croce un essere storico e, anzi, secondo la definizione della *Storia come pensiero e come azione*, «microcosmo storico». Il rapporto di parentela tra le due sfere spirituali, accomunate da una tensione, per così dire, cosmogonica che si dispiega sempre, per essere autentica, a partire da un centro, emerge fin dalle origini del pensiero crociano¹⁰³ a partire dalla concezione antipositivistica della storia intesa come arte o – scriverà il filosofo in altra occasione – come «spettacolo vivo»¹⁰⁴, contrapposto alle «necropoli»¹⁰⁵ degli eruditi e alla «pallida ed esangue» storia dei filologi¹⁰⁶.

¹⁰³ Come nota Paolo D'Angelo, lo stesso Croce attribuisce un valore peculiare alla già citata memoria su *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, redatta all'età di ventisette anni. Essa costituisce una sorta di *turning point* nella formazione del pensiero crociano, segnando il sorgere di una vera e propria vocazione filosofica e l'imporsi dei problemi che lo occuperanno per tutta la vita, a partire dalla natura dell'arte e della storia. Cfr. P. D'Angelo, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 17-24.

¹⁰⁴ B. Croce, *Contro la storiografia formulistica*, in «La Critica», 3 (1905), pp. 250-252. È un'espressione che il filosofo utilizza contro l'intento, pretestuosamente scientifico, di ridurre la storia a formule: ciò, scrive, «scolorirebbe» tutto lo «spettacolo vivo della storia» (ivi, p. 251). Altrettanto errato è il proposito degli storici romantici, «che battevano sulla necessità del colore locale e del pittoresco nella storiografia, e facilmente trasformavano la storia in decorazione, coreografia e sfilata di personaggi e aneddoti curiosi. Ma come l'indirizzo *pittoresco* aveva il torto di trascurare l'intelligenza della storia, cioè la trama concettuale di idee sulle quali il disegno della storia deve essere trapunto, così l'indirizzo *formulistico* ha il torto di trascurare il disegno per la trama, e offrirci un canovaccio sul

Per sondare e illuminare la base etica e umanistica¹⁰⁷ del nesso storia-arte un punto di osservazione privilegiato è dato però da un'opera che si colloca non alle origini ma nella fase più matura del pensiero crociano, la *Storia come pensiero e come azione*, che sarà al centro della nostra attenzione in questo paragrafo. Nel volume del '38 lo storicismo si configura come il «vero umanismo». L'arte, come le altre sfere dell'umano (o dovremmo forse dire dello spirito?), viene inserita all'interno di una dimensione storicistica intesa come veracemente umanistica e consistente nel «creare la propria azione, il proprio pensiero, *la propria poesia*, muovendo dalla coscienza presente del passato». Carattere fondamentale dell'umanesimo è stato, fin dai tempi di Cicerone, il «riferimento a un passato per trarne lume alla propria opera ed azione»¹⁰⁸, col preciso limite però di partire da un *modello*, identificato in particolari momenti storici, popoli o opere¹⁰⁹. Invece per lo storicismo – il vero umanesimo – il «passato onde si rischiera la nostra determinazione e azione è la storia tutta dell'umanità, che di volta in volta si rifà in noi presente».

Questa è la prospettiva dello storicismo assoluto, che considerando l'uomo come «compendio della storia universale»¹¹⁰ conduce da un lato al rischio di uno schiacciamento e assorbimento dell'individuo nello spirito (che potrebbe essere letto in senso quasi antiumanistico). D'altro canto però la medesima prospettiva può essere intesa come una valorizzazione, da parte del teorico dell'universale concreto, dell'individuale che si inserisce in una rete, in un orizzonte, bagnandosi inevitabilmente nell'universale. Un universale che non divora l'individuo in quanto forza disumana ma lo riveste e lo corazza, in questa seconda chiave di lettura, sotto forma di spirito, storia, cultura umana. Questa secondo punto di vista è vicino a de

quale può rappresentarsi indifferentemente un borghese di Firenze e un borghese delle Fiandre [...]» (ivi, p. 252).

¹⁰⁵ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, cit., p. 258.

¹⁰⁶ Ivi, p. 165.

¹⁰⁷ Un umanesimo del tutto peculiare, come si vedrà. Si ricordi che il nostro punto di partenza è stata una riflessione sul tema *Arte e umanità*.

¹⁰⁸ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, p. 286.

¹⁰⁹ Ivi, p. 288.

¹¹⁰ Ivi, p. 12.

Martino, secondo cui «l'uomo non sta mai nudo nel gran mare dell'essere»¹¹¹. Non siamo gettati nel nulla, ma facciamo parte e siamo fatti di storia.

Una funzione fondamentale è assunta allora dalla memoria. Nell'*Estetica* Croce parla ancora di storia – successivamente intesa come pensiero distinto dalla fantasia – nella direzione di una riduzione all'arte. Entrambe riguardano l'individuo, distinguendosi però proprio in virtù della memoria, che opera la differenziazione tra realtà e irrealtà. Se la storia è «ciò che l'individuo e l'umanità ricordano del loro passato»¹¹², la memoria è tuttavia centrale anche per l'arte.

Come la storia rivive nella contemporaneità di chi la studia, che deve rifarsi mentalmente uomo del passato, la poesia – come sappiamo – è intesa nella fruizione sotto forma di rievocazione e ricreazione: chi voglia incontrarla è chiamato a riviverla. Nella *Poesia* si affronta il tema della vita della poesia nel tempo, concepita come «eterna rinascita» e «rievocazione» dell'espressione. Ciò avviene già a partire dall'espressione originaria dell'artista, presso il quale essa può successivamente riattivarsi in condizioni diverse da quelle in cui era nata. Allo stesso modo l'espressione rinasce e si ricrea presso gli altri uomini nel corso del tempo, «negli altri che sono pur lui stesso, congiunti con lui nella comune umanità, suoi contemporanei o suoi posteri, nei secoli dei secoli»¹¹³. L'arte, come la storia, affonda le radici nel cuore stesso dell'umanità come dimensione di collettività e di comunanza. Già nell'*Estetica* Croce scriveva che «senza la tradizione e la critica storica il godimento di tutte [...] le opere d'arte sarebbe [...] perduto» e «noi saremmo poco più che animali, immersi nel solo presente»¹¹⁴.

Il ruolo fondamentale della storia per la fruizione e la critica d'arte è presente già nel trattato del 1902 e viene espresso sulla «Critica» con la formula secondo cui «la vera interpretazione storica e la vera critica estetica

¹¹¹ E. de Martino, *Storicismo e irrazionalismo nella storia delle religioni*, cit., p. 78.

¹¹² B. Croce, *Estetica*, cit., pp. 33-34.

¹¹³ B. Croce, *La poesia*, cit., p. 73.

¹¹⁴ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 141.

coincidono»¹¹⁵. L'opera d'arte deve essere considerata, oltre che in se stessa, anche nel complesso storico cui appartiene. Essa non è «qualcosa di semplice, di astratto, un'unità aritmetica» ma un «organismo» complesso, concreto e vivente in cui parti e tutto sono intrecciate.

Estetismo e storicismo sono in questo senso prospettive univoche e parimenti limitate, entrambe messe sotto accusa in un articolo del 1905. Il «torto»¹¹⁶ dell'estetismo sta nel considerare la storia inutile e dannosa per la comprensione delle opere d'arte. Così si finisce o con l'«appellarsi a un'intuizione miracolosa» o, sul versante opposto, con l'«abbandonarsi a una sorta di edonismo» che si compiace dinanzi a un'opera d'arte anche a costo di stravolgerla rispetto a quella che l'autore aveva in mente e ottenendo, «invece della comprensione artistica, una fantasticheria affatto personale»¹¹⁷.

E tuttavia, come sta scritto già nell'*Estetica*, «le ricerche storiche, rivolte a illuminare un'opera d'arte, non bastano da sole a farla rinascere nel nostro spirito e a metterci in grado di giudicarla; ma presuppongono il gusto, cioè la fantasia sveglia ed esercitata»¹¹⁸. Torto parimenti grave in senso opposto viene commesso in arte dallo storicismo, termine che qui sta a indicare un'«aberrazione»¹¹⁹ secondo cui nell'accostarsi a un'opera d'arte bisogna

¹¹⁵ B. Croce, *Le antinomie della critica d'arte*, in «La Critica», 4 (1906), pp. 325-328, pp. 325-326.

¹¹⁶ Esiste anche un «diritto» dell'estetismo, che nasce come «movimento di ribellione» contro «interi carretti di materiale storico» gettato sulle opere d'arte. «Contro questa stoltizia erudita si ribella disordinatamente l'estetismo, e parte in guerra contro il metodo storico, laddove dovrebbe polemizzare contro l'uso balordo, che si fa di questo metodo. [...] Perciò è [...] esagerazione di un principio giusto», B. Croce, *Il torto e il diritto dell'estetismo*, in «La Critica», 3 (1905), pp. 245-250, p. 249.

¹¹⁷ Ivi, p. 248.

¹¹⁸ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 142.

¹¹⁹ Un'aberrazione simile si commette nell'aggiungere «colorito storico» all'interpretazione estetica. La poesia, che pure va rivestita dal fruitore e dal critico della sua profondità storica è *nuda* e priva di orpelli: «Bel servizio si renderebbe alla Francesca di Dante se la si ripresentasse nel suo aspetto e nei suoi gusti e nella sua favella di donna romagnola, di una famiglia di signorotti, entrata nella famiglia di altri signorotti, con quelle vesti, quelle scarpe o zoccoli, quel copricapo, quel fattibello, onde assai probabilmente, da donna amorosa che era, si spalmava il volto; e via dicendo o dipingendo! Forse Dante, che la

escludere come vana e pericolosa ogni considerazione estetica. Entrambi gli “ismi” commettono un peccato di purezza, per così dire: sbagliano in quanto dividono l’arte dal suo terreno storico.

Non c’è altro modo di comprendere e gustare un’opera d’arte se non riproducendola nel «proprio spirito, rifacendo il processo ideale del produttore». Anche riportarsi ai dati psicologici dell’artista significa riportarsi a «dati storici», «presentatisi una volta sola nel corso dello svolgimento dell’umanità»¹²⁰. L’incomprensione dell’importanza della storia per l’arte deriva da un concetto falso di essa, legato a cronologie di fatti o manuali, mentre è la lingua *in primis* a essere un «fatto storico», il cui stesso significato si costruisce e si rende noto nel tempo. E insieme ad essa, lo strumento utilizzato, è un fatto storico anche l’artista, l’autore dell’opera, con i suoi sentimenti e le sue idee.

Cognizione storica è tutta quella che possediamo della realtà concreta, di cui la storia, raccolta nei libri, è solamente una parte, né sempre la più importante alla comprensione dell’arte. Noi assorbiamo cognizioni storiche fin dal nostro venire al mondo, dalla mamma e dalla nutrice (linguaggio, simboli, tradizioni, credenze, ecc.); e arricchiamo, di continuo, la nostra memoria d’immagini di fatti accaduti, le quali ci aiutano a ricostruire i fatti che ebbe presenti l’artista e il poeta [...]; e, cioè, per ricollocarci nella sua situazione storica¹²¹.

Da ciò deriva che le opere d’arte non sono necessariamente capite meglio da eruditi filologi piuttosto che da uomini sensibili.

conosceva solo per fama ma era un contemporaneo, se la raffigurava con uno o più di questi attributi; come noi, se dobbiamo raffigurarci quasi realtà una eroina di un romanzo dei nostri giorni, le diamo le vesti e il contegno che sono dei nostri giorni. Ma, nella poesia, esse depongono tutte coteste cose e vanno, come le anime nell’altro mondo, nude. Volete forse rivestire i santi o le sante del paradiso degli abiti che portarono in terra, delle tonache spesso luride o del parlare spesso popolano o plebeo? Risentire l’accento umbro di San Francesco d’Assisi o quello calabro di San Francesco di Paola? Sarebbe, questa, irriverenza verso i santi; e quella sarebbe irriverenza verso le figure poetiche», B. Croce, *Colorito storico nella interpretazione estetica*, in «La Critica», 32 (1934), pp. 159-160, p. 160.

¹²⁰ B. Croce, *Il torto e il diritto dell’estetismo*, cit., p. 245.

¹²¹ Ivi, p. 246.

Sul tema della memoria è interessante una recensione che Croce scrive a inizio secolo sul saggio dedicato da Giuliano il Sofista (*alias* Prezzolini) a Bergson¹²², dall'eloquente sottotitolo, riferito alle parole, "Le grandi nemiche". La tesi di Bergson sull'incomunicabilità degli stati interiori è rifiutata dal filosofo in quanto vicina all'«estetica dei decadenti», che conosciamo, secondo cui la poesia non deve *comunicare*, ma *suggerire*. Se l'incomunicabilità fosse assoluta, dovremmo dire addio, scrive Croce, alla stessa storia: «addio storia, addio critica, addio qualunque tentativo per afferrare il pensiero altrui, e qualunque efficacia del pensiero altrui sul nostro». Poi il discorso torna all'arte:

a suggerire dei pensieri non occorre poesia o arte: ogni oggetto, ogni incidente può suggerirli. Tutto sta che lo spirito non se ne rimanga inerte, ma li produca accettando il suggerimento! Tutto sta che, innanzi alle cose, si trovino dei poeti!

È dunque necessario ammettere la comunicabilità degli stati interiori, che viene legata all'arte e alla storia, al tempo e alla memoria in un ulteriore passaggio che ci avvicina alla *Storia come pensiero e come azione*.

Un individuo non ha coscienza dei suoi stati psichici se non perché se li rappresenta; ma, una volta che se li è rappresentati, può rievocarli all'infinito. O perché, se li rievoca quel primo, che pure per altri rispetti è diventato estraneo a sé medesimo, non potranno rievocarli gli altri individui, che si dicono *estranei*? Il conoscere, in certo senso, è un ricordare: e l'uomo

¹²² Nonostante non manchino i luoghi (ad es. l'epistolario con Gentile e la *Logica*) in cui viene citato positivamente in contrapposizione all'intellettualismo e all'astrattismo francesi, la filosofia di Bergson è distante da Croce, che la considera intuizionismo e nella *Storia d'Italia* ne fa addirittura uno degli ingredienti, insieme a «la teoria della violenza del Sorel, [...] il prammatismo, il misticismo dell'azione, tutto il volontarismo che da più anni era nell'aere», utilizzati da Mussolini per infondere «nuova anima» al socialismo (B. Croce, *Storia d'Italia*, cit., p. 290). Altro punto di divergenza da Bergson, oltre alla maggior considerazione della conoscenza intuitiva rispetto a quella logica (che lo accomunerebbe a Taine, cfr. B. Croce, *Noterelle di estetica. III. Bergson e Taine*, in «La Critica», 10, 1912, pp. 479-481) è il suo concetto dell'individualità che lo farebbe ricadere entro la cultura estetizzante, «personale-patologica, ossia irrazionale e decadente».

conosce tutto, perché ricorda tutto, perché è microcosmo. Conosce le cose, perché è quelle cose che conosce: conosce gli stati psichici degli altri individui, perché è quegli altri individui. Ed uomo comprensivo, uomo dalle molte vite, è quegli che più facilmente riceve le comunicazioni degli stati psichici altrui¹²³.

Quella dell'uomo come *microcosmo storico*, che ritroviamo qui in un articolo di trent'anni precedente, è un'immagine che rimane impressa nei lettori del volume del '38.

L'uomo è un microcosmo, non in senso naturalistico, ma in senso storico, compendio della storia universale. E parte ben piccola ci appariranno, nel complesso dei documenti, quelli così specificamente chiamati dai ricercatori, quando si pensi a tutti gli altri documenti sui quali continuamente ci fondiamo, come la lingua che parliamo, i costumi che ci sono familiari, le intuizioni e i ragionamenti fattisi in noi quasi istintivi, le esperienze che portiamo, per così dire, nel nostro organismo. Senza quegli specifici documenti, assai più difficili, o addirittura impediti, sarebbero talune nostre rievocazioni storiche; ma, senza questi, affatto impossibili, come si osserva in certi processi morbosi dai quali si esce smemorati e diversi, quasi creature affatto nuove ed estranee al mondo al quale prima si apparteneva¹²⁴.

La memoria è dunque sinonimo di umanità. Senza di essa c'è patologia, animalità. Ed è un elemento etico, di comunità, che consiste in un patrimonio sepolto e non necessariamente conscio all'interno di ogni uomo. Scrive Croce in altro luogo: «anche le rappresentazioni che sono state

¹²³ B. Croce, Recensione a Prezzolini (Giuliano il Sofista), *Il linguaggio come causa d'errore*, in «La Critica», 2 (1904), pp. 150-153, pp. 151-152.

¹²⁴ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, cit., p. 12. La definizione di uomo come microcosmo storico torna parlando di arte, in particolare a proposito della ritrattistica, considerata da Croce «in quanto storiografia». «In qual individuo, per mediocre che sia, non balena a volte un raggio d'intelligenza, o, per abietto che sia, un raggio di onestà; e in quale individuo, di alta intelligenza e di nobile carattere, non restano le tracce dell'animalità, dominata ma non soppressa? Non solo, dunque, l'individuo è un processo o svolgimento; ma ciò, che si svolge in lui, è tutto il cosmo, guardato da un punto particolare; il macrocosmo, visto nel microcosmo», ivi, pp. 312-313.

dimenticate persistono in qualche modo nel nostro spirito; senza di che non si spiegherebbero le abitudini e le capacità acquisite»¹²⁵. È una risorsa che va però disseppellita e riportata dall'oscurità alla luce. Proprio in ciò consiste il lavoro dello storico e, in fondo, di ogni uomo degno di questo nome: conoscere è ricordare, riportando un passato che ci scorre nelle vene al tempo in cui respiriamo e muoviamo i nostri passi.

Se l'uomo è «formazione storica», sta scritto ancora nella *Storia come pensiero e come azione* con richiamo al principio vichiano della conversione vero/fatto, invece di «stringersi paurosamente alle testimonianze e ai documenti» bisogna considerare il processo storiografico «un'educazione dal profondo, uno sbrogliare e qualificare il nostro ricordo di quel che facemmo nell'atto che lo facemmo, di quel che fece l'umanità che è in noi e di cui noi siamo costituiti, nell'atto che lo fece»¹²⁶. Questo è il senso più fecondo secondo cui l'uomo conosce solo ciò che fa¹²⁷.

Nelle *Noterelle di estetica* della «Critica» del 1912, già citate in nota con riferimento all'articolo su Bergson e Taine, se ne trovano altri due dedicati al rapporto arte-tempo. Più interessante del secondo (che discute la tesi di Pascoli secondo cui col passar del tempo la poesia accrescerebbe il suo valore ricoprendosi di una «patina») è il primo, programmaticamente dedicato alla memoria. Una ricerca filosofica sul tema, dice Croce, è ancora da svolgere (probabilmente il riferimento polemico non esplicito di queste pagine è ancora Bergson, considerato che a lui è dedicato l'ultimo articolo delle *Noterelle*), ma si può preliminarmente affermare che a tale scopo è necessario prendere le distanze dalla prospettiva psicologista, che ammette il «tipo dell'uomo ricco di memoria [...] e povero di fantasia e di intelletto» o la contrapposizione tra l'uomo «memorioso», quello «intelligente» e il «poeta»¹²⁸. La memoria per Croce è caratteristica umana, non opponibile alla sfera dell'intelletto né dell'arte. La teoria che viene analizzata in queste poche ma interessanti pagine è quella secondo cui l'arte si identificherebbe

¹²⁵ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 105.

¹²⁶ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, cit., p. 299 [*corsivo mio*].

¹²⁷ Ivi, p. 300.

¹²⁸ B. Croce, *Noterelle di estetica. 1. La memoria e l'arte*, in «La Critica», 10, 1912, pp. 237-239, p. 239.

con la memoria. Dottrina non nuova, se per gli antichi – ricorda Croce – Mnemosine era la madre delle Muse, e secondo la quale l'arte non ritrarrebbe mai il presente ma sempre il passato: «quello altresì che si chiama presente, rispecchiato nell'arte, non è più, ma è stato ed è, dunque, un passato». Questa teoria, commenta il filosofo, «in fondo, non dice altro se non che l'arte è una forma teoretica: non già vita in atto (presente), ma contemplazione di vita (passata)»¹²⁹. Il punto, come vedremo, è importante per il rapporto di sorellanza con la storia; qui si fanno anche alcune precisazioni sulla memoria, come quella secondo cui essa non si identifica con una singola categoria, ma con lo spirito stesso.

[...] il quale e come fantasia e come pensiero e come *praxis* è memoria di se stesso, conosce perché ha conosciuto, immagina perché ha immaginato, fa perché ha fatto; e quel suo aver conosciuto, aver immaginato e aver fatto sono presenti e attivi nel suo nuovo conoscere, immaginare e fare¹³⁰.

Un pensiero senza memoria è impossibile («chi niente ricordasse, niente penserebbe») ed esso è «eterno e ab-eterno»: «non c'è un momento in cui si sia cominciato a pensare, nel vuoto dei pensieri»¹³¹. La memoria dunque è una dimensione coesistente all'uomo, così come l'oblio, che viene paragonato da Croce al niente o al male. «Non esiste un oblio assoluto» e il dimenticare esercita un indispensabile «ufficio nell'economia della vita spirituale»¹³².

¹²⁹ Ivi, p. 237.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Ivi, pp. 237-238.

¹³² «Tal quale come quando si dice che non esiste il niente o il male assoluto, e che il niente o il male esercita il suo ufficio nella realtà e nel divenire», ivi, p. 238. In Croce la dimensione della memoria è in realtà costituita da una dialettica tra «dimenticanza» e «ricordo», come osserva G. Sasso (*Benedetto Croce. La ricerca della dialettica*, Napoli, 1975, pp. 351-85) e come sottolinea D. Conte, che riflette sul tema della memoria in un denso capitolo del suo saggio crociano (cfr. in part. *Storia universale e patologia dello spirito*, cit., pp. 89 sgg.). Se dunque è patologico il non ricordare, in questa prospettiva lo è in pari grado il non essere in grado di dimenticare, come nel celebre caso di Š., *l'uomo che non dimenticava nulla*, studiato da Lurija (cfr. A.R. Lurija, *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, 1968, Armando Editore, Roma, 2011).

