

ROMEO BUFALO

Galvano Della Volpe e l'estetica di Benedetto Croce

§1. In un'intervista apparsa sull'*Avanti!* del 25 febbraio del 1966 (dunque, due anni prima della sua scomparsa) Galvano della Volpe così si esprimeva su Benedetto Croce:

Personalmente mi è accaduto, in questi tempi di eclettismo ideologico, da un lato, e di curiosità inquietante per i mass-media dall'altro, di pensare con una certa nostalgia a Croce, pur avendo occupato un quarto di secolo e più a dissentire dalla sua estetica in particolare. Alcune cose me lo fanno ricordare, oggi, con un senso di gratitudine che non credo tardivo, e sento il dovere di dirlo. Innanzitutto la dignità e la fedeltà tenacissime con cui ha rappresentato, da noi, la grande corrente di pensiero moderno cui si deve la scoperta del *problema* dell'autonomia dell'arte: l'estetica idealistica e romantica che comincia con la *Critica del giudizio* di Kant. In secondo luogo, e di conseguenza, la sua difesa ad oltranza della *forma* artistica: difesa che è certo concepibile in modi diversi dal suo, ma che, se si guarda a quanto accade oggi nel campo dell'arte e della riflessione sull'arte, resta un esempio moralmente confortante di fede nell'arte, e di gusto estetico.¹

Questa dichiarazione è molto importante. Non solo perché ha il pregio di riassumere, in poche, densissime righe, il significato dell'estetica crociana (rivalutazione dell'autonomia dell'estetico e centralità della *forma* nell'opera d'arte), ma anche, e soprattutto, perché costituisce un bilancio complessivo in cui emergono prevalentemente i pregi dell'estetica crociana, più che i difetti, sui quali si era prevalentemente esercitata la critica dell'avolpiana. Ed infatti, i difetti, su cui, come Della Volpe stesso ci ricorda, egli aveva insistito per più di un quarto di secolo, vengono, nel clima eclettico e superficiale degli anni in cui l'intervista appare, attenuati fino quasi a scomparire. Mentre i pregi sono sottolineati in forme e con accenti che il lettore del filosofo romagnolo difficilmente troverebbe nei

¹ G. DELLA VOLPE, *Opere*, a cura di I. Ambrogio, Editori Riuniti, Roma 1973, vol. VI, p. 481. La dichiarazione è riportata anche da Leonardo Lattarulo all'inizio di un suo interessante saggio sul rapporto tra Della Volpe e l'estetica crociana compreso nel volume *Estetica e tradizione. Saggi su Croce e Gentile*, Vecchiarelli, Roma 2001, pp. 63 sgg.

suoi scritti di estetica (la difesa crociana della “forma” artistica, è «un esempio moralmente confortante di fede nell’arte e di gusto estetico», di contro al pressapochismo ed alla superficialità dei tempi).

Queste considerazioni, che risultano paradossali se confrontate con le aspre polemiche anticrociane di cui sono disseminati gli scritti di estetica di Della Volpe, e delle quali sono forse il *leitmotiv* più evidente, ci hanno indotti a ripercorrere le tappe principali del rapporto tra due delle prospettive estetiche più interessanti della storia culturale recente del nostro paese. Crediamo che riesaminare oggi le ragioni dell’una e dell’altra prospettiva, venuto meno il clima ingenerosamente anticrociano che caratterizzò le discussioni estetiche dell’immediato Dopoguerra, possa essere di qualche utilità per una più esatta decifrazione storica e per una più approfondita intelligenza critica di entrambe.

§2. Le critiche mosse da Della Volpe all’estetica crociana sono, come si è detto, una costante della sua riflessione, e si sviluppano, come ricordava lo stesso filosofo nell’intervista all’*Avanti!* da cui abbiamo preso le mosse, in un arco di tempo molto ampio, che va, grosso modo, dal 1936, anno di pubblicazione dei *Fondamenti di una teoria dell’espressione*², al 1960, anno in cui compare la prima edizione della *Critica del gusto*³. I *Fondamenti* furono pubblicati a Bologna nel giugno del 1936, presso le edizioni della rivista *Meridiani*⁴. Il libro era avvolto in una fascetta pubblicitaria sulla quale era scritto: «Anti-Croce». Ma la sostanza del libro giustificava questa dichiarazione? Dall’esordio non si direbbe. Della Volpe parte, anzi, da una tematica tipicamente crociana, ossia da una decisa rivalutazione dell’intuizione e del *sentimento*, che, dopo Kant e la parentesi romantica, era rimasta poco più che una vaga esigenza. «Ci appare incontestabile – scriveva infatti Della Volpe – che la *ragione*, l’universale, sia venuta vieppiù, dopo Kant, annullando il *sentimento*, il particolare»⁵. Come si può vedere,

² G. DELLA VOLPE, *Opere*, cit., vol. III, pp. 9-53.

³ G. DELLA VOLPE, *Opere*, cit., vol. VI, pp. 11-263.

⁴ Come ci informa Ignazio Ambrogio nelle ricche note che corredano l’edizione delle *Opere* dellavolpiane (I. AMBROGIO, in G. DELLA VOLPE, *Opere*, cit., vol. III, p. 379).

⁵ G. DELLA VOLPE, *Fondamenti di una filosofia dell’espressione*, in ID., *Opere*, cit., vol. III, p. 13. Il che dovrebbe far riflettere molti critici di Della Volpe che, avendo sott’occhio solo la *Critica del gusto* (e nemmeno tutta l’opera, ma solo alcuni suoi passaggi) hanno parlato (spesso a sproposito) di intellettualismo e gnoseologismo della sua estetica materialistica. Che egli abbia sostenuto a spada tratta il valore razionale-gnoseologico dell’opera d’arte, è un fatto innegabile. Altrettanto innegabile è però che della Volpe faceva dipendere tale

qui non c'è il "razionalista" Della Volpe che si contrappone all'intuizionista-sentimentalista Croce. Al contrario, la preoccupazione che si fa strada fin dalle prime battute del libro è che il concreto sensibile si dissolva, come succede esemplarmente in Hegel, in astratte e generiche determinazioni logiche.

La questione lasciata aperta dall'idealismo postkantiano è, in sostanza, per della Volpe, se il sentimento (il sensibile) debba necessariamente confluire nel processo categoriale oppure trovi altri luoghi di espressione positiva; se l'intuizione debba sempre concludersi (annullandosi) nel concetto oppure si diano delle esperienze in cui le *ragioni del sensibile* si facciano *sentire*, ed il sentimento si *afferma* nella sua puntuale discretezza sensibile, invece di *negarsi*. Il sentimento, l'intuizione non è mai pura irrazionalità (alogicità), ma sempre *concretizzazione di una forma*.

Prendiamo, ad esempio, dice Della Volpe, *l'esperienza artistica*, che è uno dei modi in cui si esprime la vita dello spirito. Ebbene, ogni espressione artistica è sintesi di immagine e idea. Non è solo pura immagine di vita in atto, come vuole Croce, ma è una costruzione percettiva-immaginativa che incorpora anche un momento categoriale. Sia l'esperienza logica che quella estetica sono sintesi espressive, unione di immagine (o sentimento) e idea. Solo che, mentre nella sintesi espressiva *categoriale* l'immagine è *indifferente*, retrocede, per così dire, sullo sfondo, può essere sostituita da un'altra che svolga lo stesso compito (quello di far apparire l'idea o universale), e si è in presenza di un'espressione *negativa* del sentimento, nella sintesi artistica, invece, l'immagine-sentimento non è più indifferente e idealmente sostituibile da qualunque altra come nel giudizio logico, ma assume il ruolo di *immagine unica*, insostituibile, in quanto *espressione positiva del sentimento*.

Cosa intenda Della Volpe con questa doppia teoria dell'immagine (negativa e positiva; indifferente e unica), lo si capisce dall'analisi che egli fa del verso leopardiano «dolce e chiara è la notte e senza vento». Questo verso può essere percepito anche come semplice osservazione meteorologica, oltre che come espressione poetica. Il che significa che le parole del verso possiamo *intenderle* nel loro più comune significato di constatazione della temperatura oppure possiamo *gustarle* e *sentirle* nella loro qualità di immagini "uniche". Ora, quando percepiamo le parole del verso come informazioni meteorologiche, i loro contenuti sensibili-

valore conoscitivo dalla particolare fisionomia assunta dal sensibile-sentimentale all'interno delle forme artistiche.

immaginativi ed intuitivi non scompaiano affatto. Accade solo che, «per la mente di chi pensa nella guisa suddetta la notte “leopardiana”, tutte le immagini si equivalgono, purché esse rientrino nello schema meteorologico che solo lo interessa»⁶. In tal caso, egli potrà anche disfare o alterare il tessuto verbale del testo poetico leopardiano, tradurlo in altre immagini, ecc. Se però vogliamo *gustare* le parole di quel verso invece di *intenderle*, allora constateremo che quelle parole hanno una funzione espressiva specifica, diversa da quella conoscitiva. Per gustarle, infatti, quelle parole dobbiamo assumerle nel loro aspetto intuitivo (noetico) e non concettuale (dianoetico). Qui gli aspetti intuitivi-immaginativi fanno strettamente corpo con le parole, dalle quali non possono essere dissociate se le si vuole gustare e non solo intendere.

