

GIUSEPPE CANTILLO

«Leggere Dante “da solo a solo”».
Note in margine a *La poesia di Dante*

1. *Preliminari sull'estetica crociana.*

Nel suo esemplare saggio sul rapporto di Croce con De Sanctis (*La lezione di De Sanctis*) Fulvio Tessitore riporta opportunamente un passo tratto dalla “memoria” letta da Croce nel 1912 all'Accademia Pontaniana, *Per la storia del pensiero di Francesco De Sanctis*, che può valere come un chiarimento programmatico sul suo pensiero estetico: «Si tratterà – scrive Croce – di correggere il De Sanctis col De Sanctis, cioè di sviluppare meglio i suoi stessi pensieri. E, se mi si consente di accennare per un istante all'opera mia, vorrei dire che questo per l'appunto io ho tentato: 1) col delineare una idea di storia letteraria, nella quale sia possibile il più completo rispetto dell'individualità degli artisti [...]; 2) col proporre e mettere in atto, rigorosamente e scrupolosamente [...], una critica d'arte affatto libera da ogni interferenza di giudizi circa il valore logico o morale dell'astratto contenuto [...]; 3) infine (e questo mi attribuisco a maggior merito, posto che merito sia), col fare valere praticamente e formulare teoricamente, e dedurre filosoficamente il carattere lirico dell'arte, interpretando l'alquanto vago concetto desantisiano della “forma” come intuizione pura e questa a sua volta, come intuizione lirica»¹. A De Sanctis Croce riconosceva il merito di aver proposto una riforma dell'estetica hegeliana che si esprimeva «nel raccomandare con più viva insistenza lo studio della storia e dei fatti; nell'avversione per la vita contemplativa, e nella rivendicazione delle forze sentimentali e volitive contro l'esclusivo dominio delle concettuali; nella sempre maggiore importanza data alla realtà nel suo rapporto con l'idealità; nell'attenzione che gli sembrava meritasse la crisi naturalistica del pensiero e della società moderna»². Ma non si trattava tanto di un antihegelismo, quanto di una capacità critica di

¹ Cfr. F. TESSITORE, *La lezione di De Sanctis*, in ID., *La ricerca dello storicismo. Studi su Benedetto Croce*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 6-7. Con il titolo *Vestigi di estetica hegeliana nella critica del De Sanctis*, in B. CROCE, *Saggio sullo Hegel, seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1927³, p. 393.

² B. CROCE, *De Sanctis e Hegel*, in ID., *Saggio sullo Hegel*, cit., p. 375.

distinguere gli aspetti vitali del pensiero hegeliano da quelli astratti e scolastici. Di recuperare le idee fondamentali del “divenire” e dell’ “esistere”³, così come di recuperare dalla concezione hegeliana dell’arte – che considera il bello come rappresentazione sensibile dell’idea, dando eguale valore al concetto e alla rappresentazione – per sottolineare però il primato estetico della rappresentazione, della forma-figura in cui il concetto è «come calato e dimenticato»⁴. E questo è un passaggio verso una concezione estetica che metta in rilievo «il carattere sentimentale e lirico dell’arte», che, secondo Croce, restava «nascosto» in Hegel, ma non veniva neppure in primo piano in De Sanctis. Quest’ultimo però nella pratica della critica letteraria in più occasioni, «si avvicinava inconsapevolmente all’unità di lirica e di rappresentazione», al concetto di “intuizione lirica”, che qui Croce chiarisce presentando la «rappresentazione artistica come concretamento fantastico del sentimento», oggettivazione del sentimento nell’immagine fantastica. A questa concezione De Sanctis – afferma Croce – si avvicinava quando «notava, non pur una volta, che “gli artisti sono grandi maghi, che rendono gli oggetti leggieri come ombre, e se li appropriano, e li fanno creature della propria immaginazione e della loro impressione”»⁵, e si può dire che questa citazione è più che un avvicinarsi alla concezione crociana, ne è, piuttosto, una mirabile illustrazione⁶.

In questa riflessione del 1912 che è un riepilogo di quanto già fatto e insieme un programma, la teoria estetica sembra inclinare verso un’accentuazione del momento sentimentale e lirico, verso l’affettività e la sua espressione, lasciando più nell’ombra il momento della visione, il lato più propriamente teoretico della conoscenza estetica. Viceversa è più netta la posizione originaria dell’*Estetica* nel prendere l’avvio da una riflessione di

³ Ivi, p. 377.

⁴ B. CROCE, *Vestigi di estetica hegeliana*, cit., p.393.

⁵ *Ibid.*

⁶ Nel *Breviario di estetica*, rifacendo rapidamente un excursus dell’“avanzare storico dell’estetica verso la formulazione della teoria dell’arte come intuizione, Croce, dopo aver ricordato Aristotele, Vico, Baumgarten, Kant e il romanticismo, conclude richiamando «la critica inaugurata da Francesco de Sanctis, che contro ogni utilitarismo, moralismo e concettualismo fece valere l’arte come pura *forma* (per adoperare il vocabolo da lui adoperato), ossia come pura intuizione» (B. CROCE, *Breviario di estetica*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1924³, pp. 28-29). Per una ricostruzione degli sviluppi della teoria estetica e per il significato che ha l’estetica nell’insieme del pensiero crociano si veda l’ottimo saggio di M. MAGGI, *La fondazione estetica della conoscenza nella filosofia di Croce*, «Annali del Dipartimento di Filosofia» (Nuova serie, Firenze University Press), XII (2006), pp.145-172.

teoria della conoscenza. Vi leggiamo infatti: «la conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni; è insomma, o produttrice d'immagini o produttrice di concetti»⁷. Si può dire, a prima vista, che vi sia un'evidente prossimità all'esordio della *Critica della ragione pura*. Per Kant la conoscenza ha a che fare con intuizioni e concetti; e il modo originario con il quale la conoscenza si riferisce agli oggetti è l'intuizione: «Attraverso l'intelletto – scrive Kant – [...] gli oggetti vengono *pensati*, e da esso sorgono i *concetti*. Ogni pensiero, tuttavia, mediante certi contrassegni deve riferirsi in ultimo – sia direttamente (*directe*), sia indirettamente (*indirecte*) – a intuizioni»⁸.