In questo senso l'arte è compresa nella memoria, senza cui nulla (*nulla di umano*) esiste. Quest'ultima, identificata esplicitamente con lo spirito, potrebbe essere intesa senza troppo forzare il ragionamento crociano con la storia.

Se si accetta questo concetto della memoria, si vede a colpo d'occhio che cercare il rapporto dell'arte (intuizione) con la memoria equivale a cercare il rapporto di *b* con la serie *a b c d ...*, nella quale *b* stesso è compreso: rapporto che non può essere altro che l'affermata comprensione¹³³.

La storia comprende in sé l'arte in quanto modo dell'umano, che è essere storico. Questo è un primo aspetto del legame che le stringe, un aspetto essenziale e anche intrinseco al sistema crociano: non è molto diverso dal dire che lo spirito (ossia, nella prospettiva dello storicismo assoluto, la storia) è fatto di categorie, tra cui l'arte¹³⁴. La vicinanza tra storia e arte vale però anche in un altro senso, quello per cui, a partire dall'identificazione della storiografia con la filosofia¹³⁵, sono entrambe attività teoretiche, che costruiscono significati e forme a partire dalla materia.

Ciò è detto a chiare lettere nella *Storia come pensiero e come azione*, in cui poesia e storiografia vengono icasticamente definite come due ali di un medesimo organo. Croce prende le distanze dagli antichi sul rapporto tra storia, filosofia e arte. In Aristotele la filosofia era conoscenza somma e perfetta, vicina più alla poesia che alla storia in quanto concernente

¹³³ B. Croce, *La memoria e l'arte*, cit., p. 238.

¹³⁴ In un senso analogo il filosofo affronta nell'*Estetica* il problema dell'origine dell'arte – su cui qualcosa già si è detto a partire dalle *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* nel primo capitolo del nostro lavoro – considerato assurdo nella misura in cui «è tutt'uno con quello dell'apparizione della civiltà umana sulla terra»: «se l'espressione è forma della coscienza, come cercare l'origine storica di ciò che non è prodotto della natura, e che della storia umana è presupposto? Come assegnare la genesi storica di quella che è una categoria, in forza della quale si comprende ogni genesi e fatto storico?», B. Croce, *Estetica*, cit., p. 146.

¹³⁵ Non è possibile «svellere il fatato dardo della filosofia che la storiografia porta conflitto nel fianco da quando è venuta al mondo, e che se mai riuscisse a svellere, essa stessa morrebbe» B. Croce, *Intorno alle condizioni presenti della storiografia in Italia*, in «La Critica», 27 (1929), pp. 1-11, 81-103, 161-176, 241-263, qui p. 6.

l'universale e non il particolare. Il merito dello storicismo sta nell'aver tolto dal cielo la filosofia, sollevandola dall'ufficio di «contemplatrice delle idee», per farla incontrare e fondere con la storia, a sua volta sottratta al basso ufficio di «raccoglitrice di aneddoti». In questo modo anche l'estetica trae giovamento, guadagnando una sua sfera precipua, quella della fantasia e dismettendo il ruolo ancillare e meramente divulgativo rispetto alla filosofia¹³⁶. La filosofia-storia e l'estetica rappresentano due momenti dello slancio operativo dell'uomo sulla realtà, della sua opera, per dirla con de Martino, di trascendimento della situazione in valore. L'arte è, come sappiamo, la prima e intuitiva forma di conoscenza con cui ci si rivolge al mondo. Essa è «liberazione dal feroce morso della passione», contrapposta alla passività della follia e del sogno. Tornano qui argomenti che già conosciamo tipici dell'estetica crociana.

Come mai il “senso di languore” e il “desiderio di dissolvimento” che nella vita reale si considera e si castiga come follia e malsania, quando poi si esprime in poesia diventa bello e puro, forma oggetto di ammirazione [...]. [...] Con questo modo di sentire e di giudicare si resta o si torna [...] alla bruta materia della poesia, dov'è naturale che non si trovi altro [...] che il sogno, agitato, doloroso, tormentoso, aberrante, della inconseguibile beatitudine; non si trovi altro che l'amore-dolore, eterno ispiratore della poesia, nel suo ampio senso [...] di voluttà e di dolore congiunti. [...] E sebbene vi siano autori di versi, di pitture, di musiche, che non ben si disciolgono dalla materia della poesia, e non cantano già ma vivono in qualche misura il loro sogno, la poesia vera e compiuta ha il potere di rendere puro l'impuro, sereno il torbido, appunto perché non è ‘sogno’, come si suol dire in riferimento alla materia, ma superamento del sogno, un sogno ad occhi aperti, una passione rischiarata dalla luce della verità, sullo sfondo dell'infinito e in armonia col tutto¹³⁷.

Torniamo su questi motivi, a noi già noti, in quanto nell'opera del 1938 essi vengono esposti e ripresi in connessione con la storia. La conoscenza intuitiva data dall'arte infatti, pur essendone «necessario presupposto» e

¹³⁶ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, cit., p. 281.

¹³⁷ Ivi, pp. 280-281.

«primo passo», è insufficiente al «formarsi dell'azione».

Bisogna procedere oltre, e non soltanto raffrenare il tumulto passionale e prepararsi alla accettazione della vita e alla sua legge, che è legge di operosità, legge morale, ma prepararsi a determinati e particolari modi di operosità, a determinati e particolari doveri, e conoscere perciò la situazione in cui ci troviamo, il punto a cui è giunta la storia del mondo che è la storia di ciascuno di noi in ogni istante. L'atto interiore onde si ottiene questa forma di conoscenza, che non è più intuitiva ma logica, è il giudizio; e giudizio e storiografia sono [...] identici così nella qualità come nella estensione¹³⁸.

È in questo senso che si può concludere che poesia e storiografia sono «le due ali del medesimo organo che respira, i due momenti tra loro legati dello spirito che conosce»¹³⁹. Da ciò, dall'ufficio umano ed etico che le contraddistingue, discendono una serie di analogie tra estetica e storiografia.

Anche in ambito storiografico come in quello artistico l'opera deve avere un centro, che se in estetica si identifica con il sentimento, in questo caso è dato dalla contemporaneità della storia. Anche qui dunque il cuore della teoresi è costituito da un elemento passionale.

Nel riconoscere se un racconto storico sia pieno o vuoto, cioè se abbia o no nel suo intimo una pratica esigenza che lo congiunga alla serietà della vita effettuale, e nel discernere dove in esso si compia e dove no la compenetrazione dell'elemento intellettuale con l'intuitivo, cioè dove veramente si attui e dove no il giudizio storico, consiste la critica dell'opera storiografica¹⁴⁰.

Su questo elemento di pienezza viene operata però, come nel caso dell'arte, una sorta di catarsi. Neanche la storiografia infatti, in quanto teoresi, può consistere in una mera riproduzione di questo impulso iniziale.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 14.

Se il bisogno pratico e lo stato d'animo in cui si esprime è la materia necessaria, ma solo la brutta materia della storiografia, la conoscenza storica non può, come non può nessuna conoscenza, consistere in una presunta riproduzione o copia di quello stato d'animo [...]. Donde si chiarisce la vanità [...] di quegli storiografi che si propongono di presentare la vita vissuta nella sua immediatezza. La storiografia, per contrario, deve superare la vita vissuta per ripresentarla in forma di conoscenza¹⁴¹.

La storiografia diventa allora nel volume del '38 attività «liberatrice»: in modo analogo alla poesia, essa viene intesa come scioglimento e purificazione, cioè opera di plasmazione e di creazione che trasfigurando la passività che lo schiaccia, consente all'uomo di inaugurare un mondo valoriale. Elemento di ulteriore interesse è però qui non solo il tipo di attività svolta, ma anche l'oggetto rispetto al quale la storiografia agisce: essa è definita «liberazione *dalla storia*». La materia non è rappresentata, come nel caso dell'arte, dalle passioni, ma dal passato, dalla storia, che premono in quanto fatti nudi, accaduti, insensati se non dotati di un filo e di un centro. Il pensiero storiografico li riveste, riconoscendoli come oggetti e prodotti dell'uomo, mettendoli in prospettiva, e rendendoli conseguentemente anche azione.

Noi siamo prodotto del passato, e viviamo immersi nel passato, che tutt'intorno ci preme. Come muovere a nuova vita, come creare la nostra nuova azione senza uscire dal passato, senza metterci di sopra di esso? E come metterci di sopra del passato, se vi siamo dentro, ed esso è noi? Non v'ha che una sola via d'uscita, quella del pensiero, che non rompe il rapporto col passato ma sovr'esso s'innalza idealmente e lo converte in conoscenza. Bisogna guardare in faccia il passato o, fuori di metafora, ridurlo a problema mentale e risolverlo in una proposizione di verità, che sarà l'ideale premessa per la nostra nuova azione e nuova vita¹⁴².

La teoria della contemporaneità della storia, confluita in quella della storia come pensiero e come azione, assume in Croce il valore che nella

¹⁴¹ Ivi, p. 12.

¹⁴² Ivi, pp. 33-34.

riflessione di Ernesto de Martino assumono la destorificazione prima e l'ethos del trascendimento poi: una funzione catartica di liberazione dal passato e dalla passività, che vengono convertiti tramite il pensiero e le forme della cultura umana in azione.

Il pensiero storico [...] abbassa [*il passato*] a sua materia, lo trasfigura in suo oggetto, e la storiografia ci libera dalla storia. Solo uno strano oscuramento nelle idee può impedire di scorgere tale ufficio catartico che la storiografia adempie al pari della poesia, questa disciogliendoci dalla servitù alla passione, quella dalla servitù al fatto e al passato [...]¹⁴³.

Secondo il Croce della *Storia come pensiero e come azione* sia la poesia che la storia sono inoltre precedute, in quanto rispettivamente creazione estetica l'una e indagine mentale l'altra, dallo stimolo, seppur ancora confuso, di un problema morale.

L'oscuro stimolo di un problema morale di azione da deliberare ed eseguire, che dà origine e fa luogo all'indagine mentale della storia, precede altresì la poesia e dà origine e fa luogo alla creazione dell'opera poetica¹⁴⁴.

Entrambe vengono intese come teoresi e creazione attiva che consente di superare il mero *pathos*, l'angoscia.

Finché, nell'uno e nell'altro caso, non si entra nella via, estetica in questo, intellettuale in quello, si è nell'angoscia, che è priva di genuina espressione, non avendo altra concretezza che quella dei segni o sintomi corporei, voci e gesti o altri che siano, cioè del fatto stesso dell'angoscia¹⁴⁵.

E qui non può non venire ancora una volta in mente de Martino, in cui la fondazione culturale della presenza è proprio riscatto dall'angoscia.

Seguendo questo percorso, torniamo a un altro concetto con cui abbiamo avuto modo di familiarizzarci, quello di arte pura. Nelle *Noterelle di estetica*

¹⁴³ Ivi, p. 34.

¹⁴⁴ Ivi, p. 103.

¹⁴⁵ *Ibid.*

Croce ci dice che può indicare due diverse cose.

Significa nel primo caso: «arte pura di fini estranei, non turbata da tendenze pratiche»; e qui non c'è se non da approvare. Ma significa nel secondo caso: «arte sorgente sopra nessuna o sopra un minimo di passionalità spirituale (mentale e morale)»; la quale arte o addirittura non è arte ma vuoto formalismo, o è un impressionismo che non trova il suo centro e che non assurge ad energia d'ispirazione e perciò di espressione [...]»¹⁴⁶.

Se queste righe conducono all'analogia con la politica¹⁴⁷ che non può essere vuota, nella *Storia come pensiero e come azione* un discorso affine a quello sull'arte pura è fatto a proposito della *storiografia pura*, che è quella priva di problema storico e di cui «celebratissimo caposcuola» è Ranke. E vi troviamo anche lo stesso richiamo ai due sensi della poesia pura, che non sono poi altro che quelli da noi analizzati nei capitoli precedenti: da una parte quello crociano dell'autonomia dell'arte e dall'altra quello, avversato dal filosofo, dell'arte priva di centro.

Sulla storia pura bisogna distinguere due sensi di “pura”: 1. “puro di quanto è contrastante e straniero all'indole dell'atto che si compie”; 2. “puro di sé medesimo”, privo del suo proprio essere. Così la «poesia pura», di cui molto si parla ai giorni nostri, non è già la passione risolta nella purezza della fantasia, libera di concetti e di intenzioni [...] ma è un certo fare senza passione e senza fantasia, che è vuoto e, in ogni caso, pieno di tutt'altra cosa che poesia. Parimente, la storiografia «pura», nel secondo senso e deteriore, è quella senza partecipazione operosa e senza il congiunto travaglio di pensiero: qualsiasi altra cosa dunque [...] ma non storiografia, perché le manca né più né meno che l'anima sua stessa, il problema storico¹⁴⁸.

Sempre a causa della perdita del centro, da cui deriva il rifiuto in estetica dell'«arte per l'arte», Croce rifiuta in storia «i fatti per i fatti», che vengono

¹⁴⁶ B. Croce, *Noterelle di estetica. Arte pura*, in «La Critica», 28 (1930), pp. 396-397, p. 396.

¹⁴⁷ «[...] (analogia: la politica dev'essere politica, e perciò pura di astrattezze ideologiche o moralistiche; ma guai quando è pura, cioè vuota, d'ideale etico)», *ibid.*

¹⁴⁸ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, cit., p. 74.

ricercati dall'erudito. Lo storico invece è colui che guarda ai fatti «in quanto gli rischiarano una situazione interiore, gli placano un'angoscia dell'anima»¹⁴⁹. L'opera storica, al pari di quella poetica, non deve essere confusa con meri trastulli – stupefacenti, sogni o stimolanti – né con oziosi elenchi cronachistici. I libri degli storici devono essere letti

non per arredarne oziosamente la memoria, né [...] a stimolo dei nervi e ad esercizio dei muscoli, ma per procurarsi col loro mezzo l'orientamento nel mondo nel quale si vive e dove bisogna compiere la propria missione e il proprio dovere. È una vera veglia d'armi, che non ammette né stupefacenti né inebrianti¹⁵⁰.

Sia la narrazione storica che quella estetica devono avere dunque un centro, un filo, un legame. Essi sono però differenti, in quanto l'opera dell'artista, nonostante le analogie su cui ci stiamo soffermando, non coincide, com'è ovvio, con l'opera dello storico. Serviamoci di un esempio concreto, l'analisi che Croce fa del poeta Pietro Cossa. Quest'ultimo, che rappresenta nelle sue opere la storia servendosi delle leggi del verismo, ebbe speciale attenzione per «epoche e fatti che presentavano lo spettacolo della dissolutezza, dell'orgia, della brutalità, del delitto, come la Roma antica dei Neroni» e coltivò «l'amore pel minuto, per l'aneddotico, per i particolari di costumi, per le singolarità dei personaggi, visti nella loro vita privata»¹⁵¹. Ma, scrive Croce, a fare un poeta

la storia non basta. Un'opera d'arte deve avere un motivo centrale, un carattere, un'azione, una situazione, o per meglio dire, un sentimento, il motivo musicale, la macchia pittorica, la linea architettonica, l'onda poetica. Ciò che è estetico nell'opera di storia in quanto tale, diventa falso subito che si lascia il terreno preciso della storia: guai all'artista che, respinta la circostanziata verità storica, non raggiunge quella del sentimento.

¹⁴⁹ Ivi, p. 307.

¹⁵⁰ Ivi, p. 170.

¹⁵¹ B. Croce, *Pietro Cossa*, cit., p. 179.

L'errore di Cossa, sta nel suo pensare che per l'arte sia sufficiente la storia, sta nell'illudersi, «fidente nel suo verismo» di toccare la poesia tenendosi «press'a poco ligio alla storia», esponendone ed esibendone personaggi e circostanze: «il Cossa vuol sostituire il filo artistico col filo storico e, non potendo, perde ogni filo, e le scene si seguono alle scene senza alcuna necessità estetica»¹⁵².

Tra le due forme di teoresi esiste inoltre una gerarchia: la poesia, come sappiamo, è più originaria ed elementare della storia.

[...] la teoresi poetica, la formazione della immagine-parola è necessario precedente del pensiero e dell'intelligenza storica: il che anche era avvertito negli antichi detti, che facevano apparire, nelle origini delle umane società, la poesia precorritrice della storia¹⁵³.

Ed esse si distinguono anche, come recita il titolo di un capitolo della *Storia come pensiero e come azione*, in virtù della “praticità della storia e apraticità della poesia”.

Ma la filosofia, così congiunta, e anzi fusa, con la storia e insieme strettamente collegata a tutta la vita pratica, è stimolata e richiesta dai bisogni vitali e morali dell'uomo, che di volta in volta le pongono innanzi la materia per i problemi di verità che a lei spetta di formulare e risolvere. E ciò la distingue dalla poesia, la cui materia non è l'urgenza dei pratici bisogni ma gli affetti o sentimenti, l'eterno contrasto di piacere e dolore, attrazione e aborrimiento, amore e odio e l'eterna loro soluzione nella elevazione morale e religiosa: materia che essa non tien legata a sé ma supera affatto nella serenità dell'intuizione. Purificata così da ogni contatto con la pratica, la poesia è la sola forma di conoscenza che si possa dire, in tal senso, pura¹⁵⁴.

Epperò, al di là delle distinzioni, il discorso di Croce sull'arte trova riscontro in non pochi punti con quello fatto sulla storiografia. Se in arte Croce parlava di insincerità, in ambito storiografico esistono «falsari» e

¹⁵² Ivi, p. 186.

¹⁵³ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, cit., p. 103.

¹⁵⁴ Ivi, p. 25.

«menzogne» storiche, nocive oltre che alla storiografia anche «alla vita morale di un popolo»¹⁵⁵. Il riferimento va alla storiografia nazionalistica, di cui il filosofo scrive:

Siffatta roba in parte è prodotto di scrittori cosiddetti «brillanti», col quale epiteto si vuole non tanto ammirarli quanto ammonire di guardarsi bene dal prestar fede a quel che essi scrivono; ma, per un'altra parte, di scrittori responsabili, di professori e accademici, talora affetti dalla pedantesca ambiziosità d'innalzarsi a vati e profeti del proprio popolo¹⁵⁶.

Inoltre, come per la poesia, egli rigetta anche per la storiografia le commistioni con il giudizio morale, la psicologia o la religione. È rifiutata la storiografia psicologica, in cui «la vita di un personaggio viene rappresentata come un susseguirsi di atti psichici mossi dall'esterno, per esempio dal sangue e dalle tradizioni di famiglia, da associazioni d'immagini, dall'ambiente sociale [...]». Non si tratta della «vera storia, seriamente umana», i fatti «appaiono mossi dall'esterno, cioè spiegati secondo il principio di causa col riportare un fatto a un altro come a suo determinante»¹⁵⁷.

Né la storia può essere intesa come storia religiosa, in cui «l'azione si configura non come la voce della coscienza morale, ma come la prescrizione e il comando di una potenza e di un essere che stia fuori dell'uomo»¹⁵⁸, ossia il «tremendo o 'numinoso'»¹⁵⁹, così come da essa deve essere escluso ogni misticismo.

Nella *Storia come pensiero e come azione* inoltre viene rifiutata ogni

¹⁵⁵ B. Croce, *Intorno alle condizioni presenti della storiografia in Italia*, cit., p. 5.

¹⁵⁶ «[...] durante la guerra [...] non sono mancate concezioni nazionalistiche ed esclusivistiche della storia del popolo italiano, e giudizi dispreziativi sulla cultura e sulla poesia germanica, e propositi di storie nazionali e politiche del pensiero e della letteratura, e apologetiche storie di Roma, e poi ancora stravolgimenti dell'opera e alterazioni delle figure di questo o quel poeta, pensatore, uomo politico, Dante e Machiavelli, Mazzini e Gioberti, ed esaltazioni della Controriforma come espressione della vera italianità contro la protestante e panteistica Germania», *ibid.*

¹⁵⁷ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, pp. 195-196.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 200.

¹⁵⁹ *Ibid.*

visione moralistica della storia, che non è, scrive Croce, una «grande Corte di Cassazione» in grado di distinguere gli eletti dai reprob¹⁶⁰. Si delineano così i tratti di una storia che non è giustiziera ma piuttosto giustificatrice, di una storia in cui il singolo non ha voce né rilievo e di cui vengono richiamati anche esplicitamente i riferimenti filosofici che facilmente si sarebbero indovinati.

L'autore delle opere, di quelle filosofiche e poetiche non meno che di quelle utili e morali non è già l'astratto individuo [...] ma unicamente lo spirito che forma gl'individui e li volge a suoi strumenti. [...] Vicenda nota nella storia del pensiero come provvidenza vichiana o hegeliana astuzia della ragione¹⁶¹. [...] L'individuo non ha realtà fuori dell'universale che in lui si attua¹⁶².

In questo senso anche sul piano storiografico, come su quello artistico, si prendono le distanze dalle «confessioni», affermando addirittura che il

conoscere dell'intimo, quel conoscere riservato alla coscienza, e in cui solo l'occhio di Dio penetrerebbe, o in certi singolari momenti quello dell'amore e dell'amicizia, non solo non è un conoscere storico, ma non è conoscere di nessuna sorta, neppure nel modo di verità che è della poesia, la quale pur vede la parte nel tutto, il dramma umano nel dramma divino del cosmo. In effetto, la cosiddetta intimità della coscienza è nient'altro che il sentimento, poeticamente e intellettivamente muto, il sentimento che si travaglia e si dibatte, e sua manifestazione fonica e mimica è l'interiezione, la quale, complicandosi e dilatandosi, si configura nell'effusione d'animo o confessione: la confessione che è del paziente e non dell'agente. Dio darà forza all'anima in quel travaglio: l'amore e l'amicizia si uniranno simpateticamente al paziente e lo sorreggeranno e conforteranno e indirizzeranno; ma egli non verrà fuori dall'oscura intimità del sentire se non col giudicarsi e pensare la propria storia, quella storia che è storia di se stesso solo a patto di essere, tutt'insieme, storia del mondo, col quale egli fa tutt'uno¹⁶³.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 190-191.