Il senso del discorso dell'avvolpiano è abbastanza chiaro. Gustare ed intendere sono strettamente interconnessi, non si escludono alla stregua di due mondi separati. Il gustare implica l'intendere e viceversa. Dove sta la differenza? Nel fatto che, nell'esperienza artistica, l'immagine non è più indifferente, sostituibile, ecc., ma *necessaria*, unica. Una necessità che, evidentemente, non è di tipo *logico* ma *estetico*, coincidendo con la sua *unicità* di immagine⁷. La riprova della legittimità di questo “ordine necessario”, come lo chiamerebbe Aldo Trione⁸, che la poesia, e l'arte in genere, realizza rispetto al linguaggio comune, scientifico, storico, ecc., sta nel fatto che se alteriamo, anche in minima parte, il tessuto verbale del testo poetico, un qualche significato ed un qualche sentimento rimangono certamente, ma *quel* sentimento e *quel* significato ci abbandonano irrimediabilmente. Da qui la conclusione dell'avvolpiano secondo cui l'arte è immagine unica e necessaria, cioè: *idea intuitiva*, e non pura intuizione

Contrariamente a Croce, dunque, della Volpe pensa che immagine e idea coesistano sia nella sintesi estetica (che è sempre estetico-logica), che in quella logica (che è sempre logico-estetica). Non è possibile, dice della Volpe, parlare di alogicità dell'arte e, al tempo stesso di *forma* di essa, essendo la forma sinonimo di coerenza significativa, universalità, cioè logicità. Sostenere che l'arte è idea intuitiva vuol dire insomma, per della Volpe, che essa è *espressione positiva* del sentimento. Non è, come pretende Croce, un rappresentare (immaginare) senza affermazione e negazione, cioè senza giudizio («mero rappresentare commosso», come dice Croce).

⁶ Ivi, p. 28.

⁷ Ivi, p. 29.

⁸ A. TRIONE, *L'ordine necessario*, Il melangolo, Genova 2001.

Essa è invece *affermazione sensibile*, riconoscimento di una funzione positiva ed ineliminabile svolta dal momento estetico delle nostre esperienze, come aveva esplicitamente sostenuto Alexander Baumgarten fondando l'estetica moderna.

§3. Più che un anti-Croce, allora, il libro del 1936 rappresenta una revisione, per quanto ampia e profonda, dell'estetica crociana, della quale viene condiviso l'assunto di fondo (il carattere autonomo ed intuitivo dell'esperienza artistica) anche se se ne criticano fortemente gli esiti mistici, "ineffabili" derivanti dal mancato riconoscimento della presenza del pensiero nell'arte (è contraddittorio, sosteneva Della Volpe, parlare, come fa Croce, di alogicità dell'arte e, al tempo stesso, di *forma* di essa).

Un quadro sensibilmente diverso, relativamente al rapporto Della Volpe-Croce, ci è offerto invece dalla seconda opera che dovremo brevemente prendere in considerazione, e cioè dalla *Crisi dell'estetica romantica*, del 1941⁹. Il quadro è diverso perché qui il problema non è più quello di una "positività" del sensibile, del sentimento, dell'immagine, cioè dell'*estetico* (il quale non si lascia assorbire e *annullare* pacificamente nella generalità del *logos*, ma quasi lo trascina e lo incorpora a sé in quella particolare sfera dell'esperienza che è il cosiddetto "mondo dell'arte"). Il problema affrontato in quest'opera da Della Volpe è quello del recupero della funzione positiva svolta dall'*intelletto* nell'arte. E' a partire da queste pagine che incomincia la battaglia antiromantica ed anticrociana che caratterizzerà la successiva riflessione estetica dell'avolpiana.

Della Volpe imputa al romanticismo estetico di aver messo al bando l'intelletto dall'opera d'arte, la quale sarebbe sì esperienza di verità, ma di una verità *assoluta*, raggiunta misticamente senza la mediazione dell'intelletto. Esempio, di questa linea di pensiero, l'estetica di Croce, che parte col piede giusto, sotto l'influsso della *Critica del giudizio* di Kant (rivalutazione della singolarità del sentimento), ma poi si perde per strada, finendo con la dottrina della totalità-cosmicità dell'arte. Cioè con una concezione romantica del bello che riproduce l'errore più grossolano dell'estetica hegeliana (in cui l'estetico "sfuma" in determinazioni generali-generiche) e perde, assieme all'iniziale singolarità del bello, «ogni possibilità di giustificazione del mondo della storia, della vita, fallendo infine proprio l'obiettivo più importante: e cioè il superamento del vallo

⁹ G. DELLA VOLPE, *Opere*, cit., vol. III, pp. 57-134.

apertosi, fin dal punto di partenza della ricerca crociana, fra intuizione e pensiero, fra arte e vita»¹⁰.

Richiamandosi all'Aristotele "empirista" (che intravede per primo la natura adiale, incontraddittoria dell'estetico come fondamento empirico del giudizio) ed alla *Deduzione trascendentale* ed all'*Analitica del giudizio di gusto* kantiane, Della Volpe sostiene che c'è una sensibilità specificamente distinta dalla logicità, e tuttavia partecipe della forma, non riducibile a puro irrazionale. Si tratta di quella *intuizione formale* (di cui parla Kant nel § 26 della *Critica della ragion pura*) che, pur non essendo concetto, è tuttavia una unità sintetica o appercettiva; e di quel sentimento "disinteressato", e nondimeno universale, su cui Kant si sofferma nei §§ 6 e sgg. della *Critica del giudizio*. Su questa base, della Volpe formula una istanza critica generale più o meno così riassumibile: qualunque nostro *concepire* ha un carattere necessariamente *determinato* (e noi continuamente concepiamo, anche quando riteniamo, con Croce, di "vivere" la sensazione come puri "spiriti contemplatori"). Ora, questa determinatezza, non arriva certo dal cielo, ma proviene dalla terra, dal mondo sensibile. Essa cioè fa strettamente corpo con quell'*intuire* o *sentire* in cui consiste la cosiddetta *puntualità lirica* propria dell'esperienza artistica, ma che è presente in ogni esperienza in genere. Altrimenti tale determinatezza resterebbe un mistero, giacché il puro logico, o pensabile non può chiudersi, per così dire, e delimitarsi da sé nella concretezza delle varie forme espressive¹¹.

Sta tutta qui, per Della Volpe, la differenza, non di poco conto, tra un *intuizionismo critico* ed uno *romantico*: nell'incapacità, di quest'ultimo, di «pervenire all'intuizione come forma, ossia alla *formalità* come *formalità* dell'estetico»¹². Da qui il non senso di un possesso "ineffabile" della verità inteso come "intuizione cosmica" (Croce) o "pura durata" (Bergson).

§4. Della Volpe riprenderà i motivi della polemica anticrociana (ed antiromantica), sviluppandoli in modi più circostanziati, nel saggio d'apertura del *Verosimile filmico ed altri scritti di estetica* intitolato *I limiti del gusto crociano*¹³. Qui egli prende in esame l'*Aesthetica in nuce*, e, in particolare, la distinzione ivi teorizzata tra una *tecnica esteriore* (intesa come

¹⁰ Ivi, p. 64.

¹¹ Ivi, pp. 96-97.

¹² Ivi, p. 95.

¹³ G. DELLA VOLPE, *Il verosimile filmico ed altri scritti di estetica*, in ID., *Opere*, cit., vol. V, pp. 11.101. Il saggio su Croce si trova alle pp. 15-22.

fissazione dell'intuizione in un "oggetto" che, dice Croce, si potrebbe definire materiale per metafora¹⁴, e che rientra nella sfera "pratica", in quanto serve per il ricordo e per la comunicazione), ed una *tecnica interiore*, che coincide con la formazione dell'intuizione-espressione¹⁵, ossia con lo stesso lavoro artistico (inteso come "disciplina", legame con la tradizione, ecc.). Ma se l'intuizione-espressione, obietta della Volpe, è un fatto esclusivamente estetico, come può contenere comunicazione e ricordo che sono fatti esclusivamente pratici? Coesistono in modo estrinseco, alla maniera di due forme rigidamente e reciprocamente estranee? E quanto alla tecnica interiore, cos'è quella disciplina che, in quanto sinonimo del lavoro artistico, assicura il legame con la tradizione storica? Ce lo mostra la "caratterizzazione della poesia" con cui il critico-fruitor rivive il processo artistico.