Anche per Croce l'intelletto non produce la sua conoscenza, senza il riferimento alla conoscenza intuitiva. Non vi sono concetti, senza intuizioni. Ma la concezione dell'intuizione in Croce è diversa da quella che ha Kant. Mentre per Kant l'intuizione è vincolata essenzialmente alla sensibilità, per Croce questo vincolo non c'è. Per Kant anche le intuizioni pure, lo spazio e il tempo, in quanto forme delle intuizioni, sono sempre riferite al contenuto fornito dalla sensibilità. Viceversa Croce distingue l'intuizione dalla percezione. Mentre quest'ultima è «la conoscenza della realtà accaduta, l'apprensione di qualcosa come reale», l'intuizione è più

⁷ B. CROCE, *Estetica. Come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902, 1941), a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 2005², p. 3. Ed è da tener presente la definizione, certo volutamente semplificata dell'arte nel *Breviario di estetica*: «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'immagine» (ID., *Breviario di estetica*, cit., pp.15-16). La trattazione del *Breviario* è importante soprattutto per la *pars destruens*, vale a dire per la negazione di tutte le teorie che, a giudizio di Croce, non colgono l'autentica natura dell'arte e della poesia e soprattutto non ne colgono l'autonomia. E importante è anche la precisazione posta alla fine del primo capitolo secondo cui «l'intuizione artistica è [...] sempre intuizione *lirica*», dove l'aggettivo *lirica* sta ad indicare «l'intuizione verace, che [in quanto «nesso d'immagini»] costituisce organismo e, come organismo, ha il suo principio vitale, che è l'organismo stesso», distinguendola dalla «falsa intuizione che è coacervo d'immagini, messo insieme per gioco o per calcolo o per altro fine pratico, e il cui nesso, essendo pratico, si dimostra, considerato sotto l'aspetto estetico, non già organico ma meccanico» (ivi, pp.38-39). Questo carattere dell'organicità, della dinamica intero-parti, si ritroverà ancora nella formulazione dell'arte come intuizione nella più tarda trattazione, del 1936, *La Poesia*.

⁸ I. KANT, *Critica della ragione pura*, trad. it. a cura di G. Colli, Einaudi, Torino 1957, p. 75.

estesa dell'apprensione di qualcosa di reale, l'intuizione è anche immagine, cioè apprensione di qualcosa di non presente come realtà, ma presente come possibilità, come ricordo, come qualcosa di fantasticato, di sognato.⁹ La conoscenza intuitiva comprende quindi in sé la percezione, la conoscenza dei dati della sensazione, delle cose reali, ma non si identifica con essa, si estende alla conoscenza degli oggetti ideali, semplicemente possibili, degli oggetti non più reali o non ancora reali. Ritorniamo, ora, alle coppie di elementi presenti nella definizione delle forme della conoscenza. Da un lato come sinonimi troviamo: conoscenza intuitiva, conoscenza per la fantasia (dove il per può significare tramite la fantasia o anche adeguata alla fantasia), conoscenza dell'individuale, conoscenza delle cose singole, conoscenza produttrice di immagini. L'oggetto della conoscenza è qui un ente – reale o ideale – individuale, una cosa singola: non un concetto, che sarebbe generale, universale, ma una rappresentazione determinata, individuata o anche un'immagine, con un unico termine: l'intuizione. Dal lato soggettivo, della funzione della coscienza, sono all'opera l'intuizione (come intuire, atto dell'intuire, dell'apprendere il dato reale o ideale che sia), l'immaginazione, la fantasia. Dall'altro lato come sinonimi troviamo: conoscenza logica; conoscenza per l'intelletto (tramite l'intelletto o adeguata all'intelletto); conoscenza dell'universale (o del generale); conoscenza delle relazioni tra le cose singole; conoscenza produttrice di concetti. Qui, la funzione della coscienza all'opera è il pensiero (ragione, intelletto); l'oggetto della conoscenza logica o intellettuale è il concetto, sia come concetto logico, determinazione interna del pensiero, sia come concetto che pone in relazione le intuizioni, le singole cose, reali o ideali che siano: in ogni caso un che di universale, di generale, nel duplice senso della universale validità e della estensione universale, generale. Risolvendo le sinonimie, si può dire che l'intuizione, la fantasia e i suoi prodotti, le immagini, hanno a che fare con l'individuale, mentre l'intelletto e i suoi prodotti, i concetti, hanno a che fare con l'universale, con il generale. Ed è, a questo riguardo, importante la definizione della conoscenza dell'universale o del generale come conoscenza delle relazioni tra le cose singole; si avanza, cioè, l'idea del concetto come relazione, connessione, anche unificazione, di una molteplicità di intuizioni. Scrive Croce: «che cosa è la conoscenza per concetti? E' conoscenza di relazioni di cose, e le cose sono intuizioni»¹⁰.

⁹ B. CROCE, *Estetica*, cit., p. 6.

¹⁰ Ivi, p. 29.