¹⁶¹ Ivi, p. 193.

¹⁶² Ivi, p. 194.

¹⁶³ Ivi, p. 195.

È l'aspetto più inquietante della storia che emerge nell'opera del '38. Una concezione che, se per la faccia positiva implica che non siamo mai i soli né i primi sulla terra ma gli epigoni di una storia che non ha inizio né fine, rientrando in una tradizione e in un cosmo di significati caratterizzanti l'intera umanità, per l'altro verso punta sull'universale schiacciando il singolo e il particolare sotto il peso di uno spirito eternamente progrediente. Tema complesso, non poco studiato interpretato e dibattuto, che qui ci limitiamo a evocare *à coté* del rifiuto, in storiografia come in estetica, di moralismi, misticismi, psicologismi. Tale rifiuto è centrale nell'economia del discorso perché ci mostra come il parallelismo di arte e storia, sorelle in umanità, trovi conferma anche nella prospettiva del clinico della cultura.

Casi del morbo non vengono in effetti diagnosticati solo in ambito artistico. Anche nell'altro ambito spirituale privilegiato dalle analisi crociane si rinvencono esempi di naturalismo, misticismo, dilettantismo: Spengler e Burckhardt, ad esempio, sono per il filosofo «dilettanti della storia». Di Burckhardt¹⁶⁴ Croce apprezza il gusto «classico, goethiano, indirizzato alla bellezza e all'armonia» e lontano, a differenza di altri storici e critici tedeschi, dalle «seduzioni del curioso e dello strano e dell'enorme e del morboso». Le sue riflessioni storiche, però, proprio come le immagini di D'Annunzio, non sono per il nostro sistemate e svolte a partire da «un filo unitario» ma rimangono «sparse e saltuarie». Anch'egli così è «dilettante»: i suoi libri sono privi di problema e di svolgimento storico¹⁶⁵. Il loro «intimo motivo» (espressione che richiama ancora una volta il *motivo centrale* di cui si è parlato in riferimento alle opere d'arte) è piuttosto «l'animo inquieto e pessimistico del Burckhardt, che si volge a ciò che consente al suo sentire o che da questo lo solleva e lo distrae col procurargli qualche consolazione e qualche ebbrezza»¹⁶⁶. Al naturalismo che deriva dal rapporto immediato col piano delle passioni si aggiunge poi un altro sintomo, l'attenzione al «tipico», al costante, alla ripetizione per cui le sue opere sono

¹⁶⁴ Cfr. B. Croce, *La storiografia senza problema storico*, in «La Critica», 35 (1937), pp. 425-433.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 101-102.

¹⁶⁶ Ivi, p. 102.

«antistoriche»; sono «quadri» che non concernono il «dramma e la dialettica delle azioni» ma «la descrizione di una realtà fissata e resa immobile»¹⁶⁷. La storia per Burckhardt rappresenterebbe infatti un «rifugio» dal mondo, un «*punto archimedeo* per contemplare serenamente lo spettacolo delle cose umane» laddove nella prospettiva dello storicismo crociano essa non è pensabile «fuori dal mondo» poiché «solamente nel mondo, e tra i contrasti del mondo, sorge di essa il bisogno e, col bisogno, l'indagine e l'intelligenza»¹⁶⁸.

E «dilettante» è anche Spengler, definito nel 1920 «pseudoscenziato», «ciarlatano», simbolo della decadenza della «vita mentale» tedesca. Nella durissima recensione al *Tramonto dell'Occidente*¹⁶⁹ Croce si dice impensierito dalla fortuna di quel libro che, «a causa del travaglioso periodo di crisi nel quale è entrato il gran popolo tedesco», «minaccia di trovare facili e generali accoglienze e di produrre follie, debolezze e danni mentali e morali»¹⁷⁰. La teoria di Spengler è criticata in quanto viziata dal naturalismo, da cui derivano pessimismo e fatalismo, e definita «scioccheria» cui devono essere contrapposte la «spiritualità» e la «creatività» dell'uomo, l'«infinita potenza» che gli consente di «affrontare e superare e trasformare tutte le situazioni, per difficili o disperate che sembrano»¹⁷¹. Nell'altrettanto dura recensione a *L'uomo e la tecnica* si afferma poi che «senza un'alta e piena coscienza dell'umanità, senza un robusto e delicato sentire morale non si fa “filosofia della vita” né “storia

¹⁶⁷ Ivi, p. 101.

¹⁶⁸ Ivi, p. 100.

¹⁶⁹ «Se a queste previsioni dovessi rispondere da napoletano, quale sono, mi limiterei ad eseguire i consueti scongiuri». «Da filosofo» invece Croce stigmatizza la teoria di Spengler come «scioccheria» e richiama alla «spiritualità» e alla «creatività» dell'uomo: «alla selva non vogliamo tornare» e abbiamo un'«infinita potenza» che rende possibile «affrontare e superare e trasformare tutte le situazioni, per difficili o disperate che sembrano» (B. Croce, Recensione a O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, in «La Critica», 18, 1920, pp. 236-239, pp. 238-9).

¹⁷⁰ Ivi, p. 238.

¹⁷¹ Ivi, pp. 238-9.

dell'umanità»¹⁷². L'etica rimane fondamentale nel pensiero crociano anche per la comprensione del processo storico.

Non solo tra gli artisti dunque, ma anche tra gli storici ci sono dilettanti e profeti, così come mistici, tra i quali troviamo un altro grande nome della cultura di lingua tedesca, quello di Bachofen, considerato rappresentante di una «storiografia afileologica e dell'intuizione e della visione mistica»¹⁷³.

La famosa nota si apre con la considerazione che in Germania, dopo decenni di oblio, è venuto, se non proprio «il tempo», sicuramente «l'ora del Bachofen». Il riferimento sarcastico all'attenzione per lo studioso svizzero da parte degli intellettuali tedeschi (i nomi sono del calibro di Baeumler, Thomas Mann, Hugo von Hofmannstahl¹⁷⁴, Klage o Dacquè) non nasconde la preoccupazione per quello che è un sintomo di crisi. Le teorie di Bachofen sono paragonate esplicitamente a «germi nel terreno assiderato dal freddo, pronti a prorompere al primo calore propizio».

Ciò non mi meraviglia, perché prevedevo che, un po' prima un po' dopo, sarebbe accaduto, essendoci nel Bachofen gli elementi atti a interessare immaginazione e sentimento, particolarmente in età assai irrequieta e torbida, quale è quella che viviamo o in cui viviamo.

La sua opera peraltro non è unica ma per «genesi ideale» e «metodo» appartiene al «tipo e indirizzo mentale» della *storiografia afileologica*¹⁷⁵ o «mistica»¹⁷⁶, più vicina all'immaginazione che alla storiografia, valendosi di

¹⁷² B. Croce, Recensione a O. Spengler, *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*, in «La Critica», 30 (1932), pp. 57-60, p. 57.

¹⁷³ B. Croce, *Il Bachofen e la storiografia afileologica*, in «La Critica», 26 (1928), pp. 418-431, p. 422.

¹⁷⁴ Colpiti, questi ultimi, come letterati, dalle «grandiosi figurazioni che tralucono nelle sue pagine, dai lampi che sembrano rischiarare bui recessi dell'umanità», *ivi*, p. 419. Si noti come l'attenzione per Bachofen accomuni intellettuali provenienti da ambiti diversi epperò inseriti in una rete che, nella prospettiva di Croce, assume sembianze notturne e patologiche.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 421.

presunte scoperte che non derivano da documenti ma da una «seconda vista», una «rivelazione» e che quindi non risultano fondate¹⁷⁷.

Testimonianze eloquenti di questo modo di procedere sono da una parte la sua polemica con Mommsen, definito in queste pagine il «maggiore rappresentante della filologia metodica», e dall'altra la sua «materia prediletta, la più fluida e infida di tutte, i miti»¹⁷⁸.

Una diagnosi parimenti infausta riguarda anche non uno storico ma un letterato con un rapporto privilegiato col passato come Proust, nella cui opera la storia subirebbe una degradazione da «alta matrona» che educa «con la severità del pensiero alla severità dell'azione» a «donnetta impudica, procuratrice di rare e squisite commozioni ai nervi ammalati». Nella «bramosia di rivivere le sensazioni di un tempo lontano» che caratterizzerebbe la *Recherche* proustiana, Croce ravvisa un «erotismo sensuale e alquanto perverso», lontanissimo da ciò che realmente anima la storia: un «bisogno morale che cerca di far luce sul passato per disegnare l'azione»¹⁷⁹.

Anche il caso di Proust, come altri che abbiamo ripercorso, viene ulteriormente illuminato dal confronto con uno dei poeti «dai muscoli d'acciaio», l'italiano Vittorio Alfieri. In un articolo comparso sulla «Critica» nel '37 il filosofo¹⁸⁰ fa riferimento a un passo dell'autobiografia di Alfieri¹⁸¹ che un «erudito ricercatore di fonti» non avrebbe esitato ad

¹⁷⁷ Ivi, p. 420.

¹⁷⁸ Ivi, p. 422.

¹⁷⁹ B. Croce, *Un caso di storicismo decadentistico*, cit., p. 325. Cfr. *infra*, p. 34, n. 121.

¹⁸⁰ Il punto messo sotto osservazione da Croce era stato notato anche da Russo: «Era già in bozze questa noterella quando mi è giunto il volume del Russo, *Ritratti e disegni storici da Machiavelli a Carducci* (Bari, 1937), nel quale vedo che il rapporto tra la pagina dell'Alfieri e il fare del Proust non è sfuggito al Russo (p. 140). Ma lascio intatta la mia noterella per il commento che contiene», B. Croce, *Vittorio Alfieri precursore del Proust*, in «La Critica», 35, 1937, pp. 153-157, pp. 154-155.

¹⁸¹ Il passo a cui Croce fa riferimento è il seguente: «[...] di quella stupida vegetazione infantile non mi è rimasta altra memoria se non quella di uno zio paterno, il quale avendo io tre o quattr'anni, mi faceva por ritto su un antico cassettono, e quivi molto accarezzandomi mi dava degli ottimi confetti. Io non mi ricordavo più quasi punto di lui, né altro me n'era rimasto fuorché egli portava certi scarponi riquadrati in punta. Molti anni dopo, la prima volta che mi vennero agli occhi certi stivali a tromba, che portano pure la scarpa quadrata al

accostare con entusiasmo di scopritore all'opera di Proust, facendo dell'italiano un precursore del francese e sostenendo che l'autore della *Recherche* avesse letto quelle pagine.

Il processo descritto da Alfieri, secondo cui un'intera atmosfera è rievocata a partire da un dettaglio, da un frammento sensuale, è proprio lo stesso di quello descritto da Proust, sostituiti soltanto gli «scarponi riquadrati in punta» e i confetti ricordati dall'italiano alla più famosa *petite madeleine* inzuppata in una *tasse de thé*. Ma tra i due c'è per Croce un abisso, che è ancora una volta quello della «puerilità» che si scontra con la serietà, in arte come in storia.

La grande, la vera differenza è altra: che l'Alfieri soggiunge: «mi sono lasciata uscir di penna questa puerilità come non inutile affatto a chi speculi sul meccanismo delle nostre idee e sulle affinità dei pensieri colle sensazioni», e colloca così il piccolo fatto al suo posto e nel suo grado; e il Proust stima di avere alzato il velario di un mistero, e appreso come si possa raggiungere l'Assoluto e quasi fondare una nuova religione, col ritrovare, adottando la memoria involontaria, l'ineffabile sensazione in cui consiste l'unica realtà reale; l'Alfieri si innalzava a comporre le sue tragedie, risonanti di tutte le più alte passioni umane, «come chi freme ed ama», e il Proust si allargava nella *Recherche du temps perdu*, nel che senza dubbio si dimostrava più volte artista e poeta, ma altresì malato di quella raffinatezza odierna, che scopre una strana parentela con la «puerilità», che l'Alfieri notava e sorvolava¹⁸².

modo stesso dello zio morto da gran tempo, né mai più veduto dacché io aveva uso di ragione, la subitanea vista di quella forma di scarpa del tutto ormai disusata, mi richiamava ad un tratto tutte quelle sensazioni ch'io aveva provato già nel ricevere le carezze e i confetti dello zio, di lui i moti ed i modi, ed il sapore perfino dei confetti, mi si ricacciavano vivissimamente ed in un subito alla fantasia», ivi, p. 154 (cfr. V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, 1806).

¹⁸² B. Croce, *Vittorio Alfieri precursore del Proust*, cit., pp. 154-155.

4.3 Perdita del centro: *de Martino, Croce, Sedlmayr*

L'analisi del rapporto arte-storia ha contribuito a meglio definire la cornice generale in cui si situa il discorso sulla crisi dell'arte e la perdita del centro in Croce, che, lungi dall'essere tema esclusivamente estetico, apre a una diversa profondità di indagine. Si è delineata una prospettiva (insieme alla sua crisi novecentesca) che, presa in considerazione dalla parte dell'uomo o dalla parte dello Spirito, si centra in ogni caso sulla costruzione di forme culturali, di dispositivi che liberino dalla materia e dalla passività il corso della civiltà, permettendole di tracciare il proprio cammino, fatto sempre, dalle pietre in circolo di Stonehenge alla volta affrescata della Cappella Sistina, di segni. Ed è una prospettiva in questo senso non dissimile da quella di un allievo difficile di Croce, cui si è più volte fatto riferimento nella nostra trattazione e che costituisce un tassello importante della nostra ricerca, l'inizio, l'impulso da cui essa ha preso le mosse.

Tesa tra crisi e storia, labilità e reintegrazione, la ricerca di Ernesto de Martino si dipana attraverso diversi fili, tutti però segnati dalla duplice attenzione al rischio e al cosmo culturale che lo riscatta. Si tratta di un'attenzione che si proietta nelle diverse declinazioni della sua ricerca, esondanti le tradizionali forme dello storicismo: dallo studio del primitivo e del patologico alla storia delle religioni, dalla passione dell'antropologo per la cultura popolare all'impegno delle spedizioni etnologiche nel Sud Italia, dagli scritti filosofici all'analisi dell'apocalisse del Novecento. È con una riflessione sulla sua opera che intendiamo chiudere in questa sede il cerchio di un discorso che lascia aperte non poche strade da seguire (alcune solo appena imboccate, altre non ancora tentate, come ad esempio il rapporto di Croce con altre forme di patologia d'arte in ambito musicale o pittorico). Ciò pare ancor più opportuno in quanto la mediazione di de Martino ci consente di approfondire il riferimento a un'altra figura evocata sin dal titolo del lavoro e più volte richiamata nel nostro percorso.

Nel volume postumo sulla *Fine del mondo*, oltre che nel saggio pubblicato prima della morte prematura dello studioso, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*¹⁸³, l'antropologo guarda simpateticamente all'opera di Hans Sedlmayr. Il suo *Verlust der Mitte* viene utilizzato dall'antropologo napoletano come guida per attraversare l'*inferno* figurativo dell'arte novecentesca, sostanzialmente condividendone l'analisi dell'arte contemporanea come simbolo prioritario del *caos* del Novecento.

Anche de Martino, al pari di Croce e Sedlmayr, guarda all'arte come sismografo utile a registrare le scosse spirituali di un'epoca. Il riferimento esplicito allo storico austriaco, che critica le avanguardie artistiche in quanto arte *degenerata* («nei tempi moderni – scrive – la pittura è la più sfrenata di tutte le arti»¹⁸⁴) e guarda alla demonizzazione dell'arte figurativa da una prospettiva anche politicamente inquietante (aderì al partito nazionalsocialista¹⁸⁵), è particolarmente degno di interesse. E lo è parimenti la possibile connessione, più volte suggerita nel corso della nostra trattazione, tra il discorso sul *Verlust der Mitte* e quello crociano. La patologia di cui l'Europa si è ammalata, e che si riflette, come abbiamo

¹⁸³ E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit. La presenza di Sedlmayr in quest'ultimo saggio, pubblicato in vita dall'etnologo e preparatorio per il ponderoso volume poi uscito postumo, è da sottolineare poiché, come ha scritto Anna Donise, esso costituisce un «riferimento importante per evitare interpretazioni forzate di un testo incompiuto e disorganico come *La fine del mondo*» (A. Donise, *Ernesto De Martino fenomenologo dell'alterità*, in *Ernesto De Martino tra fondamento e «insecuritas»*, cit., pp. 29-54, p. 43).

¹⁸⁴ H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, cit., p. 138.

¹⁸⁵ Nato nel 1896 a Hornstein, località situata presso il confine che divideva allora l'Austria dall'Ungheria, è stato allievo di Max Dvorák e Julius von Schlosser, molto amico – com'è noto – di Croce. Ha aderito al Partito nazionalsocialista austriaco (al quale si iscrisse nel 1932, ben prima dell'*Anschluss*) fino all'esplosione dell'attrito con la Chiesa cattolica. È stato un acerrimo avversario di quell'arte rigettata dai nazisti in quanto *degenerata* (*entartete Kunst*) e dai cattolici in quanto responsabile di una *deformazione dell'immagine dell'uomo*. Ha insegnato Storia dell'arte all'Università di Vienna negli anni in cui molti colleghi ebrei, come l'amico Otto Pächt, subirono le conseguenze delle persecuzioni naziste. Alla fine della guerra, costretto ad abbandonare la cattedra, si trasferì in Baviera dove ha collaborato con varie riviste cattoliche sotto pseudonimo e pubblicato *Verlust der Mitte*. Successivamente ha insegnato all'Università di Monaco e infine a Salisburgo, dove ha ricoperto la carica di direttore dell'Istituto di storia dell'arte fino al 1969.

visto, in arte, è proprio la perdita di punti di riferimento e di spinta morale: il mondo novecentesco è minato dal vuoto e sbilanciato verso la vitalità. Quel mondo, al pari della sua arte, ha perso il «centro», come sta scritto in non poche pagine di critica da noi già incontrate e, ancor più esplicitamente, nella *Storia d'Italia*.

[...] la coscienza morale d'Europa era ammalata da quando, caduta prima l'antica fede religiosa, caduta più tardi quella razionalistica e illuministica, non caduta ma combattuta e contrastata l'ultima e più matura religione, quella storica e liberale, il bismarckismo e l'industrialismo e le loro ripercussioni e antinomie interne, incapaci di comporsi in nuova e rasserenante religione, avevano foggato un torbido stato d'animo, tra avidità di godimenti, spirito di avventure e conquiste, frenetica smania di potenza, irrequietezza e insieme disaffezione e indifferenza, com'è proprio di chi vive *fuori centro*, fuori di quel centro che è per l'uomo la coscienza etica e religiosa. Anche nella semplice e sennata Italia, aliena da fanatismi di ogni sorta, coteste disposizioni d'animo s'erano fatte strada ed erano affiorate nella letteratura del D'Annunzio [...].¹⁸⁶

Ma quali sono i possibili punti di contatto tra un autore come Sedlmayr e l'ultimo de Martino, ormai decisamente orientato, dopo le numerose «conversioni»¹⁸⁷ della sua esistenza, al marxismo? E quali, poi, potrebbero

¹⁸⁶ B. Croce, *Storia d'Italia. Dal 1871 al 1915*, cit., p. 227-228 [*corsivo mio*].

¹⁸⁷ Domenico Conte ha sottolineato il «tormentato itinerario politico dell'etnologo napoletano», fatto di rotture vissute «come rinascite e conversioni politiche, [...] cariche di tensioni palingenetiche (il torbido fascismo misticheggiante della “religione civile”, il liberalismo “infiammato” dei primi anni baresi, frutto delle iniziali frequentazioni crociane e con cerchie crociane; il socialismo; il comunismo) », ricordando anche il «tormentoso rapporto, spirituale e familiare, che legò De Martino a un personaggio difficile come Vittorio Macchioro, esperto sulla propria pelle, per dir così, di conversioni totalizzanti (le inquiete conversioni religiose dall'ebraismo al cattolicesimo al protestantesimo, ma anche le singolari esperienze in campo metapsichico e metagnomico); conversioni giunte, in questo caso così intimamente vicino all'esperienza di De Martino, sino alla decisione radicalissima, tragica e beffarda insieme, di abbandonare il vecchio nome (Vittorio Macchioro) per assumerne uno nuovo (Benedetto Gioia), a simboleggiare l'ansia di *renovatio* della propria personalità, da ricostruirsi integralmente» (D. Conte, *Ernesto De Martino e la «mobilitazione dell'arcaico»*, cit., pp. 96-97).

essere le basi di un nesso col punto di vista del teorico della religione della libertà, Benedetto Croce¹⁸⁸?

Per far emergere una possibile risposta a queste domande solo apparentemente provocatorie, bisognerà far luce sul nesso che c'è tra i due italiani sul piano della patologia dell'arte, partendo dalla concezione che di essa ha l'ultimo de Martino, quello che si confronta simpateticamente con Sedlmayr. Anche l'antropologo come Croce è stato un preoccupato e inquieto osservatore della crisi del Novecento e delle sue manifestazioni artistiche. La questione che si pone è se, nella sua lettura delle manifestazioni artistiche novecentesche e nella sua considerazione dell'arte, egli sia in linea col grande filosofo italiano. I riferimenti alle riflessioni crociane e alla «Critica», come vedremo, non mancano nella *Fine del mondo*. E anche se nella produzione demartiniana non c'è una sistematica trattazione teorica dell'arte è possibile, ripercorrendo alcuni luoghi dell'ultimo de Martino, appunti che testimoniano l'ampiezza e la direzione delle sue riflessioni sul tema, rinvenire una continuità, seppur con precisi punti di distacco, con la linea crociana. Come si è anticipato, tra de Martino e Croce, nonostante le innegabili differenze di pensiero, permane una prossimità di fondo, data dall'attenzione alla costruzione di un cosmo in contrapposizione al caos, un orizzonte di significato abitato dall'uomo. Tale prossimità si evidenzia anche nella riflessione sull'arte, intrecciata in entrambi i pensatori al discorso sull'*ethos*, inteso come cosmo di significato e orizzonte di operabilità, che offre inattesi punti di convergenza con posizioni conservatrici come quelle di Sedlmayr.