Caratterizzare una poesia significa, per Croce, determinarne il contenuto in una formula, cioè in una classe logica, in un concetto. È evidente, pertanto, che, per quanto la formula si avvicini alla poesia, non potrà mai coincidere con essa. Fra le due rimane sempre una distanza abissale. Anche la tecnica interiore, dunque, resta confinata in un ambito filologico e storico-rievocativo, ma non incide in alcun modo sulla costituzione del tessuto artistico. È questa radicale svalutazione della tecnica che dà alla teoria crociana dell'intuizione-espressione un significato sostanzialmente mistico e "romantico". Quella di Croce è infatti un'estetica «di schietto *tipo romantico e misticizzante*, e però *nemica della tecnica*: perché nemica – come ogni mistica – dell'*intelletto*, ossia del *discorso* quale carattere *razionale* intrinseco e positivo anche dell'*arte*»¹⁶.

In questa esaltazione dell'intuizione cosmica, metastorica che è l'esperienza dell'arte si consuma la sua storicità e socialità. E si consuma in favore di un *uno puro* che si raggiungerebbe *immediatamente* con una specie di raptus mistico-estetico molto simile all'estasi religiosa. Ma l'estasi, come già aveva rilevato Agostino contro i neoplatonici, è "cosa dei sensi"; dunque, appartiene al contingente e non consente di attingere nulla di eterno.

¹⁴ «La comunicazione – scrive Croce – concerne il fissamento dell'intuizione-espressione in un oggetto che diremo materiale o fisico per metafora, quantunque non si tratti effettivamente neanche in questa parte di materiale e di fisico, ma di opera spirituale». B. CROCE, *Aesthetica in nuce*, Adelphi, Milano 2007, p. 213.

¹⁵ Ivi, p. 215.

¹⁶ G. DELLA VOLPE, *I limiti del gusto crociano*, cit., p. 18.

Una fondazione scientifica, materialistica, dell'estetica, concludeva pertanto della Volpe, non può che prendere le distanze sia da questa unilaterale istanza *romantica* del bello come liricità-soggettività soltanto, che da quella *classicistico-razionalistica* (altrettanto unilaterale) che considera la bellezza esclusivamente come verità-oggettività; e prospettava l'autonomia positiva dell'estetico come sintesi di quelle istanze (razionalistiche-classicistiche e sentimentali-romantiche) che, prese singolarmente, rivelano tutta la loro fragilità teorica ed ermeneutica.

Nella *Critica del gusto*, di sei anni posteriore, Croce diventa il campione del romanticismo mistico-estetico ed il bersaglio costante delle critiche dell'avvolpiane. E le caute aperture ed i riconoscimenti, che pure erano presenti fin dal volume del 1936, nonostante fosse reclamizzato dall'editore come "anti-Croce", sono scomparse dall'orizzonte polemico del Della Volpe marxista. A dare il tono della portata radicalmente anticrociana che caratterizza la più importante opera di estetica dell'avvolpiana, sarà sufficiente riportare l'apertura del primo capitolo della *Critica del gusto*, che fa quasi da premessa teorica generale a tutto il volume. Ed in cui, anche se il nome di Croce non compare, è a lui che pensa il lettore che abbia una qualche dimestichezza con gli scritti dell'avvolpiani di estetica. Scrive dunque Della Volpe:

L'ostacolo più grave che l'Estetica e la critica letteraria [...] trovano ancora oggi sulla loro strada è il termine "immagine" o "immaginazione", tuttora carico dell'eredità romantica e del misticismo estetico che le è proprio, per cui, pur essendo l'immagine poetica intesa come simbolo o veicolo di verità, si sottintende che ciò non è dovuto affatto alla compresenza organica, o comunque efficiente, dell'intelletto o discorso o di idee (che restano il grande nemico della poesia): e tuttavia si insiste sulla "veracità" della "immagine", quindi sulla sua cosmicità o universalità e valore conoscitivo ("intuitivo" si dice).¹⁷

§5. Torneremo più avanti su alcuni nodi teorici rilevanti della *Critica del gusto* in ordine al rapporto con Croce. Nel frattempo, concediamoci un intermezzo crociano in modo da saggiare, su alcuni testi di Croce, la plausibilità delle critiche dell'avvolpiane.

La prima questione da affrontare riguarda la natura dell'intuizione. È davvero, per Croce, un'esperienza "mistica", come sostiene Della Volpe?

¹⁷ G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, in ID., *Opere*, cit., vol. VI, p. 15.

Ossia, una di quelle esperienze che bruciano il particolare sensibile nel fuoco di un'immedesimazione estatica sovrarazionale? A leggere l'esordio dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* non si direbbe. L'arte, vi sostiene Croce, è conoscenza. Solo che è conoscenza intuitiva e non logica. Conoscenza dell'individuale tramite la fantasia, mentre la logica è conoscenza dell'universale tramite l'intelletto. La prima produce immagini, la seconda concetti. Esempi di conoscenze intuitive-immaginative sono quelle (dirette e concrete) che si hanno nella vita di tutti i giorni¹⁸. Certo, l'impressione è che immagini e concetti si attestino su due campi radicalmente contrapposti (mentre il fatto che siano entrambi conoscenze dovrebbe pure far emergere un qualche tratto comune). Però che l'arte non sia affatto una cosa dell'altro mondo è attestato dal fatto che di conoscenze intuitive (dello stesso tipo di quelle artistiche) è intessuta, come si è visto, la nostra vita quotidiana. Semmai, è proprio su questo aspetto, che non consente di stabilire un criterio rigoroso di distinzione tra intuizione comune ed intuizione artistica, che si appuntano le critiche di della Volpe (frattura incolumabile tra arte e vita) e di altri critici, soprattutto stranieri. Come, a suo tempo, ha ricordato Armando Plebe¹⁹, già a ridosso della pubblicazione dell'*Estetica* crociana, un autore come Johannes Volkelt notava come Croce «non solo avesse relegato la distinzione tra intuizione artistica e intuizione non artistica nel regno del quantitativo, escludendola quindi dall'ambito della filosofia, ma fosse stato *rasch fertig mit dieser Frage*. E questo è forse proprio il punto più vulnerabile della dottrina crociana»²⁰. Se infatti ogni esperienza intuitiva è estetica, allora non c'è alcun bisogno di una estetica *filosofica*. Il criterio per l'individuazione del fatto artistico è empirico e non filosofico. D'altra parte è lo stesso Croce che sembra avallare questa interpretazione quando sostiene che i limiti delle espressioni-intuizioni artistiche rispetto a «quelle che volgarmente si dicono non-arte, sono empirici: è impossibile definirli». Perciò, «tutta la differenza è quantitativa, e, come tale, indifferente alla filosofia, *scientia qualitatum*»²¹. E l'inglese Rupert Brooke, in un saggio sugli elisabettiani del 1916, rimproverava a Croce di aver confuso l'estetico come fenomeno gnoseologico con l'estetico come fenomeno

¹⁸ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1958, pp. 2-3.

¹⁹ A. PLEBE, *Processo all'estetica*, La Nuova Italia, Firenze 1965.

²⁰ Ivi, p. 18.

²¹ B. CROCE, *Estetica*, cit., pp. 16-17.

artistico. Mentre Guido Calogero, in *Estetica, Semantica, Istorica* (ma siamo già nel 1947), sostiene che non c'è alcuna possibilità che possa intendere (e dunque gustare) la poesia chi ritiene che essa sia presente in ogni momento della giornata²².

Resta, comunque, la decisa rivalutazione crociana della conoscenza intuitiva, la quale, egli dice, non ha bisogno di alcun padrone. Non deve appoggiarsi a qualcuno (ai concetti?); non deve chiedere in prestito gli occhi di altri, «perché ne ha in fronte di suoi propri e validissimi»²³. Ecco, forse Croce dà troppo per scontata l'esistenza di questi occhi intuitivi, mentre avrebbe fatto bene a soffermarsi ad indicarci ed a farci sapere come sono fatti e come funzionano (anche perché Kant ci aveva detto che le intuizioni di occhi non ne hanno affatto, e se li devono far prestare dall'intelletto).

È però nel *Breviario di estetica* che troviamo diversi spunti interessanti di discussione. Intanto perché, come dice lo stesso Croce²⁴, in esso sono condensati i concetti più interessanti dei suoi scritti di estetica precedenti; e poi perché su alcuni aspetti non secondari della sua teoria estetica, egli ritorna chiarendo, precisando e, dove è il caso, correggendo.