E'importante, perché di qui scaturisce che mentre la conoscenza intuitiva può stare senza la conoscenza intellettuale, quest'ultima non può stare senza la conoscenza intuitiva; scaturisce cioè la tesi dell'indipendenza dell'intuizione dai concetti, della conoscenza intuitiva da quella intellettuale. Le intuizioni costituiscono, quindi, lo strato originario della vita spirituale a cui «la distinzione tra realtà e non realtà è estranea», sicché si può dire che «l'intuizione è l'unità indifferenziata della percezione del reale e della semplice immagine del possibile»¹¹. La peculiarità della posizione di Croce, che apre la strada alla sua identificazione dell'arte con l'intuizione, sta proprio nell'allargare l'intuizione al di là dall'esser posto di una cosa nello spazio e nel tempo. Quel che è l'oggetto intenzionato dalla coscienza nella intuizione non è il riferirsi di una cosa allo spazio e al tempo, ma il suo significato individuale, la sua fisionomia individuale, la sua determinatezza. «Ciò che s'intuisce, in un'opera d'arte, non è spazio o tempo, ma carattere o fisionomia individuale»¹². Quest'affermazione si può applicare anche a oggetti che non sono opere d'arte. Per esempio a fatti storici o a stati della coscienza, a fatti psicologici, a relazioni intersoggettive, che sono altrettanto individuali. L'intuizione viene concepita come una funzione o categoria *caratterizzante*: «categoria o funzione, che dà la conoscenza delle cose nella loro fisionomia individuale».¹³ Ma cos'è che dà la fisionomia individuale all'atto dell'intuire che come tale è formale, è la forma del raccogliersi e dell'apprendere immediato? Il carattere individualizzante è dato dalla materia che determina la forma concreta, l'atto spirituale concreto: «[la materia] è un di fuori che ci assalta e ci trasporta, [la forma] è un di dentro che tende ad abbracciare quel di fuori e a farlo suo. La materia, investita e trionfata dalla forma, dà luogo alla forma concreta. E' la materia, è 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 reale, questo o quel contenuto spirituale, questa o quella intuizione determinata»¹⁴. Qui materia è da intendersi non solo come i dati della sensazione, della percezione sensibile, ma più in generale come contenuto, materia sia reale, empirica, che ideale, immaginata, fantasticata. L'intuizione è un atto di apprensione, ma al

¹¹ Ivi, p. 6.

¹² Ivi, p. 7.

¹³ Ivi, p. 8.

¹⁴ Ivi, p. 9.

tempo stesso è il risultato di una elaborazione di sensazioni e, soprattutto, è un atto di oggettivazione, di espressione: «ogni vera intuizione o rappresentazione è, insieme, espressione». L'intuire, quindi, non è soltanto un vedere, ma insieme è un fare, un produrre, un portar-fuori, nell'aperto del mondo l'elaborazione interiore: «Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo». Non c'è prima un conoscere intuitivo e poi una espressione, una oggettivazione di ciò che si è intuito, ma vedere e fare, intuire ed esprimere sono una cosa sola, sicché Croce ammonisce: «Chi separa intuizione da espressione, non riesce mai più a congiungerle».¹⁵

Con il termine espressione Croce intende sostanzialmente riferirsi al linguaggio, anzi ai linguaggi, non solo a quello verbale, ma a tutte le forme di manifestazione, di espressione, di comunicazione: il linguaggio dei suoni, il linguaggio dei colori, il linguaggio dei gesti, il linguaggio del corpo. Con l'ampliarsi del termine espressione all'intero orizzonte della rivelatività, della manifestatività che è propria dello spirito, il territorio dell'arte, che è essenzialmente intuizione-espressione viene a coincidere con la totalità della vita spirituale, di cui costituisce la forma originaria, la distinzione originaria. L'estetica, in senso proprio è la scienza dell'arte¹⁶, ma in senso ampio è la conoscenza intuitiva in tutte le sue modalità. Perché tra l'intuizione della vita quotidiana e l'intuizione artistica non c'è una differenza qualitativa, intensiva, ma solo una differenza quantitativa, estensiva, empirica. L'intuizione artistica implica una più ricca e complessa elaborazione: «l'intuizione di un semplicissimo canto popolare d'amore, che dica lo stesso, o poco più, di una dichiarazione di amore quale esce a ogni momento dalle labbra di migliaia di uomini ordinari, può essere intensivamente perfetta nella sua povera semplicità, benché, estensivamente, tanto più ristretta della complessa intuizione di un canto amoroso di Giacomo Leopardi»¹⁷. L'artisticità dell'intuizione ha a che fare quindi con il formare, il dar forma: «l'atto estetico è [...] forma e nient'altro che forma»¹⁸. Croce scarta la separazione di forma e contenuto, e rigetta sia la tesi che fa consistere l'atto estetico nel contenuto sia la tesi che la forma si aggiunga al contenuto come un ornamento o comunque un elemento estrinseco. Per Croce il contenuto nasce con la forma, è il

¹⁵ Ivi, p. 12.

¹⁶ Ivi, p. 19.

¹⁷ Ivi, p. 18.