Nel saggio su *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* non poche pagine sono dedicate alla trattazione di alcune particolari

¹⁸⁸ Non è priva di interesse la circostanza che nell'epistolario Croce-Schlosser il nome di Sedlmayr compaia in tre lettere del '34. Schlosser qualifica il giovane studioso come uno dei suoi «migliori allievi», «una testa molto dotata ma non ancora del tutto matura» e chiede per lui al filosofo italiano un'«accoglienza benevola». Viene citata l'intenzione di Sedlmayr di dedicare a Croce lo scritto a noi già noto (*Die «Macchia» Bruegels*, cit.), richiamantesi a un saggio del filosofo italiano (B. Croce, *La «macchia»*, cit.). L'opera del giovane allievo, scrive Schlosser a Croce, sarebbe «testimonianza che il Suo spirito comincia ad operare, almeno nei miei più vicini scolari» (Cfr. *Carteggio Croce-Schlosser*, a cura di Karl Egon Lönne, Napoli, 2003, pp. 277; 282-283; 293).

manifestazioni artistiche dell'occidente moderno e contemporaneo, che hanno come tema la *fine del mondo*. A leggere la parte iniziale del saggio sembrerebbe che si tratti di produzioni culturali e di forme d'arte perché de Martino le iscrive nel novero dell'«apocalittica culturale», vale a dire, di contro al suo corrispondente *psicopatologico*, nel novero di «tentativi, variamente efficaci e produttivi, di mediata reintegrazione in un progetto comunitario di esserci-nel-mondo». Vedremo però come la questione sia in realtà più complessa, e come in questi «documenti apocalittici», che sono «espressione diretta della crisi della società borghese», il rischio di cadere verso la patologia sia particolarmente serio.

Un primo punto fermo della riflessione demartiniana da cui partire è, accanto all'attenzione costante per la patologia psichica, la altrettanto costante demarcazione della cultura, continente ordinato e abitato da una collettività, da quello disgregato e autistico della follia. E anche il territorio dell'arte è cultura contrapposta a patologia e frammentazione. Nella recensione al *Problema dell'inconscio* de Martino apprezza il detto di Jung secondo cui «l'arte non è un sintomo ma una creazione»¹⁸⁹. In questo lo studioso è certamente crociano. Penso ad esempio al confronto, su cui ci siamo soffermati, tra Croce e Saba sul tema di psicanalisi e poesia pubblicato sulla «Fiera Letteraria» nel 1946, in cui emerge con chiarezza la distanza che ha per il filosofo la poesia rispetto alla malattia, di contro alla visione dello scrittore, per il quale il vero artista rimane inguaribilmente un narciso. Ma ormai sappiamo come in tutta la copiosa produzione di Croce critico letterario, dove non sono rare stroncature incisive quanto raffinate, il lessico preponderante sia quello della patologia psichica: un cattivo poeta può essere definito, a seconda della peculiare disfunzione individuata dal *clinico della cultura*, «maniaco», «neurastenico», «erotomane», «delirante», «invasato», «imbecille puro», affetto da «cecità spirituale», «balbettio

¹⁸⁹ E commenta: «Che vi siano dei valori dello spirito autonomi (arte, moralità, religione, scienza, e così via), e che la ricerca degli antecedenti causali di una poesia o di una azione morale o di un credo o di una teoria scientifica si lascia sfuggire proprio la qualità specifica di questi atti, è una proposizione generale tanto ovvia che fa persino meraviglia vederla difesa con tanto calore», E. de Martino, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, recensione a C.G. Jung, Einaudi, Torino 1942, in «Primato», 1943, pp. 10-11, p. 10.

impressionistico-sensuale», «morbose fissazioni», per far riferimento solo ad alcuni dei casi che abbiamo incontrato.

Anche in de Martino i documenti artistici, come si evince dal saggio del '64, si distinguono da quelli patologici. L'appartenenza dell'arte al dominio della cultura emerge con chiarezza grafica da uno schema presente fra gli appunti pubblicati negli *Scritti filosofici*¹⁹⁰, in cui appaiono le diciture «Natura» da una parte e «Mondo culturale» dall'altra. Tra le due è segnato il posto dell'«Ethos del trascendimento», assieme ai simboli in cui di volta in volta esso si concreta. Sul piano del mondo, sempre insidiato dal «Rischio», stanno: «socialità, linguaggio, utilizzabilità», da cui si dipanano scienza, memoria storica, filosofia e, appunto, *arte*. Al di là delle differenze tra le due impostazioni filosofiche, al di là della dichiarata assenza nel sistema crociano di una natura senza cultura e di un «cominciamento», l'arte è in entrambi i casi valore intersoggettivo, *forma*. In un altro appunto degli *Scritti filosofici* de Martino lo afferma nel prendere le distanze dall'esistenzialismo heideggeriano:

La costituzione nel tempo secondo concrete opere valorizzatrici non è dunque essere-per-la-morte, ma doverci essere per il valore intersoggettivo (economico, *artistico*, filosofico, morale): il che comporta la risoluzione dell'essere nel dover essere, nell'ethos trascendentale del trascendimento della vita nel valore. Non più essere, ma dover essere, *telos*¹⁹¹.

L'arte fa dunque parte della sfera della cultura. In de Martino, come è noto, tale cosmo, ordinato e abitato dagli uomini, lungi dall'essere inteso come un dato garantito o un possesso pacificato è il risultato di un continuo processo storico, di un *dramma* in cui una funzione fondamentale è svolta da dispositivi, strumenti e tecniche culturali come la religione o la magia. E ancora, nell'ultimo de Martino, che ragiona all'altezza del Novecento e dell'«agonia del sacro», il movimento che concerne la fine e la ripresa del mondo non «è necessariamente congiunto alla vita religiosa» ma può

¹⁹⁰ E. de Martino, *Scritti filosofici*, a cura di R. Pàstina, Bologna, 2005, p. 10.

¹⁹¹ Ivi, p. 143 [*corsivo mio*].

manifestarsi anche in «sfere profane», anche in quella dell'arte¹⁹². Il dramma che nel grande volume del '48 si manifesta e viene riscattato dallo sciamano; il dramma che nel de Martino degli anni Cinquanta si manifesta e si riscatta nel segno del nesso mitico-rituale e della destorificazione, ora trova manifestazione e riscatto in altri dominî profani, come quello dell'arte. Anche nelle produzioni estetiche il mondo può riscattarsi o perdersi per sempre facendosi psicosi e documento non più culturale ma patologico.

La sfera dell'arte viene dunque posta in linea con quella della religione, come sfera, seppur laica, di manifestazione di vita culturale. Ma l'arte è invero distinta dalla religione, in quanto priva dello strumento costituito dal nesso mitico-rituale. A questo proposito negli *Scritti filosofici* c'è ancora un appunto interessante per il nostro discorso:

Se il simbolo mitico-rituale è un certo orizzonte di ripresa della crisi esistenziale, l'immagine di una totalità e il rapportarsi rituale con essa, l'arte non ha rito perché l'immagine della totalità «parla di sé» senza bisogno d'altro: l'arte è un mito che ha ritirato il rapporto col tutto nella potenza espressiva della parola umana e non è quindi più mito, ma coinonia rischiosa ripresa e contemplata in chiare immagini mondane. Nell'eucarestia il Cristo è un mito, ma un Cristo di Giotto risolve in immagine sensibile quanto si cerca nella comunione eucaristica¹⁹³.

L'arte si rapporta alla totalità senza strumenti rituali, in una rischiosa coinonia ripresa e mediata grazie alla potenza espressiva e chiarificatrice delle parole e delle immagini umane: essa viene dunque intesa come riscatto e trascendimento, non come disgregazione e coinonia. Un'altra angolatura

¹⁹² «Le apocalissi culturali, nella loro connotazione più generale, sono manifestazioni di vita culturale che coinvolgono, nell'ambito di una determinata cultura e di un particolare condizionamento storico, il tema della fine del mondo attuale, qual che sia poi il modo col quale tale fine viene concretamente vissuta e rappresentata. In questa più larga connotazione il tema non è necessariamente congiunto alla vita religiosa tradizionalmente intesa, ma può affiorare – com'è il caso della varia apocalittica moderna e contemporanea della società borghese in crisi – *nella sfera profana delle arti*, della letteratura, del pensiero filosofico, del costume [...]», E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., p. 105 [corsivo mio].

¹⁹³ E. de Martino, *Scritti filosofici*, cit., p. 32.

del discorso che stimola il confronto con Croce. Per il filosofo il mito non va confuso con la categoria dell'arte, in quanto, a differenza di quest'ultima, il mito afferma o giudica, pretende di descrivere la realtà, di essere vero. Nella prospettiva crociana la religione è così, in un certo senso, un'arte imperfetta e, come si è visto nei capitoli precedenti, una *philosophia inferior*. Per de Martino invece è l'arte a essere una sorta di religione imperfetta, priva di mito e rito. E tuttavia sempre una forma culturale, una forma di riscatto che non opera attraverso il meccanismo della destorificazione, ma servendosi di simboli laici. È il tema di un umanesimo integrale e laico, proprio dell'ultimo de Martino:

l'essere trascendente non è che il simbolo di ripresa di un ethos del trascendimento [*che*] giunto alla consapevolezza di sé non può più giovare in buona fede di questo strumento di reintegrazione, a ciò bastando i simboli civili e sociali, i simboli *artistici*, le tecniche psicoterapeutiche¹⁹⁴.

Ma torniamo al saggio del '64. La società borghese si trova in una modalità storica definita «di apocalisse», cioè di perdita e di distruzione del mondo, che si riflette nella vita culturale e dunque nell'arte. È proprio da tale fase storica che trae alimento l'interesse per il tema della fine¹⁹⁵.

Tra i diversi tipi di documenti presi in considerazione nell'analisi, due sono di particolare rilievo e primo fra tutti quello su cui si è già detto qualcosa. Il «documento apocalittico nell'occidente moderno e contemporaneo», in quanto «espressione diretta della crisi della società borghese», ricopre la funzione essenziale di «stimolo inaugurale della ricerca» oltre che di «permanente centro di riferimento, di unificazione e di controllo». Ma insieme ai documenti che presentano il tema apocalittico in

¹⁹⁴ Ivi, p. 19 [*corsivo mio*].

¹⁹⁵ «Tale rinnovato interesse non è un fenomeno casuale, ma trae alimento in modo decisivo dal fatto che almeno una parte della cultura della società borghese si trova oggi variamente impegnata in una particolare modalità storica di apocalittica, cioè di perdita e di distruzione del mondo: una apocalittica che, come si è già accennato, si riflette nella vita culturale e nella disposizione degli animi e delle menti», E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., p. 106.

una dimensione storica e culturale viene preso in considerazione un tipo di documento diametralmente opposto e per questo parimenti essenziale: quello psicopatologico. Il dato della patologia psichica, come ogni lettore di de Martino sa, rappresenta una costante nella ricerca dell'antropologo, in quanto riferimento essenziale che segnala il rischio della caduta. In questo caso, come manifestazione di un'apocalissi psicopatologica e non culturale, dà il senso della ricerca, tesa a «una interpretazione unitaria del tema apocalittico nel suo significato antropologico più generale»¹⁹⁶. Le apocalissi psicopatologiche, incarnando il rischio, consentono cioè, per opposizione, di cogliere la riapertura al mondo e le prospettive comunitarie di valorizzazione proprie delle apocalissi culturali¹⁹⁷.

Per questo motivo de Martino lamenta l'assenza di un «confronto sistematico e metodologicamente fondato tra le diverse manifestazioni della apocalittica di oggi – non solo nell'arte, ma nella musica, nella poesia, nel romanzo, nel teatro, nella filosofia, nel costume – e la corrispondente documentazione psicopatologica» e della connessa «collaborazione interdisciplinare» fra storico della cultura, antropologo e psichiatra. E allora, formulando la «proposta di un progetto di ricerca», egli legge e commenta alcuni testi ritenuti esemplari, per poi confrontarli col documento psicopatologico¹⁹⁸. Il lavoro di ricognizione nella letteratura della crisi deve

¹⁹⁶ «Ora proprio per non smarrire questa prospettiva antropologica unitaria, acquista valore euristico decisivo un quinto tipo di documento apocalittico, quello psicopatologico, che ci mette in rapporto con un comune rischio umano di crisi radicale, rispetto al quale le diverse apocalittiche culturali, comunque atteggiare, si costituiscono tutte come tentativi, variamente efficaci e produttivi, di mediata reintegrazione in un progetto comunitario di esserci-nel-mondo», *ivi*, p. 107.

¹⁹⁷ «Il documento psicopatologico della fine mette a nudo tale rischio con una evidenza esemplare, e già solo con ciò consente di valutare più concretamente la qualità tendenzialmente opposta delle apocalissi culturali, almeno nella misura in cui la loro dinamica rende percepibile una mediata restituzione di operabilità del mondo, una riapertura di fatto verso determinate prospettive comunitarie di nuove valorizzazioni della vita [...]», *ivi*, p. 110.

¹⁹⁸ «Tuttavia la comprensione dei vissuti psicopatologici non significa qui minimamente affrontare i problemi diagnostici, eziologici e terapeutici della psichiatria. [...] la prospettiva filosofico-culturale e storico-culturale adottata a proposito del tema della fine del mondo non si occupa della malattia da curare, ma di particolari orientamenti della

aver impegnato a lungo l'antropologo nell'ultima fase della sua riflessione, lasciando cospicue tracce, che hanno attirato l'attenzione di non pochi interpreti e studiosi, anche negli appunti della *Fine del mondo*.

Il primo fra i testi-manifesto della «sensibilità apocalittica moderna» è per de Martino *La Nausée* di Sartre, in cui confluiscono molti temi dell'apocalittica di oggi a partire dalla «apocalisse degli oggetti»; c'è poi *La noia* di Moravia con l'anelito a un «paradiso sconosciuto nel quale gli oggetti non cessano un solo istante di essere oggetti». Ma oltre all'apocalisse e al paradiso degli oggetti, de Martino si sofferma sulla «noia della parola» attraverso Hugo von Hoffmannsthal, che, nel contesto della «perdita di senso dei rapporti sociali e del mondo quotidiano nella società asburgica declinante», testimonia una «radicale sfiducia nella “parola” come strumento di partecipazione alla realtà e di comunicazione intersoggettiva». Nella *Lettera di Lord Chandos*¹⁹⁹ sta scritto che le parole si «spappolano in bocca come funghi marciti» e si disgregano «in parti, e queste di nuovo in altre parti, in una vertigine di disarticolazioni in fondo alle quali [v'è] il vuoto», che richiama il vuoto al fondo dell'espressione denunciato da Croce. «Apocalisse degli oggetti» e «noia della parola» sono espressioni che riguardano la frantumazione della realtà e la disarticolazione del discorso, fenomeni che de Martino, ancora in linea col nostro, considera follia e non arte. Se in Croce l'estetica si identifica con la linguistica, anche in de Martino il ruolo della parola è fondamentale, in quanto estrinsecazione dell'ethos del trascendimento che è costruzione del mondo. L'apocalittica moderna e contemporanea, soprattutto nelle sue forme poetiche, scrive l'antropologo, fornisce invece tantissimi esempi di «universo in tensione», ovvero di «esplosione», piuttosto che costruzione, del mondo. Ed è

cultura contemporanea i quali, anche se palesano un nesso con il patologico, sono ben lontani dal poter essere ridotti ad esso. La psichiatria parte dal modello del sano per poter curare il malato: la presente ricerca si muove nell'ambito della vita culturale, e utilizza il morboso per rischiarare lo stesso percorso del “farsi sano” che caratterizza la cultura, almeno sin quando essa riesce a funzionare» (E. de Martino, *Scritti filosofici*, cit., p. 112).

¹⁹⁹ Cfr. H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos* (1902), Mimesis, Milano, 2007. La lettera, che si immagina scritta da Lord Chandos al maestro Francesco Bacone per disculparsi dall'aver abbandonato l'attività letteraria, costituisce – com'è noto – un saggio sui fondamenti e i limiti del linguaggio.

interessante che qui l'antropologo faccia riferimento a un autore molto criticato da Croce quale Arthur Rimbaud²⁰⁰.

L'opera del poeta francese è certo, agli occhi dell'antropologo, «altamente significativa» per la «storia del costume europeo», ma non lo è per la poesia: anzi, alla poesia Rimbaud resterebbe «sostanzialmente estraneo». Un giudizio che echeggia la severità delle pagine pubblicate sulla «Critica» e poi raccolte nelle *Pagine sulla guerra* su cui ci siamo soffermati. I riferimenti crociani sono peraltro appuntati nella *Fine del mondo*, dove si trovano non poche riflessioni su Rimbaud e sulla teoria secondo cui il poeta deve farsi veggente «con un lungo immenso e ragionato disordine di tutti i sensi, onde scorgere e rivelare, al di là del mondo fallace della realtà, l'inaudito e l'invisibile»²⁰¹. La pretesa di superare la realtà «rugosa» in cui l'uomo ha dimora per raggiungere le cose «nella “terribile libertà” che possedevano “quando ancora non servivano a nessuno”»²⁰² è per de Martino «assurda»²⁰³. Ed è peraltro guidata da un'istanza irrazionalistica, dall'«idoleggiamento del rischio» che si serve di un «ragionato disordine di tutti i sensi», ovverossia di un disordine pianificato e ricercato coscientemente. Rimbaud viene in questo senso definito «ragioniere della dissipazione», «operaio dell'annullamento», che lavora a frantumare e sbriciolare il mondo, ne progetta l'«esplosione»²⁰⁴ e la dissoluzione, se ne

²⁰⁰ «Basterà qui ricordare il rimbaudiano *Nocturne Vulgaire*, in cui proprio ciò che di più familiare appartiene alla nostra vita quotidiana – le pareti, i tetti, i focolari, le vetrate – appare come percosso da un soffio di uragano che inaugura una vicenda allucinatoria di metamorfosi e trascina il “veggente” al centro dei suoi evanescenti episodi: *Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons / brouille le pivotement des toits rongés / disperse les limites des foyers / éclipse les croisées...*», E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., p. 120.

²⁰¹ E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 506.

²⁰² Ivi, p. 507, con riferimento alle definizioni di J. Rivière a p. 506, secondo cui in Rimbaud «il mondo sprofonda nel suo caos originario, le cose risaltano di nuovo con quella terribile libertà che possedevano quando ancora non servivano a nessuno».

²⁰³ Ed è infatti essa stessa «culturalmente condizionata»: «nel caso di Rimbaud essa riflette la crisi della utilizzazione borghese del mondo», ivi, p. 507.

²⁰⁴ «Acqua e vento si dilatano a potenze diluviali», ivi, p. 508. «Le tensioni sovraoggettive degli oggetti; il brutto; bellezza magica = annientamento. Le cose sottratte al reale. Frantumare l'usuale, il comodo, l'abitudinario, il naturale, ecc. inorganico, il minerale,

appropria ragionatamente, ricercando l'anormalità come «esilio deliberato»²⁰⁵. In armonia con una concezione del poeta come «grande malato, grande criminale, grande maledetto», Rimbaud intende l'artista come «anarchico sistematico, che della malattia, del crimine, della maledizione, dello sregolamento di tutti i sensi, introduce lo spirito di sistema, metodo rigoroso, pianificazione ragionata». In modo non dissimile dagli sciamani del *Mondo magico* allora i poeti utilizzano tecniche appositamente volte a ottenere lo sregolamento e il disordine, e scendere la china che porta alle soglie del caos: droghe per abolire «le categorie di spazio e tempo», digiuno, lavoro notturno, abuso della vita sessuale, ricerca di poteri magici, di segreti per mutare la vita ed evadere dalla realtà²⁰⁶. Ma se le tecniche utilizzate sono analoghe, lo scopo e il ruolo dell'artista (in quanto artista-malato) è in questo caso ben diverso da quello del «Cristo magico» e dell'«Eroe della presenza», che nella prospettiva dell'antropologo lungi dall'essere considerato espressione di una dimensione patologica o arretrata è inteso come fondatore originario di cultura. Piuttosto che scendere a patti col caos e riscattare la presenza in crisi in modo da darle consistenza e parola, nel caso di Rimbaud «si prova contraddittoriamente a istituire un linguaggio che narri la non-storia di una

come segno dell'irrealtà. Sbriciolare il mondo. Il fondersi delle cose le une con le altre: annullamento delle loro reciproche distinzioni». Croce scrive un articolo sulla *Gioiosa attesa di distruzione del mondo civile*, dedicato a una «sorta di epidemia mentale, dopo le guerre devastatrici» che corre per il mondo. «I colpiti dalla epidemia odierna si abbandonano alla dolce visione della distruzione con ferro e con fuoco della dominante civiltà: come se uno si rallegrasse che leoni, tigri e serpenti, o meglio ancora, vulcani e terremoti, insorgano contro il genere umano e mettano fine al tirannico *regnum hominis* sulla natura» (B. Croce, *Gioiosa attesa di distruzione del mondo civile*, in «Quaderni della "Critica"», 6, 16, 1950, pp. 124-125, p. 125).

²⁰⁵ «Distacco totale dal passato. Frantumazione di ciò che è dato. Lasciare il continente, andarsene via dalle paludi occidentali. Fuggire dall'Europa, abbracciare la rugosa realtà, stordirsi delle occupazioni pratiche. Spaesamento, odio per gli slanci comuni, per il cuore, disumanizzazione», E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 508.

²⁰⁶ Ivi, p. 510.

caduta sempre più in basso, fino al silenzio»²⁰⁷. La critica di Croce ad autori come Rimbaud, Mallarmé, George o Valéry va, come sappiamo, nella medesima direzione, come polemica contro l'annullarsi della poesia, che in quanto espressione è lotta contro l'ineffabile, nel silenzio.