§6. Un tema ripreso nelle lezioni che compongono il volume (precisamente nella prima, intitolata *Che cos'è l'arte?*), è quello relativo al carattere alogico dell'arte, in relazione al quale Croce apporta chiarimenti significativi. Dall'*Estetica* emergeva in modo netto il contrasto irriducibile tra intuizione e concetto, estetica e logica. E questa radicale cesura faceva dire a Della Volpe, come si ricorderà, che è contraddittorio parlare, a proposito dell'arte, di alogicità e, al tempo stesso, di una sua formalità (rinviando la forma sempre ad un *eidos*, ad un che di intelligibile). Croce si accorge, evidentemente, della difficoltà e chiarisce cosa sia una intuizione come forma. Un mondo di mere immagini, egli dice, prive di valore filosofico, storico, religioso, morale, ecc., che senso ha? Cosa sono le pure immagini? Un fantasticare a vuoto. L'arte non può essere puro passatempo,

²² A. PLEBE, *Processo*, cit., p. 20.

²³ B. CROCE, *Estetica*, cit., p. 4.

²⁴ Croce esprime nell'*Avvertenza* al volume il senso di compiacimento che lo pervase a lavoro ultimato «perché mi parve che in esso avessi non solo condensato i concetti più importanti dei miei volumi anteriori sul medesimo argomento, ma anche esposti con migliore nesso e maggiore perspicuità che non nella mia *Estetica*, vecchia ormai di dodici anni». B. CROCE, *Breviario di estetica*, Adelphi, Milano 2007, p. 11.

gioco edonistico, ecc. Il problema è – prosegue Croce – che l'intuizione in cui risiede l'arte non può consistere in un semplice immaginare. L'intuizione è produzione di un'immagine *coerente*. Le *molteplici* immagini devono trovare il loro centro *unitario* fondendosi in un'immagine complessa. Ma la *coerenza* ed il processo di *unificazione* delle *molteplici* immagini, non segnala la presenza della sfera intellettuale in quella immaginativa-intuitiva? Croce non lo dice esplicitamente, ma il chiarimento introdotto nel *Breviario* a proposito del carattere non-logico dell'arte va proprio in questa direzione. Direzione che si precisa subito dopo, quando Croce si chiede quale sia il principio vitale che anima un'intuizione rendendola artistica (dunque, non tutte le intuizioni sono artistiche). La risposta alla domanda viene da un esame del rapporto-contrasto tra romanticismo e classicismo.

Il romantico, scrive Croce, chiede all'arte effusione spontanea degli affetti e delle passioni, e si accontenta di immagini «vaporose, torbide e indeterminate». Il classico, invece, ama l'animo pacato, la precisione delle figure, la ponderazione, l'equilibrio, la chiarezza; «tende alla rappresentazione, mentre il romantico tende al sentimento»²⁵. Entrambi sono parziali e unilaterali, anche se contengono ciascuno aspetti positivi. Ma le grandi opere ed i grandi artisti non sono né classici, né romantici. Sono l'una e l'altra cosa, sentimento e rappresentazione²⁶. Ciò che, in altri termini, dà unità e coerenza all'intuizione è il sentimento. «Non l'idea, ma il sentimento conferisce all'arte la leggerezza del simbolo»²⁷. Ciò che ammiriamo in un'opera d'arte – prosegue Croce – è la perfetta forma fantastica che vi assume uno stato d'animo. È tale stato d'animo che dà unità e compattezza all'opera d'arte. Cos'è infatti che ci dispiace in un'opera d'arte? Il contrasto non unificato di più stati d'animo, il loro miscuglio, a volte unificato arbitrariamente e meccanicamente dall'autore. Le immagini a volte ci deludono perché non le vediamo generate da uno stato d'animo, ossia da un motivo generatore unificante e si succedono senza la giusta *intonazione*. Cos'è, infatti, la figura di un quadro staccata dal suo fondo e messa sopra un altro; o il personaggio di un romanzo fuori dalla sua relazione con gli altri personaggi? Nella radicalizzazione delle posizioni assunte dal classicismo e dal romanticismo, l'arte rimane sempre negata: «sia l'arte che rimane astratto sentimento e non si fa mai

²⁵ Ivi, p. 43.

²⁶ Ivi, p. 44.

²⁷ Ivi, p. 45.

contemplazione e travolge gli animi», sia l'arte che, con la chiarezza superficiale, la parola precisa, cerca di compensare la mancanza di ragione estetica, vale a dire la mancanza di sentimento²⁸. E più avanti, discutendo di alcuni pregiudizi intorno all'arte, Croce nega risolutamente che si possa dare una forma staccata dal contenuto e viceversa. Non è possibile dire che un dramma sia bello nella forma ma sbagliato nel contenuto; o che una poesia sia nobile nel concetto, ma brutta nei versi²⁹. Queste storture di giudizio sorgono sulla base di concezioni edonistiche, moralistiche, concettualistiche dell'arte. Così come dire che essa consista nel rapporto di un contenuto *bello* con una forma anch'essa *bella* significa dare come presupposto ciò che è da dimostrare. Contenuto e forma devono sì distinguersi nell'arte, ma non possono essere qualificati separatamente come artistici. Artistica è solo la loro concreta relazione. L'arte, dice Croce, è una vera e propria sintesi a priori estetica di sentimento e immagine. I quali, al di fuori di quella sintesi, non esistono per lo spirito artistico. Potranno, per esempio, esistere per lo spirito pratico, in cui esso ama, odia, desidera, ecc., ma non in quello estetico. L'arte infatti non è «passionalità tumultuante, ma anelito verso la formazione e la contemplazione»³⁰. Ogni contenuto è contenuto *formato*, ed ogni forma è riempita da un contenuto. Il sentimento è sempre sentimento *figurato*, e la figura è sempre una figura *sentita*. Quando si dice «estetica della forma», conclude Croce, lo si fa in omaggio a De Sanctis, il quale, con il termine «forma» volle contrapporsi ad ogni contentutismo e formalismo astratti. L'intuizione formale che è il sentimento non è, per Croce, un contenuto come un altro; è l'universo *sub specie intuitionis*, così come il concetto è l'universo *sub specie cogitationis*, ecc. Ecco perché della Volpe, alla fine della sua vita, vedrà in Croce un campione della *forma*; ossia lo strenuo difensore della concezione dell'arte come forma.

Le immagini da sole sono un vuoto fantasticare, caoticità priva di senso, un contenuto informe. L'intuizione di cui qui parla Croce è invece un'attività che, mentre inventa-costruisce un'immagine, ne mette in opera anche una trama di senso, un principio di coerenza. Che non è, però, un concetto che si aggiunga dall'esterno, ma un motivo unificante che deriva dalla stessa composizione narrativa-immaginativa, come aveva ben colto

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 51.

³⁰ Ivi, p. 54.

Aristotele nella *Poetica*³¹. E che è oggetto di un “pensare noetico” non riflessivo, come avrebbe detto Ernesto Grassi³².

Interessante è poi, in queste pagine, l'introduzione del concetto di *stato d'animo*, cui Croce affida il compito di operare la *giusta intonazione* fra le immagini che si succedono tra loro. Intonazione è termine squisitamente kantiano (la *Stimmung* con cui l'animo, il *Geist* accorda le diverse tonalità che lo attraversano) e si avvicina molto a quella specie di *unità sentimentale* che sembra caratterizzare l'intuizione formale di cui parla Croce. Il quale, dunque, prospetta un'idea dell'arte come sintesi di classico e romantico, chiarezza formale ed effusività sentimentale; qualcosa, insomma, di non molto distante dalla proposta estetica tracciata da Della Volpe alla fine della *Crisi dell'estetica romantica*.

Dove invece le cose, sostanzialmente, non cambiano (o cambiano veramente poco) è a proposito della tecnica. Nelle pagine in cui torna ad occuparsi del rapporto tra intuizione ed espressione, il discorso si allarga e coinvolge la relazione tra interno ed esterno, arte e tecnica.

Interno ed esterno, intuizione ed espressione sono, per Croce, indistinguibili. E questo, nel caso dell'arte, è sicuramente vero; nel senso che forma e contenuto non sono dei “dati”, non sono realtà già definite che, a un certo punto, vengono messe in relazione da qualcuno. Il processo di elaborazione formale è, per l'appunto, una *processualità*, una *messa in forma* di un certo materiale (intuitivo) che, via via, assume, in base alle sue specifiche peculiarità materiali-sensibili, certe configurazioni formali e non altre, fino ad assestarsi nel risultato artistico definitivo. In un saggio contenuto nel *Verosimile filmico*³³, intitolato *Gramsci e l'estetica crociana*, Della Volpe utilizza, in funzione anticrociana, certe interessanti annotazioni gramsciane relative al rapporto tra forma e contenuto nell'arte.

³¹ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1452a 18-22, in cui si dice che la necessità (l'unitarietà, la coerenza) di cui deve essere munita l'opera tragica, deve scaturire dalla stessa *systema ton pragmaton*, dalla stessa composizione dei fatti tragici. E' chiaro che si tratta di una universalità o necessità *non logica*, ma *estetica*.