¹⁸ Ivi, p. 21.

prodotto della forma, dell'intuizione-espressione che elabora la materia, le impressioni, l'emozionalità. Molto acutamente egli sostiene che la materia è contenuto dell'atto intuitivo, elaborato e formato dall'atto intuitivo, ma proprio perciò non è il contenuto dell'arte, perché il contenuto dell'arte è la forma stessa concreta, l'attività spirituale oggettivata, l'intuizione-espressione. «Nell'atto estetico, l'attività espressiva non si aggiunge al fatto delle impressioni, ma queste vengono da essa elaborate e formate»¹⁹. Si comprende lo sforzo di Croce di ricondurre interamente il contenuto alla forma, per cui l'atto estetico è nient'altro che la forma concreta, che è anche contenuto. Il che non significa annullare una qualche distanza tra la materia e la forma, tra la materia dell'intuizione e l'intuizione come forma, in quanto non si può evitare di far riferimento al processo spirituale che fa diventare la materia, il contenuto – le impressioni, le emozioni, le sensazioni etc. – materia elaborata, formata, contenuto formato. In effetti, il contenuto di per sé è una “x” che può essere trasformato in forma, ma appunto finché non è stato formato, elaborato, non è passato da impressione a espressione, non ha nessuna qualità determinabile, è semplicemente una “x”. Questo vuol dire anche che qualsiasi contenuto, qualsiasi materia, può diventare l'ingrediente della forma concreta che è l'intuizione artistica: non vi sono contenuti che hanno in se stessi la qualità estetica, contenuti di per sé destinati ad essere contenuti esteticamente formati, ma è la forma dell'intuizione-espressione che li fa essere contenuti estetici viventi dentro la forma concreta che è l'opera d'arte. In questa forma dell'intuizione, del fatto estetico, dell'arte rientra anche il fatto storico, sicché non è giustificato ricorrere a una terza forma di conoscenza, alla forma teoretica della storicità. Nella storia l'elemento caratterizzante è l'intuizione dell'individuale; «il questo qui, l'*individuum omnimode determinatum*, è il dominio di essa, com'è il dominio dell'arte», per cui si può affermare che «la storia si riduce [...] sotto il concetto generale dell'arte»²⁰. Si può quindi ribadire che «intuizione e concetto esauriscono

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Ivi, p. 35. Quest'affermazione che riprende la tesi già svolta nella memoria pontaniana del 1893 (*La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*) e che sembra logicamente inoppugnabile se è vero che la storia è conoscenza dell'individuale e la forma originaria della conoscenza dell'individuale è l'intuizione artistica entra, per così dire, in fibrillazione con le affermazioni della *Logica* del 1909 in cui la storia è riportata alla filosofia e con l'elaborazione dell'opera del 1915 *Teoria e storia della storiografia*, in cui la filosofia viene pensata come metodologia della storia. Su questa complessa problematica rinvio senz'altro al magistrale saggio di F. TESSITORE, *Dalla «Contemporaneità della storia» alla*

completamente [lo spirito conoscitivo] e «nel passare dall'una all'altro e nel ripassare dal secondo alla prima, s'aggira tutta la vita teoretica dell'uomo»²¹. Il che significa che nella fluente continuità della vita spirituale, nel suo "divenire", «il rapporto tra conoscenza intuitiva o espressione e conoscenza intellettuale o concetto, tra arte e scienza, tra poesia e prosa, non si può significare altrimenti se non dicendo ch'è quello di un doppio grado. 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. Vi è poesia senza prosa, ma non prosa senza poesia. L'espressione poetica è infatti la prima affermazione dell'attività umana. Vichianamente, la poesia è "la lingua materna del genere umano"; i primi uomini "furono da natura sublimi poeti"»²². L'arte e in primo luogo la poesia si conferma come una forma del conoscere, una forma teoretica autonoma rispetto alla conoscenza intellettuale, tanto quella delle scienze naturali e più in generale dei saperi positivi, quanto quella della filosofia.

2. Sulla poesia di Dante

Una peculiare applicazione della estremamente moderna idea crociana dell'autonomia dell'arte, che ad essa viene dal suo essere intuizione pura, lirica, quindi essenzialmente forma, si sperimenta nella rivendicazione dell'autonomia della poesia rispetto alle varie forme di espressioni della vita spirituale²³ e di conoscenze intellettive. Questa autonomia della poesia

«Filosofia come metodologia della storia», in ID., *La ricerca dello storicismo. Studi su Benedetto Croce*, cit., pp. 163-206, e al volume di P. COLONNELLO, *Storia, esistenza, libertà. Rileggendo Croce*, Armando, Roma 2009, pp. 13-35 e pp. 63-75.

²¹ Ivi, pp. 34-35.

²² Ivi, p. 34.

²³ Nella prima parte de *La Poesia* (la cui stesura termina nel settembre del 1935), Croce, abbandonando l'originaria sostanziale identificazione di poesia ed espressione, distingue l'espressione sentimentale o immediata, l'espressione poetica, l'espressione prosastica, l'espressione oratoria, e accanto a queste, come una sorta di camera di compensazione tra le forme poetiche e quelle non poetiche introduce l'espressione letteraria, che ha a che fare con l'eloquenza, con lo stile, con la civiltà, e si dispiega nei domini della letteratura del «lirismo ([...] non della "lirica")», delle effusioni, delle confessioni, della letteratura oratoria (esortazioni, discorsi parlamentari, arringhe, poemi e romanzi storici, celebrativi etc.; della letteratura di intrattenimento o amena (cfr. B. CROCE, *La Poesia*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1994, pp. 15-58). Si tratta di una innovazione significativa su cui richiama opportunamente l'attenzione Giuseppe Galasso (*Nota del curatore*, pp. 384-85; ma si rinvia all'intera nota per il confronto tra le posizioni del libro del 1936 e l'*Estetica* e gli