Le osservazioni di de Martino, come quelle di Croce, non sono ristrette al campo degli specialisti o della critica letteraria, ma si concentrano su manifestazioni artistiche che esprimono la crisi di un'intera società. L'eco della polemica crociana contro un mondo invaso da forze naturalistiche e vitalistiche, affetto dal vuoto spirituale e dalla perdita del centro, si sente in più di un luogo degli appunti sulla *Fine del mondo*, dove ad esempio, seppur con una sfumatura di accento esistenzialistica, de Martino critica la «brama insaziata e insaziabile del nuovo» intesa come *Neugier*, «curiosità pettegola e struggente, delirante ricerca di una “comodità” che vinca per sempre lo stato di disagio, tempo fragoroso della tecnica feticizzata [...] spasmo del successo e del prestigio [...] romanzi gialli, folle sportive» e anche arte, «arte “moderna”». E subito dopo, torna la critica al mistico perdersi, in questo caso al modo di Baudelaire, «*au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*»²⁰⁸.

E ancora in de Martino c'è la critica all'assolutizzarsi delle forme, e all'assolutizzarsi dell'arte come estetismo, altro *Leitmotiv* crociano.

Senza dubbio quando il pane e la soddisfazione di mangiarlo diventano un valore assoluto, senza «oltre», allora entro nella «negazione del valore» e nella contraddittorietà. Ma ciò può dirsi di tutte le altre valorizzazioni quando si feticizzano o diventano assolute: per es.: quando si fa dell'arte un valore assoluto, e si tenta di condurre una vita «estetizzante». L'arte è tale quando l'artista è uomo intero, e il pane soddisfa solo se non si vive di solo pane²⁰⁹.

²⁰⁷ «Dalla dannazione al caos, dal caos al silenzio. Restò muto di fronte al mondo che aveva frantumato», ivi, p. 508.

²⁰⁸ C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, cit., *Le voyage*, citato da de Martino in *La fine del mondo*, cit. p. 474. Come sappiamo, Baudelaire è un altro autore con cui anche Croce si è confrontato, senza inserirlo però tra mistici o irrazionalisti ma tra i grandi poeti.

²⁰⁹ E. de Martino, *Scritti filosofici*, cit., p. 38.

E sappiamo che per Croce l'arte necessita dell'uomo intero.

Su Proust invece le posizioni dei due pensatori sono più distanti. Sono note le pagine della *Fine del mondo* dedicate allo scrittore francese, definito «l'esperto letterato, talora il poeta, della crisi del rapporto io-mondo»²¹⁰, rapporto e crisi che si manifestano in maniera esemplare nei risvegli descritti nella *Recherche*²¹¹. Altrettanto note sono le riflessioni crociane su Proust, segnate anche negli appunti demartiniani²¹² e da noi già richiamate, che ne fanno un *caso di storicismo decadentistico* a partire oltre che dalla sua poetica anche dal suo rapporto col passato. De Martino invece pone l'attenzione su un aspetto diverso dell'opera del grande scrittore francese, che attira il suo interesse. Dal suo punto di vista la storia è fatta proprio dal trascendimento di quei momenti critici, acutamente esemplificati nella *Recherche* proustiana, che trascinano l'uomo sulla soglia abisso e lo fotografano nell'atto di tessere una rete protettiva di riferimenti. Ben diverso è dunque il suo giudizio, secondo cui quella proustiana sarebbe una «analisi finissima» delle «vie percorse verso l'esserci a partire da un radicale rischio del nulla»²¹³. Alla base di queste considerazioni c'è anche, da parte dello studioso, una rivalutazione del corpo, inteso come primordiale dimensione appaesante a partire sin dal calore materno, che delinea originariamente «secondo il confine della pelle l'orizzonte di una patria»²¹⁴. Grazie ai suoi vissuti, il battito cardiaco, la stazione eretta, il corpo è depositario di una storia silente e fondamentale, segnalando scelte culturali ancestrali. Commentando i risvegli descritti da Proust, in cui si ignora per un attimo dove ci si trova e persino chi si è, l'antropologo afferma che il riscatto da quel «disorientamento storico» avviene proprio a partire dal corpo. «E ancor prima che il mio pensiero, che esitava alle soglie dei tempi e delle forme, avesse identificato l'alloggio, esso – il mio corpo – si ricordava per ciascuno

²¹⁰ Cfr. E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 565.

²¹¹ Si tratta di quei «momentanei disorientamenti che talora hanno luogo al risveglio» con un «faticoso ricostituirsi del rapporto col mondo», compientesi «attraverso il corpo», ivi, p. 560.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Ivi, p. 572.

²¹⁴ Ivi, pp. 618-9.

il tipo di letto, il luogo delle porte, il vano delle finestre, l'esistenza di un corridoio»²¹⁵.

La condizione del risveglio, «quando per così dire l'occhio è sveglio, ma l'intelletto ancora riposa» è la stessa che viene ricercata dai pittori d'avanguardia. In quei momenti «forme, colori, ecc. non significano ancora nulla, tutto è nuovo, elementare, primigenio, “la natura prima di ogni domesticazione umana”»²¹⁶. Artisti come Cézanne, scrive de Martino negli appunti sulla *Fine del mondo*, cercano una pittura «priva di significato, assoluta» e tendono a cogliere le forme e i colori nella loro purezza, andando alla ricerca di una condizione di «estrema *impartecipazione* dello spirito e dell'anima ai vissuti dell'occhio». Ma questo scenario dai colori che «risplendono di una intensità sconosciuta» è simile, dalla sua prospettiva, a quello degli alienati: un mondo labile in cui i fenomeni, privi di significato, «sono vissuti come vacillanti, fugaci, indeterminati, non come fenomeni solidi»²¹⁷. I pittori come Cézanne hanno la presunzione di raggiungere il dominio dell'artistico non

²¹⁵ Ivi, p. 561.

²¹⁶ Ivi, p. 488. De Martino fa qui riferimento ad un celebre luogo proustiano in cui si sottolinea il ruolo fondamentale del corpo che riconosce al risveglio i tratti familiari del mondo consentendo di riappropriarsene. «Il mio corpo, troppo intorpidito per muoversi, cercava secondo la forma della sua fatica, a reperire la posizione delle sue membra per evincerne la direzione del muro, il posto dei mobili, per ricostruire e dar nome alla dimora in cui si trovava. La sua memoria, la memoria dei suoi lati, delle sue ginocchia, delle sue spalle, gli presentavano successivamente molte camere in cui aveva dormito, mentre che intorno ad esso i muri invisibili, mutando di posto secondo la forma del vano immaginato, turbinavano nelle tenebre. E ancor prima che il mio pensiero, che esitava alle soglie dei tempi e delle forme, avesse identificato l'alloggio, esso – il mio corpo – si ricordava per ciascuno il tipo di letto, il luogo delle porte, il vano delle finestre, l'esistenza di un corridoio» (M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, Roma, 1990, p. 7; la trascrizione letterale del passo si ritrova in E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 561).

²¹⁷ E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 488. La concezione patologica attribuita da de Martino a Cézanne fa pensare alle pagine della *Fine del mondo* in cui l'antropologo analizza i disegni degli schizofrenici, dove ricorrono stereotipia, orrore del vuoto e del tempo e si evidenzia l'«importanza della cornice», il «suo significato di protezione dal rischio di recedere nel caos», ivi, pp. 167-168.

attraverso un “andar oltre” il mondo quotidiano, attraverso il superamento di tale mondo ovvero il suo innalzamento e neppure attraverso la chiarificazione del quotidiano, ma attraverso un risalire prima di esso, in certo modo all’originario, in guisa da scoprire qui il mondo dei colori in sé²¹⁸.

²¹⁸ Ivi, pp. 487-488. Anche Sedlmayr critica Cézanne, il cui atteggiamento descrive in questi termini: «Nell’esperienza naturale esiste uno stato che corrisponde in un certo senso a questo atteggiamento che Cézanne ha elevato a principio. È quello stato – nel quale peraltro uno viene raramente a trovarsi – fra il momento in cui ci si sveglia e quello in cui ci si sente completamente desti, e durante il quale solo l’occhio, si può dire, è sveglio mentre l’intelletto riposa ancora. Il mondo a noi noto ci appare allora come una compagine di macchie e di forme di vario aspetto, colore, grandezza e consistenza. Gli oggetti che ci sono familiari stanno dietro questo tessuto colorato in attesa, si può dire, di nascere e prendere forma. [...] Quando ci si trova in un tale stato non è possibile dire ciò che in realtà significhi una linea che spicca dall’insieme colorato delle macchie. [...] La magia di questa atmosfera consiste nel fatto che tutto ci appare nuovo, la realtà di tutti i giorni acquista una singolare, primitiva freschezza e, quasi, una certa elementarità. Soprattutto il colore, libero dal compito di contrassegnare gli oggetti, assume un’intensità del tutto insolita. Nel momento in cui vi si inserisce la nostra precisa conoscenza, questo fenomeno si dissolve e l’incanto finisce». Ciò fa sì che l’uomo decada «allo stesso livello delle altre cose» (*ibid.*, p. 214), arrestandosi su quel piano che nella visione demartiniana costituisce la mera «vitalità», del tutto estranea al trascendimento della situazione nel valore. La disposizione descritta, fatta del sonno dell’intelletto, dell’indistinzione, del colore puro, di un’arte intesa come magico svelamento di una più profonda realtà, non troverebbe, in base a quanto si è visto nei capitoli precedenti, nemmeno l’approvazione di Croce. Tale disposizione compare invece chiaramente in forma letteraria nella produzione di chi, come Pirandello, sta – come si è visto – su sponde teoriche ben diverse da quelle del filosofo e allo stesso tempo così vicine all’atmosfera e alla fenomenologia dell’apocalittica demartiniana che stupisce il non trovarne traccia negli appunti della *Fine del mondo*. Nella chiusura, su cui già ci siamo soffermati nel capitolo precedente, di *Uno nessuno e centomila* c’è una mirabile rappresentazione dell’atteggiamento raccomandato da Cézanne e rifiutato da Croce. La ricerca dei colori prima della domesticazione umana si lega nelle parole di Vitangelo Moscarda alla rinuncia al sé, alla memoria e alla stessa civiltà. «Io esco ogni mattina, all’alba, perché ora voglio serbare lo spirito così, fresco d’alba, con tutte le cose come appena si scoprono, che fanno ancora del crudo della notte, prima che il sole ne secchi il respiro umido e le abbagli. [...] Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare [...]. La città è lontana. Me ne giunge, a volte, nella calma del vespro, il suono delle campane. [...]. Pensare alla morte, pregare. C’è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l’ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi:

Su un piano non dissimile, la noia, descritta da Moravia come «una specie di nebbia», oltre che alludere a una malattia degli oggetti, accenna ad «una malattia del vedere, ad una sorta di cecità affettiva interiore». Secondo de Martino «l'accento dell'accadere psicotico» può cadere oltre che sugli oggetti e sulla loro perdita anche sulla «misera esistenziale» dell'uomo²¹⁹. Ancora una volta, ciò di cui si parla è un vuoto spirituale, che anche in Croce viene icasticamente descritto come cecità: si ricorderà la definizione di Kleist come affetto da «cecità di poeta», dall'incapacità cioè di percepire le «passioni particolari», gli «ideali parziali e discordanti» nella luce dell'«ideale che li compone in armonia»²²⁰.

I documenti letterari evocati possono essere considerati sotto diversi punti di vista. Possono essere esaminati, scrive de Martino nel saggio sul '64, come espressioni culturali, manifestazioni di una sensibilità apocalittica inserita in un sistema, un'opera e una dimensione culturale²²¹. Oppure possono essere confrontati col documento psicopatologico. Questo non significa né «assumere che il personaggio letterario Roquentin possa essere valutato come un caso clinico» né «ridurre *La nausée* a un sintomo o a una serie di sintomi utili per concorrere a formulare una diagnosi relativa alla persona reale del suo autore». *La nausea* non potrà essere certo ridotta a un sintomo di Sartre, ma a un sintomo del suo tempo probabilmente sì. Negli

vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori», L. Pirandello, *Uno nessuno e centomila*, cit., p. 256.

²¹⁹ «Io non ho più cuore morale, c'è un velo fra me e gli oggetti», dichiarava un'altra malata [...], E. de Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., p. 129.

²²⁰ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. VIII Kleist*, cit., p. 52.

²²¹ «L'avventura di Roquentin costituisce [...] un testo esemplare per esplorare la sensibilità apocalittica della nostra epoca. Ma dato questo punto di partenza, il viaggio esplorante può prendere tuttavia varie direzioni. Si può valutare così in che modo tale sensibilità riceva una particolare valorizzazione culturale nell'unità della *Nausée* in quanto opera letteraria definita e nel quadro dell'esistenzialismo sartriano in quanto corrente filosofica del pensiero contemporaneo»; «un'opera culturale può serbar tracce di stati psichici morbosi, ma in quanto effettiva opera culturale testimonia, almeno nel suo specifico carattere di opera dotata di valore, a favore del sano e non del malato», E. de Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., p. 120.

appunti della *Fine del mondo* fenomeni come quelli descritti dalla letteratura, sintomi dello «scacco del trascendimento» e rappresentativi del rischio del nulla, ossia di un'esistenza nuda, svestita di «tutti gli abiti che rendono familiare il mondo», vanno considerati assumendo una prospettiva simile a quella di Croce, da «clinico della cultura»:

La nausea o la noia o l'assurdo o l'incomunicabilità, la catastrofe della figura o della melodia a noi interessa soltanto come clinici della cultura, che intendono partecipare ad un consulto decisivo²²².

Epperò la direzione specifica dell'analisi e della ricerca *clinica* demartiniana assume un carattere peculiare anche rispetto a quella di Croce, che sta nella consapevolezza di essere essa stessa parte del dramma:

non si tratta della concezione oggettivistica della malattia, che da una parte pone il medico sano e, dall'altra, il malato: qui il medico che lotta contro il morbo lo deve vincere prima di tutto in se stesso, e il malato è anche colui che deve guarire e che accoglie in sé le forze guaritrici in atto²²³.

Abbiamo a che fare con una prospettiva che si situa nel solco della presa di distanza dallo storicismo ortodosso del maestro, prendendo una posizione più netta rispetto a elementi disturbanti e patologici che in esso rimangono velati. Ed è una prospettiva consapevolmente innovativa, che de Martino propone in polemica con le resistenze e i timori a «riconoscere che la follia costituisce una possibilità permanente contro cui la mente sana è chiamata sempre di nuovo a combattere con la sua reale produttività culturale» da una parte e la «feticizzazione delle partizioni specialistiche del sapere» dall'altra, che hanno sinora impedito un confronto metodologico tra apocalissi come quella di Roquentin e le apocalissi attestate dal documento psicopatologico²²⁴. In questa nuova ottica lo storico e l'antropologo, piuttosto che enumerare somiglianze e differenze, devono «raggiungere di volta in volta, attraverso l'analisi, quel punto critico in cui le somiglianze

²²² E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 471.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ E. de Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., p. 123.

rischiano di diventare identità, e in cui le differenze sono state – o non sono state – drammaticamente istituite». Deve in altre parole verificare se le opere d'arte considerate sono tali, cioè se effettuano la ripresa dal rischio permanente manifestato dalle apocalissi psicopatologiche ridischiudendo la «operabilità del mondo, la progettabilità comunitaria della vita umana». In tale senso si può – o meno – registrare «l'attiva testimonianza di effettive opere economiche, morali, giuridiche, politiche, [...] scientifiche, filosofiche»²²⁵ e *artistiche*. Nell'analisi dei singoli prodotti dell'apocalittica d'oggi, condotta col fondamentale sussidio euristico del documento psicopatologico, lo storico della cultura e l'antropologo hanno il compito di verificare il trascendimento della crisi radicale o di «indicare quando questo messaggio è incerto o assente, e quando infine, nel silenzio di ogni effettiva comunicazione, ricalca i modi stessi della crisi».

L'apocalittica della società borghese in crisi, confrontata con le apocalissi psicopatologiche, mostra dunque un *pericolo*, quello che

si possa assottigliare o addirittura vanificare il margine della ripresa valorizzatrice, la reale produttività culturale secondo valore. Il limite critico della apocalittica d'oggi, le sabbie mobili in cui essa rischia di affondare, sta nell'ambiguità che spesso vi assume la protesta contro il mondo ovvio, familiare, appaesato, abitudinario, quotidiano. [...] nella apocalittica della società borghese in crisi rischia sempre di nuovo di assolutizzarsi il momento della negazione e della distruzione del mondo quotidiano, magari mediante «*un long, immense et raisonné dérèglement de tous le sens*» [...].

Con le sue immagini di «un mondo spoglio di memorie operative umane, l'idolo di una natura anteriore ad ogni domesticazione comunitaria dell'uomo in società», «sempre sul punto di perdere l'acrobatico equilibrio che cerca di mantenere sull'orlo dell'abisso», avendo ormai evidentemente smarrito il centro, l'apocalittica contemporanea può in questo senso essere intesa come una catabasi senza anabasi, come una «discesa agli inferi senza ritorno» che si riduce alla «stimolazione tecnica di vissuti psicotici», quasi come le tecniche di uno sciamano che però si areni nel caos piuttosto che venire a

²²⁵ Ivi, p. 131.

patti con esso. Così agli occhi di de Martino, che al principio del saggio sembrava collocare l'apocalittica contemporanea all'interno delle apocalissi culturali, «si assottiglia – e in casi estremi si cancella – il margine che [la] separa [...] dal documento psicopatologico»²²⁶.

Anche Camus descrive l'assurdo come una perdita degli «scenari mascherati dall'abitudine», una «ostilità primordiale del mondo» che «risale sino a noi» a causa dell'incapacità di imprimervi «figure e disegni», «poiché ormai le forze ci mancano per adoperare questo artificio». De Martino commenta: l'apocalissi psicopatologica irrompe col venir meno di «figure» e «disegni», cioè «le varie intenzioni, che stanno come appoggio latente e come fedeltà implicita» agli impegni operativi secondo valore. L'artificio di cui parla Camus allora

non è che la stessa possibilità della cultura umana: e la confessione che ormai ci mancano le forze per adoperarlo può acquistare il pericoloso senso che la cultura è ormai irrevocabilmente ridotta ad essere la secondante notificazione di una realtà in cui l'assurdo si espande irresistibilmente e senza sosta, al pari di lebbra. Per questa via si corre però il rischio di approssimarsi a quel limite della semplice notificazione psicotica che rappresenta il naufragio della cultura.

Il mondo frammentato e caotico dell'apocalittica contemporanea è un mondo in cui può «capitare qualsiasi cosa, per esempio l'avventura di Gregorio Samsa che una mattina, destandosi da sogni inquieti, si trovò mutato in un insetto mostruoso»²²⁷.

De Martino si fa dunque critico delle avanguardie anzitutto a causa del loro irrazionalismo del loro approssimarsi alla patologia psichica. L'arte è nella sua concezione tutt'altro che follia, una forma di riscatto, «un modo di recuperare gli eventi minacciati dall'irrigidimento e dal caos, [...] di curare e di guarire il sempre possibile ammalarsi degli oggetti». Certo «nell'arte vi è sempre un momento di discesa agli inferi, cioè sino al piano in cui l'oggetto è in crisi», ma il vero artista, come lo sciamano, intraprende una

²²⁶ Ivi, p. 135.

²²⁷ Ivi, p. 140.

discesa agli inferi che deve sempre essere accompagnata da una risalita. Il *discrimen* che caratterizza un'opera d'arte sta nel non confondere il momento della discesa con la «liberazione», nel non esibire «la caccia spietata alla “malattia degli oggetti” [...] come guarigione» né idoleggiarla «in quanto malattia».

L'arte contemporanea non deve essere però semplicisticamente giudicata e rigettata per la sua lontananza «dal naturalismo» o per «la catastrofe della figura»²²⁸. Qui la critica, va probabilmente anche a Croce, nella cui riflessione – che pure contempla mali di crescita come il romanticismo, momenti di crisi che trovano però giustificazione e significato positivo nella storia dello Spirito – non è teorizzato sistematicamente il dramma crisi-riscatto, il movimento di catabasi e anabasi che invece secondo de Martino si compie a «vari livelli» in relazione alle diverse condizioni storico-culturali. «Non può essere stabilito una volta per sempre di quanti gradini è lecito scendere per compiere poi la anabasi». Se «l'arte figurativa del rinascimento non aveva bisogno di scendere molto in basso per recuperare oggetti ed eventi, e per compiere l'anabasi verso la forma, [...] l'arte contemporanea deve raggiungere livelli molto più profondi per tentare la catarsi». Proprio per questo suo carattere l'arte contemporanea «costituisce un documento di quanto profonde siano le radici del male, di quanto grave sia il pericolo della fine del mondo»²²⁹.

La critica demartiniana all'arte contemporanea, nelle sue analogie con quella di Croce (e di Sedlmayr), non riguarda però solo l'assottigliarsi del margine tra poesia e follia, ma anche un altro suo carattere fondamentale: il primitivismo. In *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*,

²²⁸ E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 474. Anche Sedlmayr è un attento osservatore di quella che de Martino chiama «catastrofe della figura». Cfr. il capitolo quinto di *Verlust der Mitte*, intitolato “Il caos scatenato” e dedicato a pittori come Goya, Friedrich o Cézanne. «Nei tempi moderni la pittura è la più sfrenata di tutte le arti. Liberata dai vincoli di compiti ufficiali per i quali essa creava, liberata dai temi obbligati che le venivano offerti e creando solo per sé o per l'anonimità dell'Esposizione, essa è minacciata dalla casualità» e caratterizzata da «un elemento informe e caotico». «Il pittore moderno è il più compromesso di tutti gli artisti [...] in nessuna specie artistica il demoniaco penetra così profondamente, l'abbandono è così grande e così grande è il pericolo della ciarlataneria».