³² Cfr. E. GRASSI, *Filosofare noetico non metafisico*, Congedo, Galatina 1991, in cui si sostiene che il pensiero noetico è il pensiero non razionale e non discorsivo con cui si coglie «ciò che più palesemente ci si manifesta (*alethesteron*)» (p. 18). E ciò che si manifesta in modo eminente, ciò che brilla di luce propria è la forma poetica (artistica), come, in maniera eminente, la messa in scena dell'esperienza tragica originaria dell'uomo. E' per questo, secondo Grassi, che «il sapere umano razionale non si radica in argomenti logici, ma in un'esperienza drammatica», p. 20.

³³ G. DELLA VOLPE, *Il verosimile filmico*, cit., pp. 52-53.

Il fatto che contenuto e forma siano la stessa cosa, come pretende Croce, scriveva Gramsci, non significa che non li si possa distinguere. «L'opera d'arte è un processo» in cui «i cambiamenti di contenuto sono anche cambiamenti di forma [...]. Quando si dice che il contenuto precede la forma si vuol dire semplicemente che, nell'elaborazione, i tentativi successivi vengono presentati col nome di contenuto, niente altro. Il primo contenuto che non soddisfaceva era anche forma e, in realtà, quando si è raggiunta la "forma" soddisfacente, anche il contenuto è cambiato»³⁴. Anche per Gramsci, come si vede, contenuto e forma sono inscindibili, ma le ragioni di questa inscindibilità sono, come per Della Volpe, eminentemente *tecniche*, mentre l'indistinguibilità di cui parla Croce sembra essere di tipo *metafisico*. «Se si tolgono a una poesia – egli scrive – il suo metro, il suo ritmo e le sue parole, non rimane, come alcuni opinano, di là da tutto ciò, il pensiero poetico: non rimane nulla»³⁵. Che vuol dire che non rimane nulla? Anche se in modo caotico e informe, anche se sotto l'aspetto di materiale empirico inanalizzato, qualcosa certamente rimane. Altrimenti l'arte assomiglia più ad un gioco di prestigio che ad un'esperienza intuitiva. Se le cose stessero come dice Croce, allora vorrebbe dire che ci sono aspetti dell'attività dello spirito che, per ragioni a noi inaccessibili, possono essere espressi solo da certe forme e non da altre; e se vengono meno quelle forme scompaiono anche quei contenuti. In realtà, quello che scompare è quella particolare forma artistica, ma non qualsiasi forma.

Qui si delinea chiaramente l'idea crociana della tecnica come praticità e, dunque, come qualcosa di artisticamente inessenziale. Il processo di elaborazione tecnica di un'opera non svolge, infatti, alcun ruolo nella produzione dell'opera d'arte, la quale è già tutta intera presente nel momento lirico-intuitivo che coincide con quello contemplativo-formale. La forma nasce, insomma, già bell'e fatta assieme al contenuto. Dalla concezione (che Croce giustamente critica) dell'arte come associazione estrinseca e meccanica di un contenuto ed una forma già dati, si passa così all'estremo opposto di una prospettiva che vede nell'esperienza artistica una sorta di cortocircuito che genera istantaneamente un *contenuto formato* o una *forma ripiena*, proprio come le macchinette poste nei corridoi dei nostri uffici sfornano merendine e cornetti già incartati nel cellophane.

³⁴ A. GRAMSCI, *Contenuto e forma*, in G. MANACORDA (a cura di), *Marxismo e letteratura*, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 98.

³⁵ B. CROCE, *Breviario*, cit., p. 58.

I problemi tecnici sono intesi da Croce come difficoltà da risolvere, non come una dimensione del fare artistico che incide sul tessuto compositivo e, dunque, sulla forma complessiva dell'opera (come accadrà in Della Volpe). L'artista è, certo, uomo intero, non scomponibile come un puzzle. Dunque, egli è anche uomo pratico che interviene sull'uomo artista per non disperdere il risultato delle sue intuizioni, ed al fine da rendere possibile la riproduzione delle sue immagini. Ma è chiaro che i due mondi (arte e tecnica) restano separati. Qui Croce sembra giungere alla paradossale conclusione (rispetto alle sue premesse) secondo cui uno può essere un grande artista e, ad un tempo, un cattivo tecnico. Ma non si era detto che il grande artista non ha bisogno del tecnico? Naturalmente, Croce non è uno sprovveduto, e riduce qui la tecnica al suo aspetto tecnicistico (un poeta che corregga male le bozze dei suoi versi; un pittore che adoperi colori che si alterano rapidamente; un architetto che usi male i materiali di costruzione, ecc.). Questa concezione caricaturale della tecnica consentiva a Croce di ribadire che gli aspetti tecnici servono solo per fissare il ricordo delle nostre intuizioni. È lontana, insomma, da Croce l'idea greca della tecnica come *poiesis*, ossia, fondamentalmente, come un modo della verità, secondo l'interpretazione datane da Heidegger³⁶. Per trovare una parziale riabilitazione della tecnica, bisogna rivolgersi al saggio del 1917 intitolato *Il carattere di totalità dell'espressione artistica*³⁷. Qui Croce, ritornando sul rapporto tra contenuto sentimentale e forma artistica, sostiene il carattere universale di quest'ultima. Universalità e forma artistica sono una cosa sola, perché «il ritmo, il metro, le risposdenze e le rime, le metafore che si abbracciano con le cose metaforizzate, gli accordi di colori e di toni, le simmetrie, le armonie, tutti questi procedimenti, che i retori hanno il torto di studiare in modo astratto e di rendere in tal guisa estrinseci, accidentali e falsi, sono altrettanti sinonimi della forma artistica che, individualizzando, armonizza l'individualità con l'universalità»³⁸. Se l'artisticità in quanto universalità è strettamente legata ad aspetti come la rima, il ritmo, gli accordi di toni e di colori, ecc., allora non si può dire più che la tecnica sia solo fissazione di momenti lirici per il ricordo e la comunicazione, ma essa entra nella costituzione stessa dell'opera, nel

³⁶ Segnatamente in M. HEIDEGGER, *Die Frage nach der Technik*, in ID., *Vorträge und Aufsätze*, Günter Neske, Pfullingen 1954 (trad. it. M. HEIDEGGER, *La questione della tecnica*, in ID., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976-80, p. 10).

³⁷ B. CROCE, *Breviario*, cit., pp. 149-167.

³⁸ Ivi, p. 155.

cuore della *poiesis*.

Ma questo riconoscimento indiretto della dimensione tecnico-compositiva dell'opera d'arte veniva del tutto assorbito nella concezione totalizzante-unitaria dell'arte, che è forse il nocciolo più consistente e persistente dell'estetica crociana. Su un punto, infatti, Croce non ha mai avuto ripensamenti: sul carattere di unità-indistinzione dell'arte, e dunque della bellezza. Il brutto può avere diverse forme. Il bello no. È sempre immutabilmente identico, sia che si tratti di una poesia o di un quadro o di un brano musicale o di un'opera architettonica. Non solo non esistono le diverse specie all'interno di un genere (ad es., la commedia, la tragedia, ecc., all'interno del genere "arte drammatica"), ma non esistono nemmeno i diversi generi artistici, le diverse arti. L'arte è sempre e solamente una. E quando, come ha ricordato Paolo D'Angelo³⁹, nel primo capitolo del libro su *La poesia* del 1936, Croce riconoscerà l'esistenza di due "arti della parola", e cioè quella letteraria *accanto* a quella poetica, e quindi teorizzerà per quest'ultima una mescolanza di intelletto e sentimento, col conseguente recupero della dimensione retorica, un critico acuto come Alfredo Gargiulo dirà che *La poesia* rappresenta la bancarotta dell'estetica crociana.

§7. Giunti alla fine di questo breve percorso, in cui sono stati toccati solo alcuni dei numerosi e complessi nodi teorici di cui le due estetiche in questione sono disseminate, cerchiamo di abbozzare anche noi un bilancio (che non può che essere provvisorio, per le ragioni appena accennate). Tre ci sembrano gli aspetti filosoficamente più rilevanti emersi dal confronto: a) quello relativo alla natura dell'arte come, ad un tempo, *intuizione e forma*; b) quello concernente il carattere *romantico* dell'estetica crociana; ed infine c) quello legato al significato della *tecnica artistica*, ed al connesso problema della diversità delle arti.