emerge in modo particolarmente chiaro nella *Introduzione a La Poesia di Dante*²⁴, tramite la distinzione tra poesia e non poesia, tra le parti poetiche e l'elemento strutturale della *Divina Commedia*, vale a dire le parti informative, le parti storiche, filosofiche, politiche, o anche rispetto a quelle parti in cui il sentimento, l'emozionale, non si è lasciato trasfigurare nella forma poetica²⁵. Altrettanto essa emerge nella distinzione tra allegoria e poesia. A questo riguardo Croce si riferisce in un primo caso a luoghi in cui l'allegoria è estrinseca alla poesia o addirittura viene cercata dagli interpreti, e per così dire, viene sovrapposta ad essa. Ne è illustrazione netta, perfino eccessivamente brusca nei toni, quanto Croce dice a proposito di Beatrice «negli ultimi canti del *Purgatorio* e nel *Paradiso*, la quale sarà allegoricamente tutto ciò che Dante avrà voluto o gli interpreti avranno *farneticato* (la Teologia, la Rivelazione, l'intelligenza attiva e via dicendo), ma, quale che sia in quest'arbitrio d'imposizione di nomi, *in poesia è semplicemente una donna già amata e ora felice e gloriosa e pur benigna e soccorrevole all'antico amatore*»²⁶. E lo stesso vale per Matelda, di cui si sono egualmente proposte una serie di interpretazioni che ne fanno il simbolo della "Vita attiva" o della "Grazia", o anche della "Natura umana perfetta", o del "Misticismo pratico", o della "Conciliazione della Chiesa con l'Impero", e inoltre si sono proposte una serie di identificazioni storiche: «la contessa Matilde di Canossa, una santa Matilde di Hackenborn, una beghina Matilde di Magdeburgo, la beata Matilde madre dell'imperatore Ottone I, santa Maria Maddalena, un'amica di Beatrice del tempo della *Vita Nova*». Ma, afferma Croce, nel contesto poetico essa è soltanto quello che il poeta ci fa vedere «nelle immagini» e ci fa rivivere «nel sentimento», vale a dire «una giovine donna, la quale, nella frescura

altri scritti precedenti sull'estetica e sulla poesia). Per quanto riguarda l'espressione poetica, val la pena riassumere quanto Croce scrive in questo paragrafo paradigmatico ad essa dedicato (pp. 20-23). L'espressione poetica trasfigura il sentimento, è «una teòresi, un conoscere», un atto d'intuizione che «riannoda il particolare all'universale», il finito all'infinito, e supera l'angustia del contrasto tra le parti nell'armonia dell'intero. Una caratterizzazione che rispetto agli scritti dei primi decenni del secolo, sembra puntare maggiormente sull'«impronta di universalità e di totalità» e sulla «raggiunta serenità».

²⁴ B. CROCE, *La poesia di Dante* (1920), quarta ed. riveduta, Gius. Laterza & Figli, Bari 1940, pp. 9-32.

²⁵ Ne *La poesia* Croce chiarisce che «la poesia è distinta dal sentimento», che certamente «è la sua necessaria materia», che essa «trasfigura», rendendola da «materia informe», materia «formata», cioè forma, figura, immagine, espressione. Cfr. B. CROCE, *La poesia*, cit., pp. 18-19.

²⁶ B. CROCE, *La poesia di Dante*, p. 22 (cors. miei).

del mattino, in un boschetto, “si già cantando e scegliendo fior da fiore”: *figura infinitamente più ricca (in poesia) di quella che si pretenderebbe arricchire ed annullare con uno di quegli scarabocchi di secondi sensi e di allusioni storiche*»²⁷. Commentando l’incontro con Matelda Croce esprime in modo esemplare questa percezione del valore poetico delle terzine dedicatele: «E qui accetteremo semplicemente quella ventina di terzine su Matelda come una delle molte – ma delle più belle – espressioni della vaghezza che trae l’uomo a comporre in immaginazione paesaggi incantevoli, animati da incantevoli figure femminili»²⁸. E osserva ancora che questa figura di una giovane donna che va raccogliendo fiori era ricorrente nella poesia provenzale e italiana; «Dante ripiglia il comune motivo e lo svolge, con gran diletto, in una nuova forma di squisita perfezione, in cui il fascino della gioventù, della bellezza, dell’amore e del riso si esalta in ogni immagine», e conviene completare i riferimenti che Croce riporta in parentesi, per condividere meglio il suo giudizio sulla poeticità di queste terzine:

Una donna soletta che si già/ cantando e scegliendo fior da fiore/
ond’era pinta tutta la sua via.

Tosto che fu là dove l’erbe sono/ bagnate già dall’onde del bel fiume,/ di levar li occhi suoi mi fece dono;/ non credo che splendesse tanto lume/ sotto le ciglia a Venere, trafitta/ dal figlio fuor di tutto suo costume./ Ella ridea dall’altra riva dritta,/ trattando più color con le sue mani,/ che l’alta terra senza seme gitta [...].

Cantando come donna innamorata, / continuò col fin di sue parole:/ *Beati quorum tecta sunt peccata* !/ E come ninfe che si givan sole per le salvatiche ombre , disiando/, qual di veder , qual di fuggir lo sole,/ allor si mosse contra il fiume, andando/ su per la riva; e io pari di lei,/ picciol passo con picciol passo seguitando.²⁹

La seconda parte del canto XXIX – ma, è da ritenersi, anche parte del XXVIII – si possono ascrivere alla “non poesia”, perché, scrive Croce, «Matelda compie ufficio d’informazione [...] e poi è chiamata ad altri gravi uffici, più o meno allegorici, che non hanno nulla da vedere con la

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ivi*, p. 27.