²²⁹ E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 474.

all'interno di una polemica sul mito con Pavese e Pettazzoni che scomparirà nella versione successiva del saggio, quasi integralmente riscritto e intitolato – com'è noto – *Promesse e minacce dell'etnologia*, si trovano delle parole importanti sull'arte, scritte da un altro autore apprezzato (pur con riserve) da Croce, Mario Praz, e sostanzialmente condivise da de Martino:

Il neo-classicismo [...] non è oggi di moda, e alle tre grazie di Raffaello o di Canova si preferiscono le *Demoiselles d'Avignon* di Picasso, in cui forme desunte dalla primitiva scultura iberica e africana si combinano con le interpretazioni polinesiane di Gauguin e col senso spaziale di Cézanne [...] Mondo fantastico e poesia non sono necessariamente la stessa cosa, e talvolta può parer fantasia la logica *sui generis* dei selvaggi. La logica di quei selvaggi può sembrare poetica come le vecchie macchine che non servono più: ma non si dimentichi che è nata come macchina, e che la poesia ce la vogliamo vedere noi... Certe frequenti incoerenze e sconclusionatezze di quei racconti come certe scomposizioni di figure in piani fantastici nella scultura dei Tlingit, degli Haida, dei Tsimshian etc. avranno origine in una logica rituale, saranno cifre atrofizzate di un processo che ci sfugge, e con la fantasia poetica non hanno a che fare di più di quel che non l'abbiano le spalline, i galloni e le altre parti atrofiche delle uniformi militari²³⁰.

Alla base della condivisione affermata da de Martino per queste parole potrebbero esserci due elementi. Anzitutto la critica all'utilizzo e alla riduzione di forme che appartengono a un mondo selvaggio, magico, e che dunque rientrano all'interno di una precisa, nel senso di storicamente e culturalmente contestualizzata, logica e tecnica della presenza, a elementi esotici, fantastici e poetici nel senso di non logici. Ma c'è anche la critica al primitivismo dell'arte come espressione dell'irrazionalismo, critica che de Martino condivide con Croce e anche con Sedlmayr. In *Perdita del centro* lo storico dell'arte austriaco disapprova l'«impulso» della civiltà occidentale verso l'«incosciente» e il «primordiale», che troverebbe espressione, oltre

²³⁰ De Martino commenta: «Non mi sentirei di sottoscrivere senza riserva tutte le affermazioni del Praz, ma la sostanza del suo discorso mi par giusta», *ivi*, pp. 335-336.

che nello sviluppo «della psicologia dell'inconscio, degli studi sui primitivi, sulla preistoria dell'uomo, della vita e della Terra [...]»²³¹, anche nell'arte.

Il mondo moderno scopre ora l'arte dei negri e, in generale, quella dei primitivi. Fra le arti delle civiltà superiori preferisce quella che mostra un carattere arcaico e barbarico, come l'antica arte messicana e l'arte preistorica fino al paleolitico. Nell'ambito dell'arte occidentale, il mondo di oggi ricerca gli elementi barbarici e demoniaci del romanico e anche certe forme del tardo gotico. Per le medesime ragioni si tende all'arte dei primitivi, dei pazzi, degli ignoranti, cioè verso sfere nelle quali l'essenza dell'uomo, divenuta estranea e problematica, si trasferisce nel preumano e nel preterumano²³².

L'arte che *non piace* a de Martino è allora la stessa rigettata da Croce, la stessa rigettata da un conservatore come Sedlmayr. Anche nella riflessione di quest'ultimo infatti si ritrova, oltre al valore euristico attribuito alla dimensione estetica, il rifiuto dell'irrazionalismo e del primitivismo, la concezione dell'arte come sanità in contrapposizione alla malattia e la denuncia di una perdita dei valori²³³. Si tratta di una posizione che, nelle sue diversissime declinazioni, è geneticamente accomunata almeno per un filo nella storia della cultura del Novecento, quello della medesima aspirazione a nuovi centri e a nuove fedi, che possono poi assumere sembianze liberali, marxiste o addirittura colpevolmente simpatizzanti e alleate dell'*Ordnung* nazista.

Sappiamo già qual è l'arte preferita da Croce e, ci si potrebbe allora chiedere qual è invece l'arte che *piace* a de Martino? In questo l'antropologo si distingue dall'amante di Goethe e di Carducci, degli «armoniosi» e «rasserenanti». La sensazione è che, al di là della necessità di analizzarle caso per caso confrontandole con il documento psicopatologico, de Martino legga le manifestazioni della «letteratura del disagio» e ne

²³¹ H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, cit., p. 193.

²³² Ivi, p. 199.

²³³ Aspetti che abbiamo ripercorso nel saggio su *Perdita del centro: De Martino e Sedlmayr*, in «Archivio di storia della cultura», XXVII, 2014, pp. 271-295, al quale rimandiamo.

trascriva brani su brani non solo con inquietudine ma in maniera appassionata, come testimonianza di un processo, quello di crisi e riscatto, nei confronti del quale è particolarmente sensibile, anche a livello personale, oltre che a quello di antropologo e di storico della cultura. Le pagine poi che descrivono i *viaggi nel sud* del De Martino filomarxista, popolate di descrizioni di contadini e pastori, sono certamente ispirate a un gusto neorealistico²³⁴, che probabilmente non sarebbe stato apprezzato da Croce. Le tele di Vespignani, Belardinelli, Guttuso e dello stesso Levi (di cui è nota l'influenza esercitata sul piano letterario) forniscono a De Martino uno «sfondo iconografico» e visivo, un'estetica in cui situare le proprie riflessioni²³⁵. In *Note lucane* si trovano a questo proposito parole molto significative sull'arte figurativa:

La Rabata di Tricarico è l'immagine del caos. Il pittore pugliese Belardinelli ha raffigurato questo scenario proprio nel segno del caos, traducendo in immagini pittoriche il senso di maligna provvisorietà, di tenebre fermentanti e di fango che è proprio di ogni mondo caotico. Nella tela del Belardinelli manca intenzionalmente ogni segno di vita umana: infatti il caos è incompatibile con la vita, che è forma²³⁶.

De Martino apprezza poi la poesia popolare (penso ad esempio a Rocco Scotellaro) e tra i suoi riferimenti letterari c'è quella Matilde Serao amata anche da Croce. È proprio a quest'ultimo che in *Promesse e minacce dell'etnologia* l'antropologo attribuisce l'attenzione alle speranze di un

²³⁴ È anche interessante notare che, come riferisce Pietro Angelini, alla spedizione dell'ottobre 1952 in Lucania, identificabile con il «vero atto di fondazione» della etnografia demartiniana, partecipò un'équipe mista di cui faceva parte anche un pittore (cfr. P. Angelini, *Ernesto De Martino*, Roma, 2008, pp. 80-81).

²³⁵ *Ibid.*, p. 76. Angelini sottolinea però anche le critiche di De Martino al neorealismo, soprattutto cinematografico, accusato dall'antropologo di omettere una seria analisi culturale del mondo popolare e di fermarsi ai suoi aspetti pittoreschi e grotteschi. In un'ottica storicistica, la rappresentazione della miseria *materiale* deve illuminare, e non fagocitare, il nodo problematico rappresentato dalla miseria *culturale* (cfr. *ibid.*, p. 78).

²³⁶ E. De Martino, *Note lucane*, in «Società», VI (1950), n. 4, pp. 650-667; ora in Id., *Furore Simbolo Valore* (1962), a cura di M. Massenzio, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 119-133.

mondo «domestico» da parte di quelli che – come si è accennato – erano pur da lui considerati *Naturvölker*²³⁷, ricordando passi che in realtà vengono dal *Ventre di Napoli*:

“grande sogno di felicità” che il popolo “rifà ogni settimana” tentando la fortuna al gioco del lotto», vivendo «una speranza crescente, invadente che si allarga, esce dai confini della vita reale»: un sogno «dove sono tutte le cose di cui è privato, una casa pulita, dell’aria salubre e fresca, un bel raggio di sole caldo, un letto bianco e alto, un comò lucido, i maccheroni e la carne ogni giorno, e la culla per il bimbo, e la biancheria per la moglie, e il cappello nuovi per il marito²³⁸.

L’arte per de Martino come per Croce non ha a che fare con una dimensione notturna, patologica, di dissoluzione del mondo ma con una dimensione di valore, di operatività e rientra all’interno di quell’umanesimo integrale in cui l’ethos del trascendimento si dispiega senza più la mediazione di strumenti religiosi. Tra gli scritti di Sedlmayr, caratterizzati da un’attenzione precipua a una fenomenologia apocalittica che descrive in maniera molto efficace lo spaesamento e la perdita del centro, c’è un saggio dal titolo non poco significativo, *La morte della luce*. Punto di partenza di quelle pagine è un saggio di Adalbert Stifter²³⁹ (autore caro anche ad

²³⁷ Cfr. B. Croce, *L’umanità e la natura*, cit. (vedi *supra*, p. 21, n 82).

²³⁸ La citazione, che è presente anche in *Etnologia e cultura nazionale*, viene sì da Croce, ma dal Croce che cita a sua volta Matilde Serao nel saggio su cui ci siamo già soffermati (p. 335), pubblicato sulla «Critica» e poi divenuto il secondo capitolo del terzo volume della *Letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1915, p. 54.

²³⁹ L’opera di Stifter è caratterizzata da grande cura per lo stile, per la precisione linguistica, per le immagini chiare e terse come cristallo di rocca (che è anche il titolo della sua novella più celebre, *Bergkristall*, 1845), cui si unisce un vivo senso pittorico (da giovane lo scrittore era stato un valentissimo pittore). Fervente cristiano, si era formato, ricevendone una solida cultura classica, oltre che una precisa impronta spirituale, nel famoso convento benedettino di Kremsmünster, nell’Austria Superiore. Ideali, sicuramente apprezzati da Sedlmayr, cui Stifter rimase sempre fedele, pur assistendo con sconcerto e angoscia al dilagare della modernità.

Heidegger) dedicato all'*Eclissi di sole dell'8 luglio 1842*²⁴⁰, che viene interpretata simbolicamente come l'eclissi del divino nel mondo moderno e desacralizzato. Il saggio e il tema dell'eclissi viene ripreso da Sedlmayr: in linea con le esperienze di crisi su cui si sofferma de Martino (da quelle dei documenti psicopatologici a quelle della letteratura del disagio fino a quelle *etnografiche* come la famosa perdita del campanile di Marcellinara) la più radicale perdita di centro è quella della perdita della luce²⁴¹.

Il tema della luce e delle tenebre riporta a un piccolo ma significativo scritto dell'antropologo, *La paura del buio*²⁴². Il tema dell'oscurità è presente già nel *Mondo magico* nel novero delle tecniche sciamaniche, atte a provocare la *trance*, veri e propri trucchi del mestiere di stregone, finalizzate a combattere l'oltre e a spegnere la presenza. Uno dei modi per combattere «il mondo come alterità che si fa presente alla coscienza» è la ricerca delle tenebre che «aiuta il mondo a scomparire, togliendolo alla vista» (è per questo motivo che «la notte è particolarmente rischiosa e malefica»). Nel brano inedito de Martino afferma che «le tenebre costituiscono un momento critico dell'esistenza, soprattutto se connesse alla solitudine e al silenzio». Col calare delle tenebre, con la solitudine e il silenzio si mette in discussione il rapporto presenza-mondo²⁴³, onde il cosmo retrocede nel caos e accenna al nulla. «Si determina una pressione che spinge fuori dalla storia, ed è questa pressione che angoscia, rendendo malefica la notte».

In generale la luce piena, il giorno «trae la presenza a versarsi nel mondo, a inserirsi nella rete di rapporti che la storia comporta». Tuttavia, osserva de Martino, all'angoscia delle tenebre è «correlativa una vera e propria passione per le tenebre» e un'angoscia per la luce. «La presenza disintegrata

²⁴⁰ Il saggio, pubblicato nel 1842, si legge ora nella raccolta A. Stifter, *Eclissi*, Bologna, 2006.

²⁴¹ Cfr. H. Sedlmayr, *Un'osservazione sullo scritto di Adalbert Stifter: Eclissi di sole dell'8 luglio 1842*, in Id., *La morte della luce. L'arte nell'epoca della secolarizzazione*, cit., pp. 19-29.

²⁴² Brano inedito pubblicato a cura di Marcello Massenzio, che ne ipotizza una datazione successiva a *Fenomenologia religiosa e storicismo assoluto* (1953-1954). Cfr. E. de Martino, *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, cit., pp. 171-173.

²⁴³ Come il momento del risveglio (cfr. Proust) anche il passaggio dalla veglia al sonno rappresenta un momento di rischio.

è impegnata in una tragica polarità: non soltanto il non esserci nella storia, ma anche l'esserci è angoscioso perché la presenza non si mantiene al flusso del divenire, al ritmo incalzante degli impegni e degli adattamenti che la storia comporta». Nodale la domanda con cui de Martino chiude l'appunto:

possono gli uomini guarire dalla polarità teogonica luce-tenebre? Ciò equivale a chiedersi se essi possono integrarsi compiutamente nella storia, sperimentarla cioè senza residuo come operosità secondo valori culturali laici. [...] Ed ecco – commenta il nostro autore – che il piccolissimo problema della paura del buio ci ha portati nel cuore stesso del dramma della civiltà moderna²⁴⁴.

Ciò equivale a chiedersi se con la perdita del centro della modernità sia possibile trovare una nuova fede, fondata sull'uomo e non più su dimensioni mitiche e sovrumane (che possono apparire nelle forme nuove di idoli politici o nel più tradizionale aspetto di uno Spirito divoratore del singolo). Anche nella riflessione dell'ultimo Croce non è poi del tutto pacifico che tale dramma, pur inserito nella dimensione rassicurante di una storia almeno ufficialmente sempre progrediente e di una fede mai completamente sradicabile e rappresentata pur sempre da una religione, sia pure laica come quella della libertà, possa trovare una conclusione positiva piuttosto che rompere gli argini del sistema. Quel che rimane sicuro è però il dovere oltre che la necessità di appellarsi in un simile frangente all'uomo e alla sua capacità di costruire mondi *ordinati* (che beninteso non si facciano uccisori della libertà), che sono anche gli orizzonti culturali dischiusi dalla «pura e lucente goccia di rugiada della poesia»²⁴⁵.

²⁴⁴ E. de Martino, *La paura del buio*, cit., p. 173.

²⁴⁵ B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. XIX. Leopardi*, cit., p. 202.

Bibliografia

1. Opere di Benedetto Croce

È parso opportuno articolare la bibliografia primaria in due sezioni. La prima raccoglie gli interventi apparsi su «La Critica» e sui «Quaderni della “Critica”», citati e consultati nel nostro lavoro nella loro pubblicazione originaria, con l'intento di seguirne lo svolgimento diacronico senza il filtro della successiva risistemazione organica e sistematica in volume.

La seconda sezione raccoglie gli altri scritti consultati con l'indicazione oltre che dell'edizione citata nel lavoro – se diversa – anche della prima pubblicazione e dell'Edizione Nazionale.

A) Articoli

da «La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da B. Croce» (voll. 1-42, 1903-1944) e dai «Quaderni della “Critica” diretti da B. Croce» (voll. 1-7, 1945-1951)

- *Introduzione*, in «La Critica», 1 (1903), pp. 1-5.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Giosuè Carducci*, ivi, pp. 7-31.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Antonio Fogazzaro*, ivi, pp. 95-103.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Edmondo de Amicis*, ivi, pp. 161-181.

- Recensione a K. Groos, *Der aesthetische Genuss*, ivi, pp. 216-217.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Giovanni Verga*, ivi, pp. 241-263.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Matilde Serao*, ivi, pp. 321-351.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. D'Annunzio*, in «La Critica», 2 (1904), pp. 1-110.

- Recensione a Prezzolini (Giuliano il Sofista), *Il linguaggio come causa d'errore*, ivi, pp. 150-153.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Boito – Tarchetti – Zanella*, ivi, pp. 345-381.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Pietro Cossa – Felice Cavallotti*, in «La Critica», 3 (1905), pp. 173-202.

- *Il torto e il diritto dell'estetismo*, ivi, pp. 245-250.

- *Contro la storiografia formulistica*, ivi, pp. 250-252.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Luigi Capuana*, ivi, pp. 341-354.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Neera*, ivi, pp. 354-368.

- *La macchia*, ivi, pp. 429-434.

- *I fini dei poeti*, ivi, pp. 434-436.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. La Contessa Lara*, in «La Critica», 4 (1906), pp. 89-106.

- *L'odio contro il D'Annunzio*, ivi, p. 165.

- *Le definizioni del romanticismo*, ivi, pp. 241-245.

- *Le antinomie della critica d'arte*, ivi, pp. 325-328.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Ada Negri*, ivi, pp. 413-430.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Giovanni Pascoli*, in «La Critica», 5 (1907), pp. 1-31 e 89-109.

- *Recensione a «Leonardo», rivista d'idee*, ivi, pp. 67-69.

- *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, ivi, pp. 177-190.

- *Per una ristampa del Saggio sul Petrarca*, ivi, pp. 403-411.

- *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in «La Critica», 6 (1908), pp. 321-340.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Alfredo Oriani*, in «La Critica», 7 (1909), pp. 1-28.

- *Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del secolo XIX. Introduzione*, ivi, pp. 165-167.

- *Recensione a L. Pirandello, L'umorismo*, ivi, pp. 219-223.

- *Anticarduccianesimo postumo*, in «La Critica», 8 (1910), pp. 1-21.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Studii sul Carducci. II. Le varie tendenze spirituali del Carducci e le loro armonie e disarmonie*, ivi, pp. 81-97.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Studii sul Carducci. III. Lo svolgimento della poesia carducciana*, ivi, pp. 161-185.

- *Ancora del metodo critico*, ivi, pp. 239-240.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Studii sul Carducci. IV. Il Carducci pensatore e critico*, ivi, p. 322.

- *Una teoria del Pascoli e alcuni pensieri sulla poesia del Capponi e del Tommaseo*, in «La Critica» 9 (1911), pp. 315-318.

- *Fede e programmi*, ivi, pp. 390-396.

- *Noterelle di estetica. I. La memoria e l'arte*, in «La Critica», 10 (1912), pp. 237-239.

- *Noterelle di estetica. III. Bergson e Taine*, ivi, pp. 479-481.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Alessandro Manzoni e la questione della lingua*, in «La Critica», 11 (1913), p. 7.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Francesco De Sanctis*, ivi, pp. 81-96, pp. 85-86.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. L. Adolfo de Bosis*, in «La Critica», 12 (1914), pp. 1-14.
- *I superatori (contro i futuristi filosofanti)*, ivi, pp. 157-159.
- *La critica profetica*, ivi, pp. 238-239.
- *I trapassati*, in «La Critica», 13 (1915), pp. 73-74.
- *Francesco De Sanctis*, ivi, pp. 81-96.
- *Una facoltà misteriosa: l'intuito*, ivi, pp. 125-126.
- *Il preteso intuito senza dimostrazione*, ivi, pp. 126-127.
- *Religione e serenità*, ivi, pp. 153-155
- *Aspirazioni all'infinito e debolezza*, ivi, pp. 162-3.
- *Lirismo*, ivi, pp. 163-164.
- *Amore e libidine estetica*, ivi, p. 243.
- *Ripensando a Giosuè Carducci*, ivi, pp. 320-322.
- *Letteratura dei cosiddetti "giovani"*, ivi, p. 324.
- *Lo spirito sano e lo spirito malato*, ivi, pp. 390-395.
- *I "giovani"*, ivi, pp. 401-402.
- *La deformazione di una mia teoria estetica*, ivi, pp. 480-482.
- *I piaceri dell'immaginazione*, in «La Critica», 14 (1916), pp. 153-157.

- *Classicismo e romanticismo*, ivi, pp. 319-321.
- *Per un giovane medico e poeta caduto in guerra*, ivi, pp. 460-465.
- *L'«arte del terreno patrio» e l'«arte moderna»*, «La Critica», 15 (1917), pp. 400-401.
- *Per il centenario di Francesco De Sanctis*, ivi, pp. 202-203.
- *Il futurismo come cosa estranea all'arte*, in «La Critica» 16 (1918), pp. 383-384.
- *Scrittori di prima della guerra. M. Barrès*, ivi, pp. 60-2.
- *Il nazionalismo sensualistico*, ivi, pp. 62-64.
- *Nazionalismo sensuale e nazionalismo spirituale*, ivi, p. 64.
- *Il carattere di totalità della espressione artistica*, ivi, pp. 129-140.
- *Scrittori di prima della guerra: Claudel*, ivi, pp. 188-189.
- *Entusiasmi di prima della guerra: A. Rimbaud*, ivi, pp. 253-255.
- *La ragione della voga letteraria del Rimbaud*, ivi, p. 255.
- *Il Rimbaud come acquirettore di anime alla Chiesa cattolica*, ivi, p. 256.
- *La storiografia in Italia, dai cominciamenti del secolo decimonono ai giorni nostri. X. La storia della letteratura e delle arti, della filosofia e delle scienze [pt. 1]*, ivi, pp. 257-274.
- *L'atteggiamento da adottare in tempi antiartistici*, ivi, pp. 384-385.

- *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Baudelaire*, in «La Critica», 17 (1919), pp. 65-75.

- *Rileggendo il Pascoli*, ivi, pp. 321-2.

- *Le ragioni della fortuna del Pascoli*, ivi, pp. 326-328

- *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Stendhal*, ivi, pp. 329-338.

- *A proposito del Pascoli*, ivi, p. 392.

- *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Werner*, in «La Critica», 18 (1920), pp. 65-69.

- *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Kleist*, ivi, pp. 70-75.

- Recensione a Th. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, ivi, pp. 182-3.

- *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Flaubert*, ivi, pp. 193-202.

- Recensione a O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, ivi, pp. 236-239.

- *Specialismo e dilettantismo*, ivi, p. 378.

- *Lo specialismo nel suo significato negativo e come simbolo*, ivi, pp. 379-380.

- Recensione a B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*; seconda edizione riveduta, vol. I e II (Bari, Laterza, 1921), in «La Critica», 19 (1921), pp. 120-123.
- Recensione a E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*, ivi, pp. 187-188.
- *L'intellettualità*, ivi, pp. 191-192.
- *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Zola e Daudet*, ivi, pp. 193-201.
- *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. George Sand*, in «La Critica», 20 (1922), pp. 1-15.
- *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Foscolo*, ivi, pp. 129-139.
- *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Leopardi*, ivi, pp. 193-204.
- *Ritorno su vecchi pensieri*, ivi, pp. 267-277.
- *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Walter Scott*, in «La Critica», 21 (1923), pp. 1-9.
- *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. Giusti*, ivi, pp. 65-70.
- *Il concetto del barocco*, in «La Critica», 23 (1925), pp. 129-143.
- *La decadenza italiana*, ivi, pp. 193-200.
- *La poesia del Racine*, in «La Critica», 25 (1927), pp. , 64-68.