Quanto al primo punto, Della Volpe, pur riconoscendo a Croce la salvaguardia dell'*estetico* (come singolarità del bello) e la sua autonomia, gli rimprovera però il misconoscimento del valore intellettuale dell'opera d'arte, stigmatizzando il carattere contraddittorio di una teoria che parla di formalità e, contemporaneamente, di alogicità dell'arte. Alla contrapposizione frontale tra estetico e logico, della Volpe oppone una *filosofia dell'espressione*, cioè una filosofia dell'esperienza intesa come

³⁹ P. D'ANGELO, *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo ad oggi*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 54-58.

concepimento *estetico* o *empirico*, “dialogo dell’idea col sentimento”, in virtù del quale quest’ultimo, affermandosi *positivamente*, costringe, per così dire, l’idea a determinarsi anch’essa e ad entrare così nella concretezza e nella contingenza del mondo storico-empirico, la cui caoticità (ed irrazionalità) si trasforma così in sensatezza (ed intelligibilità).

E tuttavia, la complessità e problematicità del pensiero estetico crociano non si lasciano facilmente costringere dentro formule definitive. Come abbiamo già visto, Croce riconosce una interna coerenza alle immagini artistiche; scrive che l’arte può muovere in noi masse di ricordi, esperienze, pensieri. Dunque l’arte ci fa pensare. E questo accade in virtù dell’idea, dell’uno, che, ci sembra di capire, non interviene in un secondo momento, ma nasce insieme all’immagine.

§8. In questi ultimi paragrafi tratteremo, rispettivamente, la questione del *romanticismo* estetico di Croce, e quella della *tecnica* artistica, perché diversi e consistenti sono i fili che le stringono in un unico problema. È lo stesso della Volpe a istituire esplicitamente una contrapposizione polemica, antitetica tra romanticismo estetico e tecnica artistica nella presentazione *Al lettore della Crisi dell’estetica romantica*.

L’estetica romantica, scriveva dunque Della Volpe, «si può riassumere, in parole povere, nella convinzione che l’arte o bellezza contenga, nelle sue “figure”, la verità e la realtà “assoluta”: che, insomma, l’arte sia cotale ascesa (“intuitiva”) all’“universale” che consumi e abolisca il particolare, l’empirico, il “volgare”; onde lo stesso realismo, inteso come lo intendono il romanticismo e il decadentismo suo erede, vuol sempre essere una sorta di “surrealismo” o realismo “superiore”, “magico”, ecc.»⁴⁰. Della Volpe stigmatizzava subito l’anacronismo e l’improponibilità di una tale concezione estetica (che abolisce l’empirico, il particolare), in un’epoca caratterizzata dal trionfo della tecnica. In tale epoca, prosegue il filosofo romagnolo, «non ci può esser più molto posto, praticamente, per tendenze romantiche, nemmeno artistiche (si pensi, ad es. all’arte *documento* e cioè *praticità* che è il cinema, la prima rivoluzione del nostro tempo forse)»⁴¹ (sia detto fra parentesi: solo cinque anni prima Walter Benjamin aveva scritto il celebre saggio sulla riproducibilità tecnica dell’opera d’arte, segnatamente sul carattere di rottura rivoluzionaria rappresentato proprio dal cinema e dalla fotografia).

⁴⁰ G. DELLA VOLPE, *Crisi dell’estetica romantica*, cit., p. 59.

⁴¹ *Ibidem*.

Il caso del cinema (e dell'esteticità del film) è esemplare, perché ci mette sotto gli occhi quella che per Della Volpe è la moderna inimicizia fra romanticismo e tecnica, misticismo spiritualistico e intellettualità artistica. La forza rivoluzionaria del cinema si manifesta infatti, secondo Della Volpe, proprio «nel provocare e nell'accelerare la crisi delle concezioni estetiche tradizionali, umanistiche e romantiche»⁴², perché sono esse ad ignorare la portata estetica del film, la sua natura storico-documentale, ritenendo erroneamente di risolverla (di “consumarla” e di “abolirla”, come scrive Della Volpe) nelle proprie tesi spiritualistiche ed intuizionistiche.

Anche qui però occorre operare delle distinzioni, perché la posizione di Croce nei confronti del Romanticismo in genere, e del romanticismo estetico in particolare, è abbastanza complessa.

Come ha ricordato Paolo D'Angelo⁴³, le poche volte in cui, nel nostro Paese, capitava di discutere della teoria crociana dell'arte, tra gli anni '60 e '70 del secolo scorso, l'accusa di romanticismo lanciata nei confronti di quell'estetica era diventata un luogo comune. Esemplare, per D'Angelo, è proprio il caso di Galvano Della Volpe, che, da strenuo sostenitore dell'imprescindibilità degli aspetti tecnico-formali dell'opera d'arte, considerava “romantica” l'estetica crociana proprio perché in essa la dimensione tecnica (e cioè le ragioni della finitezza e determinatezza empirica) veniva annullata in una teoria dell'ineffabilità e dell'assoluta creatività senza regole che coincideva, sostanzialmente, con una semplice “effusione sentimentale”⁴⁴.

Ma davvero l'estetica crociana, sviluppatasi lungo quasi un cinquantennio, è tutta qualificabile come “romantica”? D'Angelo ipotizza una sorta di dissociazione in Croce tra l'uomo di gusto ed il critico raffinato da una parte, e il teorico e filosofo dell'arte dall'altra. Per cui egli muoverebbe contro l'arte romantica con armi romantiche. L'opera d'arte compiuta, perfettamente riuscita è infatti “classica”; è l'opera non riuscita, imperfetta, ad essere “romantica”. Inoltre, per Croce, un conto era il Romanticismo filosofico, che per lui coincideva con gli aspetti progressivi della modernità, un altro era l'estetica romantica in senso stretto. Per esempio, il fatto che Croce abbia espresso apprezzamento ed ammirazione

⁴² G. DELLA VOLPE, *Cinema e “mondo spirituale”*, «Bianco e nero», 9 (1941) (ora in ID., *Opere*, cit., vol. III, p. 397).

⁴³ P. D'ANGELO, *Croce e l'estetica romantica*, in R. BRUNO (a cura di), *Per Croce. Estetica, etica, storia*, E.S.I., Napoli 1995.

⁴⁴ Ivi, p. 153.

per le teorie estetiche di Schleiermacher, non è affatto una prova ulteriore del carattere romantico della sua estetica, perché in realtà quel pensiero estetico ha poco o nulla a che vedere con una tipica “estetica romantica”. E tuttavia, è innegabile, prosegue D’Angelo, che la chiusura antiromantica della prima *Estetica* si apra ed accolga diversi motivi romantici già nel saggio del 1908 su *L’intuizione e il carattere lirico dell’arte*⁴⁵. Il pensiero di un autore, come il mondo in cui viviamo, è bello perché vario. L’importante è che non sia avariato!

Ma, al di là dei romantici citati o con cui Croce esplicitamente o implicitamente si misura, possiamo dire che la sua estetica sia, *tout-court* romantica? Se considerassimo solo certi motivi, anche centrali, di essa, come il carattere eversivo di ogni norma e regola connesso all’intuizione-espressione, o l’eliminazione dei generi artistici e di tutto l’impianto tecnico-retorico dalla sostanza dell’opera d’arte, o l’identificazione di genio e gusto, o l’esaltazione dell’individualità-originalità-unicità dell’opera, ecc., potremmo senz’altro sostenerlo. Ma questi, spiega D’Angelo, non sono motivi sufficienti. Il vero discrimine teorico per stabilire il carattere romantico dell’estetica crociana consiste nel tipo di soluzione che in essa viene riservata al rapporto tra *arte* e *verità*, tra poesia e filosofia. Ogniquivolta viene asserita l’equazione *arte=verità*, dice D’Angelo, siamo di fronte ad un’estetica romantica. Perché in questo caso l’arte conterrebbe una verità più vera di quella scientifico-filosofica, i cui residui mondani, le cui scorie, come diceva Della Volpe, verrebbero “bruciati” nel “fuoco” soprarazionale dell’intuizione mistica, ecc. Ma l’estetica crociana si sottrae a questo esito fatale. Naturalmente, Della Volpe ha ragione nel caratterizzare l’estetica romantica come annullamento del particolare-sensibile e sua vanificazione nel momento dell’entusiasmo, però sbaglia, secondo D’Angelo, a far rientrare in questa estetica anche quella crociana. La quale, su questo decisivo terreno (del rapporto *arte-verità*), non solo non è romantica, ma addirittura antiromantica. I romantici (da Novalis a Schelling) teorizzavano una sostanziale identità tra arte e verità, poesia e filosofia; Croce le terrà sempre ben distinte. I romantici pensavano che l’arte fosse la forma suprema della conoscenza; Croce riteneva che essa ne fosse la condizione, riconducendo l’estetica alle sue matrici kantiane, settecentesche⁴⁶.

⁴⁵ Ivi, pp. 176-77.

⁴⁶ Ivi, pp. 94-95.