²⁹ *Purg.* XXVIII, 40-42 , 61-69 e XXIX,1-9 (DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, Hoepli, Milano 1949¹⁴).

ispirazione poetica ond'ella fu generata e apparve la prima volta»³⁰. Un secondo caso del rapporto con l'allegoria è invece indicato da Croce in quei luoghi, non solo della *Commedia*, in cui l'allegoria è intrinseca alla poesia in modo tale però che finisce per annullarla, «ponendo un complesso d'immagini discordanti, poeticamente frigide e mute, e che perciò non sono vere immagini ma semplici segni». Un terzo caso infine è quello in cui l'allegoria viene trasfigurata «compiutamente in immagini», cioè, in effetti, tende a scomparire come allegoria³¹. E' questo il caso di quanto egli afferma delle scene degli ultimi canti del *Purgatorio*, a partire dall'apparizione sul carro di «una donna velata di bianco, cinta d'oliva, in manto verde e veste color fiamma», cioè Beatrice³². In queste ultime scene – osserva Croce – pur essendo le immagini segni e mezzi per colpire «l'immaginazione [e] fermare l'attenzione perché la mente accolga un insegnamento o un ammonimento» – quel che predomina «è il sentire del poeta, che vede svolgersi dinanzi agli occhi alcune delle tante immagini, gravide di misterioso significato, a cui la letteratura biblica e cristiana e l'arte sacra avevano adusato gli spiriti. Donde la particolare poesia che si sente e si gode in questa parte del poema, la quale si sottrae alla frigidità dell'allegorismo, perché non serve all'allegoria, ma la presuppone e se ne serve»³³. Il senso delle importanti riflessioni sull'allegoria è la delimitazione dell'interpretazione estetica, o anche storico-estetica, rispetto alle interpretazioni che Croce definisce «allotrie», che inseguono «gli allegoristi, gli storicisti, gli aneddotisti, i congetturasti», in generale i «filologi» e i «commentatori», quando esasperano la loro opera. Di fronte a questi eccessi è giusto l'ammonimento di «leggere Dante, gettati via i commenti, “da solo a solo”» – il che non significa fare a meno dei commenti quando si attengono ai «soli dati giovevoli alla interpretazione storico-estetica» – ma appunto mantenersi liberi per «metter[si] in immediata relazione con la sua poesia»³⁴ e riuscire a cogliere, anche al di là

³⁰ B. CROCE, *La poesia di Dante*, cit., pp. 127-128.

³¹ Ivi, p. 21.

³² Ivi, p. 128. Cfr. *Purg.*, XXX,28-33: «così dentro una nuvola di fiori/che dalle mani angeliche saliva e ricadeva in giù dentro e di fori,/ sovra candido vel cinta d'uliva/ donna m'apparve, sotto verde manto/ vestita di color di fiamma viva».

³³ B. CROCE, *La poesia di Dante*, cit., pp. 129-130.

³⁴ Ivi, p. 26. Viene da pensare a Jorge Luis Borges, che nei *Nove saggi danteschi*, che raccolgono articoli scritti negli anni quaranta, enuncia un modo di leggere Dante in una condizione di “innocenza”, senza mediazioni, ma sentendosi in intimità con il poeta (trad. it. a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano 2001).

della complessa strutturazione e della ricchezza sovrabbondante di informazioni, di ragionamenti, di saperi particolari, di un'opera a molti strati qual'è la *Divina Commedia*, «lo spirito della poesia di Dante». Per coglierlo, è necessario, secondo Croce, non solo evitare di accentuare l'elemento didascalico, pedagogico, la visione della poesia di Dante come poesia teologica, filosofica, dottrina, che la renderebbe più vicina alla letteratura che non alla poesia vera e propria, ma, superata questa più antica tendenza, evitare anche tanto una sopravvalutazione dell'elemento ideale, spirituale, metafisico, come nel caso della critica idealistica, quanto una sopravvalutazione dell'elemento passionale, puramente sentimentale, come nel caso della critica romantica, dalla quale, poi, sviluppando l'elemento realistico, derivata l'interpretazione «veristica»: «la tendenza a concepire l'arte come riproduzione della realtà, di una realtà anch'essa arbitrariamente delimitata, grossa, tangibile, rumorosa, gridante»³⁵. Alla critica idealistica e a quella romantica si deve contrapporre una critica che sia fondata sul «concetto dell'arte come lirica, intuizione lirica», per cui l'arte «non ritrae cose ma sentimenti, o, piuttosto, sui sentimenti crea le sue alte fantasie»³⁶. Per essa la *materia* è «il pratico sentire» che viene trasfigurato dalla *forma*, che è l'*intuizione*, il vedere teoretico che crea l'*immagine*. L'intuizione lirica, la «liricità», spiega Croce non è l'indice di un genere letterario accanto ad altri, ma è «la poesia stessa, e anzi ogni opera d'arte, pittorica, plastica, architettonica, musicale o altrimenti che si chiami»³⁷. Un esempio evidente di questa concezione poetica è dato dall'interpretazione che Croce dà dell'episodio di Francesca e Paolo: «nelle terzine consacrate alla pietà dei due cognati, al tragico amore di Francesca da Polenta e Paolo Malatesta, si ha la prima grande e compiuta poesia di Dante». Dalla suggestiva descrizione di Croce emerge l'essenza della poesia, la fascinazione che viene dall'intuizione-espressione della commozione profondamente umana che si effonde dalla «tragedia dell'amore-passione», che «è il significato poetico dell'episodio di Francesca», il disvelamento dell'essenza lirica della poesia³⁸.

Più difficile la distinzione di poesia e non poesia, di poesia e allegoria, nella terza cantica, dove un ampio spazio è dato alla poesia didascalica e alla poesia oratoria. Nel *Paradiso* è come abbreviata la distanza tra il senso

³⁵ Cfr. B. CROCE, *La poesia di Dante*, cit., pp. 28-30.

³⁶ Ivi, p. 31.

³⁷ Ivi, pp. 31-32.