- *L'epopea italiana della casa di Savoia e Giosuè Carducci*, ivi, pp. 131-2.
- *Considerazioni sul «superamento»*, in «La Critica», 26 (1928), pp. 391-2.
- *Il Bachofen e la storiografia a filologica*, ivi, pp. 418-431.
- *Intorno alle condizioni presenti della storiografia in Italia*, in «La Critica», 27 (1929), pp. 1-11, 81-103, 161-176, 241-263.
- Recensione a J.W.T. Mason, *The creative East*, ivi, pp. 153-155.
- Recensione a G. Papini, *Gli operai della vigna*, ivi, p. 157.
- *Sulla poesia del Petrarca*, in «La Critica», 28 (1930), pp. 241-251.
- *Noterelle di estetica. Arte pura*, ivi, pp. 396-397.
- *Antistoricismo*, ivi, pp. 401-409.
- Recensione a M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, in «La Critica», 29 (1931), pp. 133-134
- *Le due scienze mondane*, ivi, pp. 401-412.
- Recensione a O. Spengler, *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*, in «La Critica», 30 (1932), pp. 57-60.
- *Intorno al Mallarmé*, in «La Critica», 31 (1933), pp. 241-250, p. 246.
- *Difesa della poesia*, in «La Critica», 32 (1934), pp. 1-15.
- *Il concetto di decadenza*, ivi, pp. 157-158.

- *Colorito storico nella interpretazione estetica*, ivi, pp. 159-160.

- *Aggiunte alla «Letteratura della nuova Italia». Avvertenza*, ivi, pp. 161-162.

- *Aggiunte alla «Letteratura della Nuova Italia». Tra i giovani poeti, "veristi" e "ribelli"*, ivi, pp. 163-201.

- *Di un caso di antimetodica costruzione dottrinale: la teoria del Comico*, ivi, pp. 202-208.

- *Due scrittori contemporanei. Alfredo Panzini – Luigi Pirandello*, in «La Critica», 33 (1935), pp. 9-33.

- *Ripresa di vecchi giudizi. L'ultimo Fogazzaro*, ivi, pp. 161-171.

- *Ripresa di vecchi giudizi. L'ultimo D'Annunzio*, ivi, pp. 171-181.

- *Ripresa di vecchi giudizi. L'ultimo Pascoli*, ivi, pp. 321-332.

- *Ripresa di vecchi giudizi. L'ultima Ada Negri*, ivi, pp. 333-340.

- *Il Pirandello e la critica*, in «La Critica», 34 (1936), pp. 79-80.

- *Alcuni poeti. Antonio della Porta*, ivi, pp. 81-87.

- *Alcuni poeti. Guido Gozzano*, ivi, pp. 87-95.

- *Alcuni poeti. Francesco Gaeta*, ivi, pp. 95-100.

- *Ragioni di un'insistenza*, in «La Critica», 35 (1937), pp. 77-78.

- *Vittorio Alfieri precursore del Proust*, ivi, pp. 153-157.

- *Petrarca, Il sogno dell'amore sopravvivente alla passione*, ivi, pp. 161-167.
- *La storiografia senza problema storico*, ivi, pp. 425-433.
- *Pinocchio*, ivi, pp. 452-454.
- *Studi su poesie antiche e moderne. Intorno al Baudelaire*, in «La Critica», 36 (1938), pp. 1-9.
- Croce, *Studi su poesie antiche e moderne. Racine. Andromaque*, ivi, pp. 161-170.
- Recensione a *George Stephan*, num. 9-10 dell'anno XVIII del *Convegno*, ivi, pp. 294-295.
- *Studi su poesie antiche e moderne. Virgilio. Enea di fronte a Didone*, ivi, pp. 401-408.
- *Aggiunte alla "Letteratura della nuova Italia". Scrittrici: Annie Levanti*, ivi, pp. 409-418.
- *Aggiunte alla "Letteratura della nuova Italia". Scrittrici: Grazia Deledda*, ivi, pp. 418-425.
- *Il "dies irae"*, in «La Critica», 37 (1939), pp. 6-11.
- *Aggiunte alla «Letteratura della nuova Italia». Scrittrici: Clarice Tartufari*, ivi, pp. 12-23.
- *Pseudobiografie*, ivi, p. 77.
- *Studi su poesie antiche e moderne. Cervantes. Intorno al "Don Quijote"*, ivi, pp. 161-167.

- *Studi su poesie antiche e moderne. Victor Hugo. "Booz endormi"*, ivi, pp. 168-176.
- Recensione a F. Gaeta, *Che cos'è la Massoneria* (Sansoni, Firenze, 1939), ivi, pp. 386-387.
- *Provinciali ed europei*, ivi, p. 398.
- *Leonardo e gli odierni "lirici puri"*, ivi, pp. 398-399.
- *L'arte come giuoco*, ivi, p. 399.
- *Petrarca. Canzone: "Quell'antiquo mio dolce empio signore"*, ivi, pp. 412-419.
- *Problemi della critica delle arti figurative*, in «La Critica», 38 (1940), pp. 384-388.
- *Note su alcune poesie del Carducci. L'"Inno a Satana"*, in «La Critica», 39 (1941), pp. 65-68.
- *Poesia giocosa ossia la poesia tolta in giuoco*, ivi, pp. 78-84.
- *Il giudizio del D'Annunzio sulla poesia del Pascoli*, ivi, pp. 113-114.
- *Note su alcune poesie del Carducci. Poesie impressionistiche*, ivi, pp. 147-150.
- *Conversazioni filosofiche. Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici*, ivi, pp. 201-214.
- *Per il libro di un poeta*, in «La Critica», 40, 1942, pp. 61-62.

- *Per un libro di poesia religiosa*, ivi, pp. 121-124.

- *Nota sul Verlaine*, ivi, pp. 164-172.

- *Perché non possiamo non dirci cristiani*, ivi, pp. 289-297.

- *Un fiore di poesia*, ivi, p. 341.

- *Poesia impressionistica. Di alcune liriche del Mörike*, in «La Critica», 41 (1943), pp. 132-135.

- *Poesia impressionistica. Alcune liriche del Rilke*, ivi, pp. 136-149.

- *Ancora sul Pascoli*, ivi, pp. 286-287.

- *Poesia mistica e poesia pura*, in «La Critica», 42 (1944), pp. 187-191.

- *Vita intellettuale-morale e poesia*, ivi, pp. 195-200.

- *L'arte come la forma del puro conoscere*, ivi, pp. 202-204.

- *I poeti e la creazione dell'immagine del cosmo*, ivi, p. 226.

- *Mondo fisico e mondo spirituale*, ivi, pp. 226-7.

- *Considerazioni sul problema morale del nostro tempo*, in «Quaderni della Critica», 1, 1 (1945), pp. 1-15.

- *Una critica dell'esistenzialismo*, ivi, pp. 107-109.

- *L'avversione alla letteratura contemporanea*, in «Quaderni della Critica», 1, 3 (1945), pp. 1-4.

- *Intorno alla cosiddetta "critica stilistica"*, in «Quaderni della Critica», 2, 4 (1946), pp. 52-59.

- *Arte pura, poesia pura*, ivi, p. 111.

- *Due sensi della parola "Letteratura"*, in «Quaderni della Critica», 2, 5 (1946), p. 125.

- *Il perché della diffidenza verso la critica stilistica*, in «Quaderni della Critica», 2, 6 (1946), p. 103.

- *Esistenzialismo e letteratura*, ivi, pp. 104-105.

- *Non c'è più poesia a questo mondo*, ivi, p. 107.

- *Ragione della disistima verso la "poesia pura" e i suoi sinonimi*, in «Quaderni della Critica», 3, 9 (1947), pp. 1-10.

- Recensione a P. Valéry, *Mallarmé*, ivi, pp. 77-79.

- *L'assoluto della parola*, ivi, p. 90.

- Recensione a E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, in «Quaderni della critica», 4, 10 (1948), pp. 79-80.

- Recensione a B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, in «Quaderni della Critica», 4, 11 (1948), pp. 104-107.

- *Studi su poesie antiche e moderne. Baudelaire. "Don Juan aux Enfers"*, ivi, pp. 241-244.

- *Il ricorso ai "competenti" nelle crisi storiche*, in «Quaderni della Critica», 4, 12 (1948), pp. 89-92.

- *Il "segreto" del Mallarmè*, in «Quaderni della Critica», 5, 14 (1949), pp. 91-97.

- *Arte moderna*, ivi, pp. 98-103.

- *I versi delle donne*, ivi, pp. 121-122.

- «*Una prosa illuminata dalla grazia*», ivi, pp. 122-4.

- «*L'après midi" di un fauno nel Mallarmé e in Pietro Bembo*, in «Quaderni della Critica», 6, 16 (1950), pp. 56-60.

- *Gioiosa attesa di distruzione del mondo civile*, ivi, pp. 124-125.

B) Altri scritti

- *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte. Memoria letta nella tornata del 5 marzo 1893 dal socio Benedetto Croce*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XXIII (1893), pp. 13-32.

- *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Memoria letta nelle tornate del 18 febbraio, 18 marzo e 6 maggio 1900 dal socio Benedetto Croce*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XXX (1900), pp. 1-88; ristampa anastatica a cura di F. Audisio, Bibliopolis, Napoli, 2002.

- *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Laterza, Bari, 1958; ora a cura di F. Audisio, 3 voll., Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 2014.

- *Filosofia della pratica. Economica ed etica*, Laterza, Bari, 1909; ora a cura di M. Tarantino e con una Nota di G. Sasso, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 1996.

- *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* (1910), Laterza, Bari, 1940; ora a cura di M. Mancini, 2 voll., Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 2003.

- *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari, 1911.

- *La letteratura della nuova Italia*, 6 voll., Laterza, Bari, 1914 sgg.

- *Cultura e vita morale*, Laterza, Bari, 1914; ora a cura di A. Frangipane, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 1993.

- *Teoria e storia della storiografia* (ed. tedesca: Mohr, Tübingen, 1915; ed. italiana: Laterza, Bari, 1917), a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano, 2011; ora a cura di E. Massimilla e T. Tagliaferri, con una Nota al testo di F. Tessitore, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 2007.

- *Contributo alla critica di me stesso* (1918), a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano, 1989; ristampa anastatica a cura di F. Audisio, Bibliopolis, Napoli, 2006.

- *Primi saggi* (1918), Laterza, Bari, 1951.

- *Conversazioni critiche*, Laterza, Bari, 1918 (serie prima e seconda), 1932 (serie terza e quarta), 1939 (serie quinta).

- *Pagine sparse*, Ricciardi, Napoli, 1919 (serie prima e seconda); 1920 (serie terza); 1927 (serie quarta).

- *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra* (1919), Laterza, Bari, 1950.

- *Goethe, con una scelta di liriche nuovamente tradotte* (1919), 2 voll., Laterza, Bari, 1959.

- *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Bari, 1920; ora a cura di M. Scotti, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 1991.

- *Giosuè Carducci. Studio critico*, Laterza, Bari, 1920.

- *Ariosto, Shakespeare, Corneille* (1920), Laterza, Bari, 1929.

- *Disegno di legge n. 204 di Benedetto Croce* ("Per la tutela della bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico", presentato in Senato nella tornata del 25 settembre 1920), in «Rivista della Scuola superiore dell'economia e delle Finanze», <http://rivista.ssef.it/site.php?page=20040913091214766&edition=2010-02-01>.

- *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, 2 voll., Laterza, Bari, 1921.

- *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Bari, 1923.

- *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari, 1928; ora a cura di G. Talamo, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 2004.

- *Storia dell'età barocca in Italia*, Laterza, Bari, 1929.

- *Etica e politica*, Laterza, Bari, 1931; ora a cura di A. Musci, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 2015.

- *Storia d'Europa nel secolo decimonono* (1932), a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano, 1993.

- *L'Estetica della «Einfühlung» e Roberto Vischer*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche», LVI (1933), pp. 204-221.

- *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Laterza, Bari, 1934.

- *Vite di avventure, di fede e di passione* (1935), a cura di G. Galasso, Biblioteca Adelphi, Milano, 1989.

- *Varietà di storia letteraria e civile*, Laterza, Bari, 1935 (serie prima), 1949 (serie seconda).

- *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), Laterza, Bari, 1943.

- *La storia come pensiero e azione*, Laterza, Bari, 1938; ora a cura di M. Conforti, con una Nota al testo di G. Sasso, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 2002.

- *Il carattere della filosofia moderna*, Laterza, Bari, 1941; ora a cura di M. Mastrogregori, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 1991.

- *Aneddoti di varia letteratura*, Ricciardi, Napoli, 1942.

- *Il dissidio spirituale della Germania con l'Europa*, Laterza, Bari, 1944.

- *Pagine Politiche*, Laterza, Bari, 1945.

- *Nuove pagine sparse*, Ricciardi, Napoli, 1948-1949.

- *Filosofia e storiografia*, Laterza, Bari, 1949; ora a cura di S. Maschietti, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 2005.

- *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Laterza, Bari, 1950.

- *Carteggio Croce-Vossler 1899-1949*, Laterza, Bari, 1951; ora a cura di E. Cutinelli Rendina, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 1991.

- *Filosofia poesia storia*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1952.

- *Terze pagine sparse*, 2 voll., Laterza, Bari, 1955.

- *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, Laterza, Bari, 1963; ora a cura di A. Carella, 2 voll., Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli, 1993.

- *Epistolario, scelta di lettere curata dall'Autore (1914-1935)*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli, 1967.

- *B. Croce - G. Prezzolini, Carteggio 1904-1945*, 2 voll., a cura di E. Giammattei, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1990.

- *B. Croce - T. Mann, Lettere, 1930-1936*, a cura di R. Diana, Pagano, Napoli, 1991.

- *La mia filosofia*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano, 1993.

- *Carteggio Croce - Schlosser*, a cura di K. E. Lönne, Bologna, 2003.

- *Scritti su Francesco De Sanctis*, a cura di T. Tagliaferri e F. Tessitore, 2 voll., Giannini, Napoli, 2007.

- *B. Croce - G. Papini, Carteggio 1902-1914*, a cura di M. Panetta, introduzione di G. Sasso, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2012.

2. Letteratura secondaria

A) Opere su Croce

- Adesso C.A., Grandone S., *L'innocenza del fauno. Da Bembo a Mallarmé*, Aracne, Roma, 2015.

- Aliotta A., *L'estetica del Croce e la crisi dell'idealismo italiano*, Perrella, Roma, 1951.

- Antoni C., *Commento a Croce*, Venezia, 1955.

- Antoni C., *Scritti di estetica*, Napoli, 1964.

- Assunto R., *La revisione critica del pensiero crociano e il problema delle categorie*, in AA.VV., *Interpretazioni crociane, Atti del convegno crociano*, Bari, 28-30 gennaio 1963, Bari, 1965.

- Attisani A., *Cosmicità ed eticità dell'arte*, Messina-Milano, 1946.

- Attisani A., *Interpretazioni crociane*, Messina, 1953.

- Baldacci L., *I critici italiani del Novecento*, Milano, 1969.

- Battistini A., «*La Critica*», in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, Treccani, Roma, 2016, pp. 91-100.

- Battistini A., *La letteratura della nuova Italia*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 194 sgg.

- Bedeschi G., *Croce e l'Europa*, in «*Storia contemporanea*», VII (2003), pp. 17-29.

- Berardini S.F., *La religione come pensiero e come azione. Da Benedetto Croce a Ernesto De Martino*, in Id., *Presenza e negazione. Ernesto De Martino tra filosofia, storia e religione*, Edizioni ETS, Pisa, 2015, pp. 43-57.

- Binni W., *Croce nella critica letteraria del Novecento*, in Id., *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, 1969, pp. 301-14.

- Biondi, M., *Croce e i giovani*, in *Croce Gentile, la cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 177-182.

- Bodei R., *L'estetica di Croce. Una rilettura*, in *Croce filosofo. Atti del convegno internazionale di studi in occasione del 50° anniversario della morte: Napoli-Messina 26-30 novembre 2002*, a cura di G. Cacciatore, G. Cotroneo, R. Viti Cavaliere, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2003, Vol. 1, pp. 97-108.

- Bonetti P., *Introduzione a Croce*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

- Bonetti P., *Etica*, in *Lessico crociano*, cit., pp. 245 sgg.

- Borsari S., *L'Opera di Benedetto Croce*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli, 1964.

- Bruno A., *La formulazione crociana dei distinti e le ultime indagini sulla vitalità e la dialettica*, in *Benedetto Croce*, n. speciale di «Letterature moderne», Milano, 1953.
- Cacciatore G., *Croce e il suo tempo nel carteggio con Prezzolini*, in «Nord e Sud», XXXIX, n. 3 (1992), pp. 43-59.
- Cacciatore G., *Croce: l'idea di Europa tra crisi e trasformazione*, in *Croce filosofo*, cit., pp. 117-144.
- Cacciatore G., *Filosofia pratica e filosofia civile nel pensiero di Benedetto Croce*, Soveria Mannelli, 2005.
- Cacciatore G., *Vita*, in *Lessico Crociano*, cit., pp. 733 sgg.
- Cacciatore G., *La polemica sulla «Voce» tra filosofi 'amici'*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 281 sgg.
- Cantillo G., *Leggere Dante «da solo a solo». Note in margine a La poesia di Dante*, in «Bollettino filosofico», 28, 2013 (= numero monografico su *Croce tra passato e futuro*), pp. 59-72.
- Cantillo G., *Storicismo e storicismo*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 685 sgg.
- Cantillo G., *L'autonomia della poesia*, in C. Tuozzolo (a cura di), *Benedetto Croce. Riflessioni a centocinquanta anni dalla nascita*, Aracne, Roma, 2016, pp. 311-324.
- Caracciolo A., *L'estetica e la religione di Benedetto Croce*, Tilgher, Genova, 1987.
- Caserta E. G., *Croce critico letterario (1882-1921)*, Napoli, 1972.

- Castellano G., *Introduzione allo studio e alle opere di B. Croce*, Bari, 1920.
- Castellano G., *L'opera filosofia, storica e letteraria di B. Croce*, Bari, 1942.
- Castellano G., *Benedetto Croce. Il filosofo il critico lo storico*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954.
- Chabod F., *Croce storico*, in «Rivista Storica Italiana», 64 (1952), pp. 473-530.
- Ciardo M., *Filosofia dell'arte e filosofia come totalità*, Bari, 1953.
- Ciardo M., *Il vitale e la dialettica dei distinti*, in «Lo spettatore italiano», n. 4, 1953.
- Ciardo M., *L'esteticità della dialettica nella vita dello spirito*, Pisa, 1965.
- Ciliberto M., *Malattia/Sanità. Momenti della filosofia di Croce fra le due guerre*, il «Centauro», 9 (set.-dic. 1983), pp. 71-103.
- Cingari S., *Il giovane Croce*, Rubbettino, 2001.
- Cingari S., *Croce e la crisi della civiltà europea*, Rubbettino, 2003.
- Coli D., *Il filosofo, i libri, gli editori. Croce, Laterza e la cultura europea*, Napoli, 2002.
- Conte D., *Storia universale e patologia dello spirito. Saggio su Croce*, Bologna, 2005.

- Conte D., *Nobiltà dello spirito sull'abisso*, in *Seduta inaugurale dell'anno accademico 2011*, Giannini, Napoli, 2011, pp. 31-48; ora in Id., *Primitivismo e umanesimo notturno*, Liguori, Napoli, 2013, pp. 225 sgg.
- Conte D., *Dalla «germanofilia» alla «disumanità». Benedetto Croce e la Germania*, in «Archivio di storia della Cultura», XXVI (2013), pp. 202-220.
- Conte D., *Italia e continenti morali: Benedetto Croce e Thomas Mann*, in *Risorgimento e Massoneria*, a cura di Aldo A. Mola e Luigi Pruneti, Edizioni di Atanor, Roma, 2013, pp. 258-279; ora in Id., *Primitivismo e umanesimo notturno*, cit., pp. 185 sgg.
- Conte D., *Benedetto Croce, la Germania e Thomas Mann a partire dalle Pagine sulla guerra (1919)*, in *Benedetto Croce e la cultura tedesca*, a cura di G. Furnari Luvarà e S. Di Bella, Le Lettere, Firenze, 2013, pp. 189-204; ora in Id., *Primitivismo e umanesimo notturno*, cit., pp. 211 sgg.
- Conte D., *La Germania che abbiamo amata*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 604 sgg.
- Contini G., *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, Pisa, 2013.
- D'Angelo P., *L'estetica di Benedetto Croce*, prefazione di E. Garroni, Laterza, Roma-Bari, 1982.
- D'Angelo P., *Il ritorno dell'interesse per Croce (1980-1990)*, in «Cultura e scuola», 1991, 117, pp. 142-51, e 118, pp. 193-202.
- D'Angelo P., *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, 2007.
- D'Angelo P., *Estetica*, in *Il filosofo Croce*, a cura di M. Torrini, Napoli, 2008, pp. 23-39.

- D'Angelo P., *Il problema Croce*, Quodlibet, Macerata, 2015.

- D'Angelo P., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 100-108.

- D'Angelo P., *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 17 sgg.

- D'Angelo P., *Aneddotica*, in *Lessico Crociano*, cit., pp. 37 sgg.

- D'Angelo P., *Romanticismo*, in *Lessico Crociano*, cit., pp. 587 sgg.

- D'Angelo P., *Benedetto Croce e le leggi razziali del 1938*, in *Benedetto Croce. Riflessioni a centocinquant'anni dalla nascita*, cit., pp. 425 sgg.

- Della Volpe M., *La vera storia dell'umanità. Benedetto Croce e la religione dei tempi nuovi*, Le Cáriti, Firenze, 2010.