§9. È però sul significato filosofico-estetico della tecnica artistica, e sul conseguente problema teorico della diversità dei generi artistici, che vorremmo da ultimo soffermarci prima di chiudere queste note. Perché è in relazione a questi temi che Della Volpe gioca la sua partita decisiva col “romanticismo estetico” crociano. Il nesso strettissimo che già si delinea, come abbiamo visto, nella *Crisi dell'estetica romantica* tra la critica del misticismo estetico (di cui Croce sarebbe il più coerente prosecutore) e la forte rivalutazione della tecnica artistica è uno dei motivi intorno a cui si sviluppa anche la *Critica del gusto*.

Un'estetica storico-materialistica, infatti, quale è quella che Della Volpe si accinge a presentare al lettore, e che nasce con l'intento di operare una restituzione *integrale* dell'opera d'arte, non può non prendere in considerazione, proprio in nome di quella integralità, sia gli aspetti gnoseologici generali di essa (per cui si può parlare di “discorso poetico” così come si parla di “discorso scientifico”), che i «suoi aspetti gnoseologici speciali e tecnici»⁴⁷. Ora, gli aspetti tecnici che l'estetica crociana e quella romantica hanno trascurato riguardano, prevalentemente, la strumentazione semantica (o “tecnico-semantica”, come Della Volpe ripeterà spesso nel corso dell'opera), cioè la portata gnoseologica dei mezzi espressivi in vista della realizzazione artistica.

Della Volpe è pienamente convinto, al pari di Croce, che l'arte sia, essenzialmente, forma. Però è anche convinto, al contrario di Croce, che le forme artistiche non si diano già bell'e fatte, ma siano “storicamente quintessenziate” (come spesso amerà dire); che siano, cioè, il risultato di un più o meno lungo processo di elaborazione poetica al cui interno un ruolo decisivo è svolto dalla specifica *natura linguistica* del materiale di volta in volta impiegato. Questo discorso andava non solo nella direzione di un riconoscimento della storicità delle forme artistiche (e per cui egli parlerà di un «linguaggio storico-tecnico» di Dante che condiziona la poesia della *Commedia* in modi diversi da quelli con cui il linguaggio storico-tecnico di Goethe influenzerà la poesia del *Faust*, ecc.); ma si incaricava anche di mostrare, contro Croce, l'insostenibilità dell'unicità-totalità dell'arte, con la connessa negazione delle diverse arti in quanto negazione di qualunque funzione svolta dalla dimensione tecnico-compositiva. Della Volpe, infatti, ritiene che mezzi espressivi diversi diano vita a forme artistiche diverse; perché ciò che può essere efficacemente (cioè:

⁴⁷ G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, in ID., *Opere*, cit., vol. VI, p. 11.

artisticamente) espresso con parole di una lingua sarà artisticamente diverso da ciò che può essere espresso da linee e colori o da suoni ed accordi armonici, ecc. E se il risultato artistico conseguito in un certo genere (per esempio in poesia) è intraducibile in un altro (per esempio in pittura), ciò non avviene per misteriose ragioni “metafisico- astratte”, ma per ragioni tecniche (più precisamente: tecnico-semantiche), come avevano limpidamente intravisto a metà del Settecento Diderot e Lessing. Quest’ultimo, in particolare, nel *Laocoonte*, aveva sostenuto, contro Winckelmann, che le ragioni per cui il Laocoonte del blocco scultoreo dei Musei vaticani non urla fino al cielo, così come fa il Laocoonte poetico-letterario di Virgilio (il quale “*clamores horrendos ad sidera tollit*”), sono ragioni estetiche e non morali. E le ragioni per cui lo scultore non ha potuto “tradurre” nella sua arte le urla al cielo del suo equivalente poetico, sono ragioni tecniche, legate, cioè, al condizionamento esercitato dal mezzo espressivo sulla forma artistica. Un uomo che urla in poesia non lo vediamo (né lo sentiamo), in una statua sì; ed un uomo con la bocca orribilmente spalancata non ci piace sul piano artistico, non su quello morale .

Che qui Della Volpe segni dei punti a suo favore contro la svalutazione crociana della tecnica e la riduzione della diversità (empirico-tecnica) delle arti all’unicità dell’Arte, è fuori discussione. Il problema è però che questa sua foga antiromantica ed anticrociana (che è anticrociana *in quanto* antiromantica) lo porta, specie nella *Critica del gusto*, ad alcune prese di posizione non coerenti con le sue stesse premesse teoriche.

Il modo in cui il filosofo romagnolo discute il tema dalla traducibilità della poesia, e quello, strettamente connesso, del rapporto tra suono e significato nel verso poetico, è esemplare in proposito. Della Volpe affronta il problema nei paragrafi finali del secondo capitolo della *Critica del gusto*⁴⁸, dopo aver introdotto (e collaudato su una campionatura molto ampia di testi poetici) la fondamentale categoria linguistico-estetica di *polisenso*, che è una originale estensione ed applicazione, al campo poetico-letterario, del principio saussuriano dell’*arbitrarietà del segno*⁴⁹.

Schematicamente, il polisenso rappresenta per Della Volpe la «chiave semantica della poesia», ciò che ci consente di giustificarne la specifica natura (che è *tecnico-semantica*, cioè sperimentalmente ed empiricamente accertabile e non misticamente ineffabile). Esso infatti spiega la poeticità

⁴⁸Ivi, pp. 117-125 in part.

⁴⁹ Ivi, pp. 81-89 e 98-107.

del linguaggio come un “di più” di senso che il discorso poetico realizza, su un piano contestuale-organico, rispetto al valore “onnitestuale” del linguaggio comune⁵⁰. Su queste premesse di carattere linguistico-estetico, Della Volpe si oppone ad ogni «riduzione contaminatrice della poesia sotto il segno della musica, che domina la critica e il gusto», a partire dalla poetica di un Bembo a quella di un Verlaine a quella dei vari Brooks e Warren⁵¹. Le ragioni linguistiche di questa netta opposizione nei confronti della riduzione della poesia sotto il segno della musicalità sono indicate da Della Volpe «nella dimostrazione saussuriana e tutta moderna dell'arbitrarietà del legame del significante o elemento fonetico col significato»⁵².

Qui è abbastanza chiaro con chi ce l'abbia Della Volpe: con la linguistica romantica, riproposta in chiave moderna da Croce⁵³, che esalta il momento soggettivo-creativo della *parola* e tace sul momento storico-sociale della *lingua* come sistema formale-normativo di segni. La conclusione dellavolpiana su questo punto è che la cosiddetta “melodia” del verso, il “ritmo” poetico, ecc., applicate ad un fenomeno linguistico-verbale quale la poesia, non sono altro che misure foniche, «una sorta di *significante ausiliario*»⁵⁴. Ed è altrettanto chiaro il senso di questo attacco alle concezioni “edonistiche” della poesia e dell'arte in genere: l'esigenza di salvaguardare la sostanza intellettuale-gnoseologica dell'opera d'arte, la sua storicità ed umanità contro la sua dissipazione sensualistica, presente nelle estetiche postromantiche e decadenti. Nel fare questo, però, Della Volpe radicalizza la sua posizione giungendo a proporre, come sua giustificazione teorica, una versione semplificata e riduttiva del principio teorico

⁵⁰ Mentre il discorso scientifico è il luogo semantico dell'univoco (un solo senso per ciascun termine), il quale è semanticamente eteronomo (e non autonomo come quello poetico) in quanto dipende da tanti altri testi-contesti discorsivi che lo hanno preceduto nella storia di quella determinata scienza. Il discorso poetico è invece *semanticamente autonomo* e contestuale-organico perché la pluralità di sensi che esso realizza non è scorponabile da quel testo, ma con esso fa strettamente corpo.

⁵¹ G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., p. 117.

⁵² Ivi, p. 119.

⁵³ «La lacuna grave della linguistica romantica e idealistica, *lacuna finora inavvertita dall'estetica tradizionale* (da Croce a Nicolai Hartmann e Richards etc.), ma denunciata apertamente dalla linguistica modernissima, da de Saussure in poi, è la riduzione, ben unilaterale e astratta (nel significato deterioro del termine), del fatto, tanto complesso quanto fondamentale, del linguaggio naturale ad uno solo dei suoi elementi, la *parola* o atto soggettivo del parlante, trascurando nientemeno che la *lingua* come istituto reale, storico-sociale», cfr. ivi, pp. 80-81.