³⁸ Cfr. ivi, pp. 77-79.

letterale e poetico delle immagini e il loro significato dottrinale; essi tendono a compenetrarsi. Con una finissima analisi, Croce osserva: «Il concetto della gioia paradisiaca restringe il poeta a pochissimi, e anzi a quasi un ordine solo d'immagini, riduce la sua tavolozza a un solo colore, che egli non può differenziare se non nel grado, nel meno e nel più»³⁹. Quel che si prova e si vede avvicinandosi a Dio è ineffabile, la fantasia non lo «ridice», se non inclinando verso una visione intellettuale, verso l'astrattezza concettuale. In effetti quella gioia che fa tutt'uno con la luce del Paradiso non si lascia rappresentare e neppure pensare, perché «non si pensa e non si rappresenta se non la gioia concreta, che nasce dal dolore ed è venata di dolore e torna al dolore; la luce che è insieme ombra, e combatte con l'ombra, e la vince e n'è in parte vinta»⁴⁰. La poesia del *Paradiso* si afferma, perciò, lottando contro un limite costitutivo che è dato dal «contrasto tra l'infinito dell'intenzione e il finito della rappresentazione»⁴¹. Perciò, afferma Croce, si fermano nella nostra mente «alcune particolari visioni di bellezza e di lietezza, i paesaggi fantastici o i lembi di paesaggi fantastici che pur ci sono» e ci danno «quel senso di vitalità» che ora, nello scenario del *Paradiso*, «gioisce [...] in quel che di più fresco e gentile e soave possono i sensi umani bramare, e passa in perpetuo da estremo piacere a estremo piacere»⁴². E ad esemplificare tali sensazioni e immagini poetiche Croce in parte riassume e in parte riporta tre splendide terzine del XXX Canto in cui a me pare, seguendo l'indicazione crociana, che veramente si fonde il vivido ricordo del terreno paesaggio e del movimento della vita delle persone con l'immagine fantastica di una perfetta natura celeste abitata dalle anime infiammate dall'amore divino:

E vidi lume in forma di rivera/ fluvido di fulgore, intra due
rive/dipinte di mirabil primavera.

Di tal fiumana uscian faville vive,/ e d'ogni parte si mettien ne'
fiori,/quasi rubin che oro circunscrive.

Poi, come inebriate dalli odori,/ riprofondavan sè nel miro gurge;/e
s'una intrava, un'altra n'uscìa fori.⁴³

Alla fine del lungo confronto con la poesia di Dante attraversando tutte

³⁹ Ivi, p. 141.

⁴⁰ Ivi, p. 142.

⁴¹ Ivi, p. 143.

⁴² Ivi, pp. 143-144.

⁴³ *Par.*, XXX, 61-66.

e tre le cantiche – «da solo a solo» e portandosi però come criterio l'idea della poesia e più in generale dell'arte come «intuizione lirica» – Croce propone una delineazione sintetica dello «spirito poetico di Dante», del suo «ethos e pathos», ch'egli indica «in brevi e semplici parole» in «un sentimento del mondo, fondato sopra una ferma fede e un sicuro giudizio, e animato da una robusta volontà»⁴⁴.

La consapevolezza della ineffabilità dell'esperienza mistica, a cui la poesia può solo, con le sue immagini, alludere col linguaggio delle «cifre», la comprensione degli affetti umani e la capacità di giudicare tra il bene e il male costituiscono la salda «inquadratura intellettuale e morale» in cui si immette però il dinamismo di un vivace e inquieto «sentimento del mondo»: «il più vario e complesso sentimento, di uno spirito che ha tutto osservato e sperimentato e meditato», che conosce valori e disvalori delle cose e delle azioni umane, «per aver vissuto quegli affetti in sé medesimo, nella vita pratica e nel vivo simpatizzare e immaginare»⁴⁵.

Abstract (*«Leggere Dante “da solo a solo”». Notes At The Margin of La Poesia di Dante*)

The aim of this essay is to retrace the aesthetics of Benedetto Croce, starting from his volume on the poetry of Dante, and to discuss its fundamental coordinates: the autonomy of the art, the relation between poetry and not-poetry, between poetry and allegory, between intuition and perception, between intuition and expression, etc. It's furthermore remarkable the critical comparison between the aesthetics of Croce and the aesthetics of Kant and De Sanctis.

Keywords: Croce, Dante, Poetry, Aesthetic.

⁴⁴ B. CROCE, *La poesia di Dante*, cit., p. 161.

⁴⁵ Ivi, p. 162.

Croce e la post-modernità

Croce muore nel novembre del 1952, dunque è cronologicamente al di qua dell'epoca che in genere si definisce post-moderna. Tuttavia la tesi che sosterrò è che lo studioso, nel difendere la civiltà moderna e, nel contempo, sottoponendo a critica alcuni aspetti del modernismo e delle avanguardie, avesse presentito alcuni aspetti del modello culturale che si sarebbe poi dispiegato nel secondo Novecento. Il suo atteggiamento non si limitava ad essere critico, ma cercava di riproporre un paradigma di modernità che potesse rispondere alle esigenze più avanzate della stessa: che tenesse conto, cioè, della sua progressiva "liquefazione"¹, senza che però venissero a perdersi i contrafforti solidi a cui egli vedeva ancorata la possibilità della civiltà.