- Della Volpe M., *Filosofia, Religione, Storia: la trinità crociana in «Bollettino filosofico»*, 28, 2013 (= numero monografico su *Croce tra passato e futuro*), pp. 143-157.

- Di Bella S., *Croce e Fiedler. Le due interpretazioni*, in C. Tuozzolo (a cura di), *Benedetto Croce. Riflessioni a centocinquanta anni dalla nascita*, cit., pp. 325-338.

- Di Benedetto A., *La critica di Benedetto Croce*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 2002, 588, pp. 481-96.

- Di Mauro A., *Considerazioni sull'estetica e la storiografia letteraria di Benedetto Croce*, Milano, 1992.

- D'Onofrio T., *Estetica e poesia. Note alla "Letteratura della nuova Italia" di Benedetto Croce*, Modica, 1962.

- Eco U., *Croce, l'intuizione e il guazzabuglio* in Id., *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano, 1997, pp. 375-387.

- Fano G., *La filosofia di Benedetto Croce. Saggi di critica e primi lineamenti di un sistema dialettico dello spirito*, in «Giornale critico della filosofia italiana», IX (1928), n. 6.

- Faucci D., *Storicismo e metafisica nel pensiero crociano*, Firenze, 1950.

- Fazio-Almayer V., *Estetica e critica di B. Croce*, in «Belfagor», VIII, n. 3 (1953).

- Fazio-Almayer V., *Moralità dell'arte*, Firenze, 1953.

- Ferroni G., *La poesia*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 649-660.

- Flora F., *B. Croce*, Milano, 1927.

- Franchini R., *Intervista su Croce*, Napoli, 1978.

- Franchini R., Lunati G., Tessitore F., *Ritorno di Croce nella cultura italiana*, Rusconi, Milano, 1990.

- Fubini M., *Critica e poesia*, Bari, 1956.

- Furnari Luvarà G., *Tra arte e filosofia: la teoria della storia in Benedetto Croce*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2001.

- Galasso G., *Croce e lo spirito del suo tempo* (1989), Laterza, Bari, 2002.

- Galasso G., *Nota del curatore*, in B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Adelphi, Milano, 1990, pp. 641-683.
- Galasso G., *Nient'altro che storia. Saggi di teoria e metodologia della storia*, Il Mulino, Bologna, 2000.
- Galasso G., *La memoria, la vita, i valori. Itinerari crociani*, Bologna, 2015.
- Gandolfo A., *Benedetto Croce critico dei contemporanei*, Padova, 1958.
- Garin E., *Alle origini della «Critica»*, in Id., *Cronache di filosofia italiana. 1900-1943* (1955), Bari, 1959, pp. 186-240.
- Garin E., *Agonia e morte dell'idealismo italiano*, in Aa.Vv., *La filosofia italiana dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, 1985, pp. 1-29.
- Giammattei E., *Per una lettura diacronica della «Letteratura della nuova Italia»*, in Id., *Retorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*, Bologna, 1987, pp. 7-71.
- Giammattei E. (a cura di), B. Croce, *Dalle memorie di un critico. Con un'aggiunta di lettere inedite*, Napoli, 1993.
- Giammattei E., *La biblioteca e il dragone. Croce, Gentile e la letteratura*, Editoriale scientifica, Napoli, 2001.
- Giammattei E., *I dintorni di Croce: tra figure e corrispondenze*, Napoli, 2009.
- Giammattei E., *Croce: la lezione di De Sanctis*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 32 sgg.

- Giammattei E., *Croce epistografo*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 789 sgg.
- Giarrizzo G., *Croce e la storia della cultura*, in *Croce filosofo*, cit., pp. 401-406.
- Giordano M. G.; Iermano T., *Benedetto Croce e la cultura del novecento*, Avellino, 1988.
- Giordano Orsini G.N., *L'estetica e la critica di B. Croce*, Milano-Napoli, 1976.
- Giuliani F., *Espressione ed ethos: il linguaggio nella filosofia di Benedetto Croce*, Bologna, 2002.
- Innamorati G., *Croce e la letteratura della Nuova Italia*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1967 (LXXI), pp. 193-212.
- Kunishi K., «*Rendiamo omaggio a Gabriele d'Annunzio*». *La lettura crociana di d'Annunzio*, in «Archivio di Storia della Cultura», XXVI (2013), pp. 183-200.
- Lolli F., *Croce polemista e recensore, 1897-1919*, Bologna, 2001.
- Maggi M., *Croce e l'Europa*, in «Nuova Antologia», n. 2208 (1998), pp. 333 sgg.
- Maggi M., *La fondazione estetica della conoscenza nella filosofia di Croce*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia (nuova serie)», XII (2006), pp. 145-172.
- Manni F., *Critica di Benedetto Croce al sistema romantico*, Brescia, 1990.

- Martino F., *La fortuna di Croce in Italia*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 839 sgg.

- Masiello V., *Il canone crociano della letteratura italiana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 2006, 602, pp. 194-220.

- Musté M., *Croce, gli ebrei e il «martirio» di Israele*, in *Benedetto Croce. Riflessioni a centocinquant'anni dalla nascita*, cit., pp. 406 sgg.

- Nave A., *Demitizzazione ed umanità nelle concezioni del linguaggio in Benedetto Croce*, Napoli, 1977.

- Nicolini F., *Croce*, Torino, 1962.

- Onofri M., *Ingrati maestri. Discorso sulla critica contemporanea da Croce ai contemporanei*, Roma-Napoli, 1995.

- Orvieto P., *D'Annunzio o Croce. La critica in Italia dal 1900 al 1915*, Roma, 1988.

- Panetta M., *Settant'anni di militanza: Benedetto Croce tra riviste e quotidiani*, in *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di C. Serafini, Roma, 2010, pp. 135-58.

- Paolozzi E., *L'estetica di Benedetto Croce*, Napoli, 2002.

- Parente A., *La «Critica» e il tempo della cultura crociana*, Bari, 1953.

- Parente A., *Croce per lumi sparsi. Problemi e ricordi*, Firenze, 1975.

- Peluso R., «*Imparadisarsi*». *Croce e la «mistica erotica» dell'ultimo "Faust"*, in «Diacritica», 2, 1, 7, febbraio 2016, pp. 93 sgg.

- Peluso R. (a cura di), *Lessico crociano. Un breviario filosofico-politico per il futuro*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli, 2016.

- Peluso R., *Barocco*, in *Lessico crociano*, cit., pp. 119 sgg.

- Pesce D., *L'estetica di B. Croce*, in E. P. Lamanna, *Introduzione alla lettura di Croce*, Firenze, 1969, pp. 191-248.

- Piovani P., *Indagini di storia della filosofia: incontri e confronti*, Liguori, Napoli, 2006.

- Puppo M., *Il metodo e la critica di B. Croce*, Milano, 1964.

- Puppo M., *Benedetto Croce e la critica letteraria*, Sansoni, Firenze, 1973.

- Raggiunti R., *La conoscenza storica. Analisi della logica crociana*, Firenze, 1955.

- Romeo R., *Croce e la storia d'Europa*, «Corriere della sera», 14 ago. 1965.

- Sainati V., *L'estetica di Croce. Dall'intuizione visiva all'intuizione catartica*, Firenze, 1953.

- Salucci M., *Critica letteraria ed estetica in Benedetto Croce*, Firenze, 1990.

- Sansone M., *Saggi di ermeneutica crociana*, Bari, 2002.

- Sasso G., *Benedetto Croce e la ricerca della dialettica*, Napoli, 1975.

- Sasso G., *L'«Estetica» di Benedetto Croce in Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le opere, IV, Il Novecento, 1, L'età della crisi*, Torino, 1995, pp. 3-40.

- Sgroi C., *Benedetto Croce. Svolgimento storico della sua estetica*, Messina, 1947.

- Stefanini L., *La liricità dell'arte in B. Croce*, in *Benedetto Croce*, n. speciale di «Letterature moderne», Milano, 1953.

- Stella V., *La trasparenza del valore. Saggi su Benedetto Croce*, Bibliopolis, Napoli, 1998.

- Stella V., *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Quodlibet, Macerata, 2005.

- Tessitore F., *Note su Croce e lo storicismo*, in Id., *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo* (1983), 3 Vol. III, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1997, pp. 315 sgg.

- Tessitore F., *Annotazioni sulla storiografia di Benedetto Croce* (1990), in Id., *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Vol. III, cit., pp. 323 ssg.

- Tessitore F., *Introduzione allo storicismo* (1991), Bari, 2009.

- Tessitore F., *Croce e il moderno* (1992), in Id., *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Vol. III, cit., pp. 463 ssg.

- Tessitore F., *La ricerca dello storicismo. Studi su Benedetto Croce*, Bologna, 2005 (il volume contiene numerosi saggi dedicati da Tessitore, nell'arco di più di quarant'anni, al pensiero di Croce).

- Tessitore F., *Storicismo*, in *Lessico Crociano*, cit., pp. 681 sgg.

- Tessitore F., *Croce: storicismo e antistoricismo*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, cit., pp. 594 sgg.

- Verdicchio M., *Dare il nome alle cose: estetica, filosofia e storia in Benedetto Croce*, Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli, 2009.

- Vettori V., *Benedetto Croce e il rinnovamento della cultura nell'Italia del Novecento*, Terrenzio-Papi, Roma, 1970.

- Viti Cavaliere R., *Croce e l'Europa*, in «Rassegna di studi crociani», XII (2001), pp. 3-9.

- Viti Cavaliere R., *Saggi su Croce. Riconsiderazioni e confronti*, Napoli, 2002.

- Viti Cavaliere R., *Storia e umanità. Note e discussioni crociane*, Loffredo, Napoli, 2006.

- Viti Cavaliere R., *Progresso*, in *Lessico Crociano*, cit., pp. 549 sgg.

B) Altre opere

- Alfieri V., *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, 1806.

- Angelini P., *Ernesto De Martino*, Roma, 2008.

- Antoni C., *Il nazismo e la civiltà d'Europa*, in «La Nuova Europa», 4 (1945), p. 11.

- Baudelaire C., *Les fleurs du mal* (1857), traduzione di G. Raboni, Einaudi, Milano, 2014.

- Benjamin W., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 2006.

- Berardini S.F., *Ethos Presenza Storia: la ricerca filosofica di Ernesto de Martino*, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento, 2013.
- Borgese G.A., *L'opera poetica di Gabriele D'Annunzio*, in «La Nuova Antologia», 1 e 13 settembre 1903.
- Borgese G.A., *Gabriele D'Annunzio*, Napoli, 1909.
- Cézanne P., *Lettere*, Abscondita, 2011.
- Cieri C. e Forti M. (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana: fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Mondadori, Milano, 2009.
- Conte D., *Albe e tramonti d'Europa*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2009.
- Conte D., *Ernesto de Martino e la mobilitazione dell'arcaico*, in *Ernesto de Martino tra fondamento e «insecuritas»*, a cura di G. Cantillo, D. Conte, A. Donise, Napoli, Liguori, 2013 (= «Quaderni dell'Archivio di storia della cultura», 5), pp. 95-128.
- Conte D., *Primitivismo e umanesimo notturno*, Liguori, Napoli, 2013.
- Conte D., *Grandezza e tenebre. Thomas Mann interprete di Goethe*, in «Cultura tedesca», 47/48 (2015), pp. 57-80.
- Costa V., *Fenomenologia dell'intersoggettività. Empatia, socialità, cultura*, Carocci, Milano, 2010.
- D'Angelo P., *Storia dell'estetica italiana nel Novecento*, Laterza, Bari, 1997.

- D'Angelo P., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2010.

- D'Annunzio G., *Il piacere* (1889), Fratelli Treves, Milano, 1894.

- De Martino E., *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, recensione a C.G. Jung, Einaudi, Torino, 1942, in «Primato», 1943, pp. 10-11.

- De Martino E., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948), Bollati Boringhieri, Torino, 2010.

- De Martino E., *Note lucane*, in «Società», VI (1950), n. 4, pp. 650-667; ora in Id., *Furore Simbolo Valore* (1962), a cura di M. Massenzio, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 119-133.

- De Martino E., *Etmologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, in «Società», IX, 3, settembre 1953, pp. 313-342.

- De Martino E., *Storicismo e irrazionalismo nella storia delle religioni*, in «Studi e Materiali di Storia delle religioni», XXVIII, 1 (1957), ora in Id., *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, introduzione e cura di M. Massenzio, Argo, Lecce, 1995, pp. 75-96.

- De Martino E., *La paura del buio*, in Id., *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, cit., pp. 171-173.

- De Martino E., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, 1958, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

- De Martino E., *Magia e occultismo nella Germania di Bonn*, in Id., *Furore Simbolo Valore*, cit., pp. 174-183.

- De Martino E., *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, in «Nuovi Argomenti», 69-71 (luglio-dicembre 1964), pp. 105-141.

- De Martino E., *Il problema della fine del mondo*, in *Il mondo di domani*, Abete, Roma, 1964, pp. 225 sgg., p. 228 (recentemente ripubblicato in S. De Matteis, *Il leone che cancella con la coda le tracce. L'itinerario intellettuale di Ernesto de Martino*, a cura di C. Cappiello, Edizioni d'if, Napoli, 2016).

- De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1977), a cura di C. Gallini, Torino, 2002.

- De Martino E., *Scritti filosofici*, a cura di R. Pàstina, Bologna, 2005.

- De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1988.

- De Sanctis F., *Storia della letteratura italiana*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1879, vol. II.

- Debord G., *La società dello spettacolo* (1992), Baldini&Castoldi, Milano, 2013.

- Dentice D'Accadia C., *Il bello della natura («Estetica esistenziale») di Antonio Tari*, in «La Critica», voll. 21-24 (1923-1926).

- De Ruggiero G., Recensione a F. Gundolf, *Paracelsus*, in «La Critica», 26 (1928), pp. 452-454.

- De Ruggiero G., Recensione a E. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, in «La Critica», 26 (1928), pp. 114-119.

- Distaso L. (a cura di), *Due saggi di estetica di Victor Basch*, in «Aesthetica pre-print», 53 (1998).

- Donise A., *L'empatia tra etica e neuroetica*, in P. Amodio, E. D'Antuono, G. Giannini (a cura di), *L'etica come fondamento. Scritti in onore di Giuseppe Lissa*, Giannini Editore, Napoli, 2012, pp. 283 sgg.
- Donise A., *Ragione ed etica in Ernesto De Martino*, in «Paradigmi», 2 (2013), pp. 79-91.
- Donise A., *Ernesto De Martino fenomenologo dell'alterità*, in *Ernesto De Martino tra fondamento e «insecuritas»*, cit., pp. 29-54.
- Donise A., *L'apocalisse in una "prospettiva antropologica unitaria"*. *Ernesto De Martino tra cultura e psicopatologia*, in «Phàsis. European Journal of Philosophy», 2 (2014), pp. 49-61.
- Ferroni G., *Profilo storico della letteratura italiana*, 2 voll., Einaudi, Torino, 1991.
- Flora F., *Dal romanticismo al futurismo*, Milano, 1925.
- Flora F., *Storia della letteratura italiana*, Mondadori, Milano, 1955.
- Fogazzaro A., *Leila*, Baldini & Castoldi, Milano, 1911.
- Fondane B., *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, 1947.
- Freschi M., *La letteratura del Terzo Reich*, Editori Riuniti, Roma, 1997.
- Giammattei E., *Il romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Guida, Napoli, 2003.
- Giammattei E., *Idea e figura del Rinascimento fra De Sanctis e Carducci*, in «Intersezioni», 1 (2015), pp. 35-62.

- Hofmannsthal H. von, *Lettera di Lord Chandos* (1902), Mimesis, Milano, 2007.

- Jaspers K., *La situazione spirituale del tempo*, Jouvence, Milano, 2002.

- Jesi F., *Germania segreta. Miti della cultura tedesca del '900*, Feltrinelli, Milano, 1995.

- Jünger E., *Eumeswil* (1977), trad. it. di M.T. Mandalari, Rusconi, Milano, 1981.

- Lipps T., *Einfühlung und ästhetischer Genuss*, in «Die Zukunft», 54, gennaio 1906, pp. 100-114; tr. it. *Empatia e godimento estetico*, Quodlibet, Macerata, 2002.

- Lipps T., *Fonti della conoscenza. Empatia* (1909), in S. Besoli, M. Manetta, Martinella (a cura di), *Una "scienza pura della coscienza": l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, in «Discipline filosofiche», XII (2002/2), pp. 47-62.

- Lukács G., *L'anima e le forme* (1910), SE, Milano, 2002.

- Lukács G., *Cultura estetica* (1912), Newton Compton, Roma, 1977.

- Lurija A.R., *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, 1968, Armando Editore, Roma, 2011.

- Magrelli V., *Profilo del dada*, Laterza, 2006.

- Mann, Th, *La montagna incantata* (1924), Corbaccio, Milano, 1992; apparsa in italiano anche col titolo *La montagna magica*, a cura e con introduzione di L. Crescenzi, I Meridiani Mondadori, Milano, 2010.

- Mann Th., *Goethe e Tolstoj. Frammenti sul problema dell'umanità* (1925), in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, I Meridiani Mondadori, Milano, 2015, pp. 30 sgg.
- Mann Th., *Heinrich von Kleist e i suoi racconti* (1956), in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 589-609.
- Mann Th., *Doctor Faustus* (1947), nuova traduzione e cura di L. Crescenzi, I Meridiani Mondadori, Milano, 2016.
- Marinetti F.T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, 2001.
- Massimilla E., *Vita e storia nella "nuova scienza" del George-Kreis*, in G. Cacciatore, G. Cantillo, G. Lissa (a cura di), *Lo storicismo e la sua storia: temi, problemi, prospettive*, Guerini, Milano, 1997, pp. 435-442.
- Massimilla E., *La "Germania segreta" di Ernst Kantorowicz*, in *Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, vol. III, *Filosofia e politica*, a cura di G. Furnari Luvarà, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005, pp. 261-289.
- Merleau-Ponty M., *Il dubbio di Cézanne*, in Id., *Senso e non senso* (1948), introduzione di E. Paci, Il Saggiatore, Milano, 1962.
- Paolozzi E., *I problemi dell'estetica italiana*, Napoli, 1985.
- Pascoli G., *Myricae* (1891-1903), Milano, 2001.
- Pinotti A., *Empatia. Storia di un'idea da Platone al post-umano*, Laterza, Roma-Bari, 2011.
- Pirandello L., *Uno nessuno e centomila* (1926), Feltrinelli, Milano, 2013.

- Praz M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Einaudi, Torino, 1942.

- Praz M., *Bellezza e bizzarria*, Il Saggiatore, Milano, 1960.

- Prezzolini G., *Piani di Conoscenza*, in «Leonardo», 1903 (IX)

- Proust M., *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann* (1913), Roma, 1990.

- Raghianti C. R., *L'uomo cosciente. Arte e conoscenza della paleostoria*, Calderini, Bologna, 1980.

- Raghianti C. R., *L'arte e la critica*, Vallecchi Editore, Firenze, 1980.

- Raimondi E., *Le poetiche della modernità in Italia*, Garzanti, Milano, 1990.

- Rilke R. M., *Lettere su Cézanne*, Passigli, Firenze, 2008.

- Rizzolatti G., Sinigaglia C., *So quello che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano, 2006.

- Russo L., *Ritratti e disegni storici da Machiavelli a Carducci*, Bari, 1937.

- Russo L., *La critica contemporanea in Italia*, 3 voll, Bari, 1942-1943.

- Saba U.; Croce, B., *Dialogo su psicoanalisi e poesia* (1946), in «Psicoart. Rivista online di arte e psicologia», n. 3, 2013 (dove si ripubblicano in particolare due interventi originariamente collocati all'interno della Inchiesta sulla psicoanalisi ospitata dalla «Fiera letteraria» a partire dal n. 16 del luglio 1946.
Cfr. <http://psicoart.unibo.it/article/view/3466/2829?acceptCookies=1>).

- Scheler M., *Wesen und Formen der Sympathie*, Cohen Verlag, Bonn, 1923; tr. it. *Essenza e forme della simpatia*, a cura di L. Boella, Franco Angeli, Milano, 2010.

- Sedlmayr H., *Die «Macchia» Bruegels*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», VIII (1934), pp. 137-159; trad. in inglese in *Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, by C.S. Wood, Zone Books, New York, 2000, pp. 323-378.

- Sedlmayr H., *Verlust der Mitte*, Salzburg, 1948 (trad. it. di M. Guarducci, *Perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, Torino, 1967).

- Sedlmayr H., *Intorno al sub-realismo e al super-realismo: ossia Breton e Plotino*, in Id. *La morte della luce, L'arte nell'epoca della secolarizzazione*, Rusconi Editore, Milano, 1970, pp. 59-84.

- Sedlmayr H., *Un'osservazione sullo scritto di Adalbert Stifter: Eclissi di sole dell'8 luglio 1842*, in Id., *La morte della luce. L'arte nell'epoca della secolarizzazione*, cit., pp. 19-29.

- Sedlmayr H., *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, 1971.

- Serra M., *L'esteta armato. Il Poeta. Condottiero nell'Europa degli anni Trenta*, Bologna, 1990.

- Starobinski J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

- Stein E., *Zum Problem der Einfühlung*, Buchdruckerei des Waisenhausen, Halle, 1917; tr. it. *Empatia*, a cura di A. Ardigò, Franco Angeli, Milano, 1986.

- Stifter A., *Eclissi* (1842), Bologna, 2006.

- Stueber K.R., *L'empatia*, Il Mulino, Bologna, 2010.

- Tessitore F., *Da Cuoco a De Sanctis. Studi sulla filosofia napoletana del primo Ottocento*, Napoli, 1988.

- Verlaine P., *Languer*, in Id., *Jadis et naguère*, 1884.

- Vischer R., *Raffaello e Rubens*, traduzione di E. Craveri Croce, Bari, 1945.

- Vossler K., *Jean Racine*, München, 1926.

- Weber M., *Roscher e Knies e i problemi logici dell'economia* (1903-1906), tr. it. in Id., *Saggi sul metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Milano, 2001.