⁵⁴ Ivi, p. 122.

dell'arbitrarietà del segno, a cui pure aveva dedicato pagine molto pertinenti all'inizio del capitolo di cui stiamo parlando. Nel paragrafo dedicato alla traducibilità della poesia⁵⁵, infatti, Della Volpe, richiamandosi a Goethe (il quale dichiarava di apprezzare massimamente ciò che resta di un poeta quando sia tradotto in prosa, ossia il "puro perfetto contenuto" e non la "speciosa superficie" che lo riveste), sostiene che, essendo la poesia *pensiero poetico*, semplicemente rivestito dalla "speciosa superficie" goethiana, il compito del traduttore consiste nel riportare, nella lingua in cui si traduce, il pensiero espresso nella lingua da cui si traduce. Gli aspetti metrici, ritmici, fonico-acustici, ecc., formano quella che Della Volpe chiama la "scorza fonica" del linguaggio poetico, e dunque rientrano nella sfera «del *significante*, arbitrario e accidentale e quindi mutevole da un sistema semantico a un altro»⁵⁶. Quello che conta, anche in poesia, è il pensiero (il *fine*), rispetto a cui la lingua è un mezzo che un grande scrittore deve dominare al punto da non rimanerne imprigionato, in modo da rendere possibile la trasponibilità di esso pensiero poetico polisemico in un'altra lingua. «Il che è in ultima analisi agevolato – concludeva Della Volpe – dalla *arbitrarietà* e quindi *indifferenza* del segno linguistico rispetto al significato»⁵⁷.

Quello che qui non funziona, come non hanno mancato di rilevare i critici più attenti di Della Volpe⁵⁸, è la radicale svalutazione del *significante* quale componente strutturale del segno linguistico a favore di una considerazione esclusiva del *significato* come fattore decisivo circa la poeticità del linguaggio. Per sostenere questa posizione (che egli definisce antiromantica), Della Volpe non solo opera, come ha rilevato Renato Barilli, una svalutazione dei fattori empirico-sensibili della poesia (tutto ciò che attiene al "suono") ma propone, come hanno osservato Emilio Garroni e Massimo Modica, una *lectio facilior* del principio dell'arbitrarietà del segno linguistico. Una lettura convenzionalistica, presaussuriana, secondo la quale al *significato* (al *pensiero*), già dato da qualche parte, verrebbe assegnato un *significante* (anch'esso già formato). Per Saussure, invece,

⁵⁵ Ivi, pp. 123-125.

⁵⁶ Ivi, p. 124.

⁵⁷ Ivi, p. 137.

⁵⁸ Ci limitiamo qui a segnalare i rilievi mossi su questo punto a Della Volpe da E. GARRONI, *La crisi semantica delle arti*, Ed. Officina, Roma 1964, pp. 263-287; R. BARRILLI, *Per un'estetica mondana*, Il mulino, Bologna 1964, pp. 367-380; M. MODICA, *L'estetica di Della Volpe*, Ed. Officina, Roma 1978.

l'arbitrarietà investe *radicalmente* la costituzione del segno linguistico. Esso è cioè arbitrario *radicitus*, vale a dire dalle fondamenta, come ha osservato Tullio De Mauro⁵⁹. È chiaro pertanto che arbitrari saranno anche i processi con cui una comunità di parlanti ritaglia e seleziona i tratti pertinenti *sia* sul piano fonico-acustico *che* su quello semantico, ossia sul piano dei significanti oltre che su quello dei significati.

Ora, Della Volpe aveva ben colto il significato del principio saussuriano quando, nel §12 del capitolo linguistico della *Critica del gusto*, aveva sostenuto la reciprocità funzionale di lingua e parola, momento individuale, soggettivo e momento collettivo, storico-sociale del linguaggio umano, la loro inscindibilità; o quando criticava la concezione convenzionalistica del linguaggio, che vede la lingua come una nomenclatura, come una lista di termini corrispondente ad altrettante cose, ecc.; o ancora, quando sostiene che il processo di arbitrarietà investe il segno nella sua globalità⁶⁰. Non solo. Ma a questa lettura sostanzialmente corretta dell'arbitrarietà sono riconducibili anche le importanti considerazioni teorico-estetiche contenute nel terzo ed ultimo capitolo della *Critica del gusto* intitolato *Laocoonte 1960*, dedicato, come si evince già dal titolo, al problema della diversità dei generi artistici. Qui Della Volpe sostiene, contro la negazione crociana delle arti, la legittimità della loro pluralità e diversità. E tale diversità è sostenuta sulla base di un rapporto dialettico pensiero-linguaggio, al cui interno il pensiero non preesiste alle sue concrete manifestazioni empiriche (come sembrava di capire nei paragrafi finali del secondo capitolo), ma viene *diversamente* modellato e plasmato dalla *diversa* materia che ha il compito di esprimerlo. Questo comporta «una radicale emendatio dell'abito mentale idealistico di credere di poggiar meglio sulla realtà con l'attenersi a fini o valori o forme "puri" di ogni mezzo o strumentalità o tecnica»⁶¹. Ed implica abituarsi a considerare nella giusta misura l'incidenza gnoseologica dei mezzi semantici con cui opera ciascuna arte. Un'incidenza *artisticamente* diversa in base alla diversità empirico-tecnica dei materiali adoperati. Per cui l'artisticità, e dunque la bellezza che si può ottenere con linee e colori sarà diversa da quella raggiungibile con immagini verbali o immagini cinematografiche montate dinamicamente o con suoni e rapporti fra suoni ecc. Insomma, le

⁵⁹ T. DE MAURO, Note a F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Laterza, Bari 1968, nota n. 135, p. 412.

⁶⁰ G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., pp. 83-84.

⁶¹ Ivi, p. 139.

differenze specifiche fra le arti dipendono dai «loro corrispettivi moduli semantici»⁶². Il presupposto filosofico di tutto questo è una concezione dinamica, differenziale, non naturalistica del pensiero. Il quale non si ritrova, sempre identico a sé, dietro o sotto la coltre di quella goethiana “speciosa superficie”, la quale sarebbe del tutto indifferente alla configurazione del pensiero stesso, ma muta col mutare della strumentazione con cui entra in rapporto. Come sosteneva John Dewey in *Arte come esperienza*, è sbagliato ritenere che, ad esempio, un pittore non pensi mentre sta dando alcune pennellate al suo quadro⁶³. Solo che pensa *pittoricamente*, così come il poeta pensa *poeticamente*, il regista *cinematograficamente*, ecc. Perché la strumentazione semiotica della pittura, della poesia, del cinema, condizionano con i rispettivi moduli, il pensiero che deve, di volta in volta, esprimersi. Questi moduli sono pertanto niente affatto indifferenti rispetto ad un pensiero (ad un significato) già definito, ma contribuiscono a delinearlo, costituendone il (tanto disprezzato) *significante*, ossia l’ineliminabile corporeità sensibile che Della Volpe si è sempre sforzato di salvaguardare contro ogni sua negazione.

Quelle posizioni di debolezza teorica segnalate sopra sono allora da addebitare ad una sorta di caduta estremistica, ad un eccesso antiromantico (ed anticrociano) un po’ ingeneroso e solo parzialmente giustificato in relazione alla netta pregiudiziale, che Croce mantenne sempre, nei confronti della tecnica. La motivazione positiva di fondo, invece, va ricercata dove l’ha individuata Emilio Garroni, a cui cediamo volentieri la parola per chiudere queste note. Discutendo delle diverse soluzioni teoriche prospettate, relativamente al nesso tra suono e significato poetico, da Della Volpe, Brandi e Jakobson⁶⁴, Garroni riconduceva la disinvoltata liquidazione dell’avvolpiana degli aspetti “fonici” e, generalmente, “musicali” della poesia, al rifiuto di «ogni “intuizionismo”, vero o presunto, come dimostra la sua costante polemica anticrociana e antilukacciana, e [di] ogni “irrazionalismo”, nel doppio senso di “ineffabilismo” e di “musicalismo”»⁶⁵.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ J. DEWEY, *Arte come esperienza*, tr. it. Di C. Maltese, nuova ed. con un saggio introduttivo di A. Granese, La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 55.

⁶⁴ E. GARRONI, *Poesia, significato, metro*. Galvano Della Volpe, Cesare Brandi, Roman Jakobson, in ID., *L’arte e l’altro dall’arte*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 164-174. Su territori contigui si sviluppano anche le interessantissime riflessioni di P. MONTANI, *La condizione poetica del linguaggio*. Jakobson, Croce, in ID., *Estetica ed ermeneutica*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 59-80.

⁶⁵ *Ivi*, p. 171.

Da questo punto di vista, la preoccupazione fondamentale di Della Volpe era quella di «mostrare come nello stesso tempo possa essere tenuta ferma e l'*autonomia* della poesia, senza di cui non c'è affatto poesia, e la sua *intellettualità e storicità*, senza di cui la poesia si riduce a un gioco di rappresentazioni insignificante»⁶⁶.

Abstract

Comparison between Croce and Della Volpe aesthetical positions – Galvano Della Volpe's *Critica del gusto* – Aesthetic by a materialistic point of view – Galvano Della Volpe's reflection on Croce's aesthetic position.

Keywords: Croce, Della Volpe, Aesthetic, Materialism.

⁶⁶ Ivi, p. 173.