Autori diversamente aperti verso i nuovi processi come Jean-Francois Lyotard² e Fredric Jameson³ o studiosi come David Harvey⁴, e Terry Eagleton⁵, che hanno messo in evidenza, in essi, gli aspetti critici, hanno variamente lumeggiato come con la post-modernità si assista ad una perdita di centralità del "soggetto" umano. Il soggetto individuale è cioè visto come un prodotto delle strutture economiche e linguistiche, franto nelle infinite pulsioni pre-razionali. Non è più possibile far riferimento neppure ad un'idea di "uomo" identificato in un modello di "natura", a seguito del tramonto dei paradigmi scientifici newtoniano-galileiani, così come declina ogni idea universalistica di "cultura". Con la perdita della funzione direttiva

¹ Z. BAUMAN, *Modernità liquida* (ed. or. 2000), Laterza, Roma-Bari 2002. Per Bauman la "post-modernità" non si pone in un rapporto di frattura con la "modernità". "Moderno" e "postmoderno" si pongono infatti in una relazione di continuità nel senso di un'enfaticizzazione dei processi emancipativi che finiscono per sgretolare i pilastri solidi su cui si basava la modernizzazione: soggettività individuale, famiglia, stato etc.

² J.-F. LYOTARD, *La condizione post-moderna: rapporto sul sapere* (ed. or. 1979), Feltrinelli, Milano 1981.

³ F. JAMESON, *Postmodernismo, ovvero la logica del tardo capitalismo* (ed. or. 1984), Fazi editore, Roma 2007.

⁴ D. HARVEY, *La crisi della modernità* (ed. or. 1989), Il saggiatore, Milano 1990.

⁵ T. EAGLETON, *Le illusioni del postmodernismo* (ed. or. 1996), Editori riuniti, Roma 1998.

dell'umanesimo, la cultura alta viene così assorbita progressivamente dall'industria culturale. Legato a questo processo di mercatizzazione-mercificazione si afferma un'erosione della memoria e del senso della storia. Lo spazio prende il sopravvento sul tempo⁶, in un processo che dilaga allorché dal fordismo si passa al post-fordismo, da un capitalismo produttivo ad uno basato sui consumi.

Da un lato, quindi, tramontano le "grandi narrazioni", ovvero le storie che spiegano il senso della storia e della vita, come il cristianesimo, la fenomenologia dello spirito, la lotta di classe, il nazionalismo⁷; dall'altro si assiste ad un processo quasi inverso per cui tutto diventa "narrazione": ma, potremmo dire, "piccola narrazione". Si perdono, cioè, gli architravi razionali del discorso e prevale, nella storiografia e nell'analisi sociale, la mera riproduzione impressionistica dell'esistente. La microstoria, anziché essere motivo di approfondimento analitico delle grandi questioni collettive, diventa autoreferenza localistica.

Anche in letteratura o nel cinema prevale ormai una rappresentazione di "superficie". Non c'è approfondimento morale e psicologico perché tale dimensione è "umana troppo umana". Non c'è più distinzione fra "interno" ed "esterno", tra vita e forme⁸. L'estenuazione della razionalità narrativistica, porta al prevalere della *fiction* e, come diceva Guy Debord⁹ ad un "falso generalizzato" nel modo di costruire l'opinione pubblica e la soggettività individuale e collettiva.

L'osservazione di queste tendenze culturali porta autori come Eagleton¹⁰ o Naomi Klein¹¹ a vedere lo sviluppo dei paradigmi post-moderni come funzionale all'attuale egemonia neo-liberistica, dato che essi delegittimano ogni idea "forte" di politica, e quindi ogni possibilità di proporre istituzioni volte a governare il mercato. Jameson ritiene invece

⁶ D. HARVEY, *La crisi della modernità*, cit., pp. 245-276.

⁷ Cfr. J.-F. LYOTARD, *La condizione post-moderna: rapporto sul sapere*, cit., pp. 5-8, 52-69.

⁸ Su questi temi, un altro anticipatore dell'analisi della "liquefazione del moderno" è G. SIMMEL, *Il conflitto della civiltà moderna* (ed. or. 1912), SE, Milano 2008.

⁹ G. DEBORD, *La società dello spettacolo* (ed. or. 1967), Baldini & Castoldi, Milano 2001, pp. 75-86. Ma cfr. anche *Commentari alla società dello spettacolo* (ed. or. 1988), ivi, pp. 214-223.

¹⁰ T. EAGLETON, *Le illusioni del postmodernismo*, cit., pp. 11-31.

¹¹ N. KLEIN, *No Logo. Economia globale e nuova contestazione* (ed. or. 2000), Rizzoli, Milano 2010, pp. 133-141.

che la realtà post-moderna¹², priva di centro, debba essere trasvalutata in un sistema che ritrovi la propria giustizia e razionalità ma senza tornare indietro, un po' come Marx stesso vedeva il rapporto fra socialismo e civiltà borghese; o anche come Walter Benjamin, che vedeva la nascente massificazione della cultura come la base da capovolgere per una sua democratizzazione¹³.

Ora, cosa c'entra Croce con tutto ciò? Innanzitutto teniamo conto che la sua lezione si afferma a cavallo dei due secoli, una fase abbastanza affine a quella odierna: si assisteva infatti ad un'analoga accelerazione dei processi di "globalizzazione", non solo per lo sfondamento imperialistico dei confini delle nazioni e per l'apertura dei mercati, ma anche per la contrazione spazio-temporale determinata dalle scoperte tecnologiche e dall'avvento della società di massa. Ecco che già allora diventa stringente il problema della crisi del soggetto moderno. Per Croce, come per i post-moderni, non c'è distinzione fra "soggetto" e "oggetto", "interno" ed "esterno", "essenza" e "apparenza", "profondo" e "superficie". Inutile cercare la propria autenticità, che non esiste. L'identità personale, infatti, afferisce alla sfera pratica: nessuna fondazione veritativa, perciò, per il soggetto. E tuttavia il soggetto stesso riprendeva, nel filosofo dei distinti, verità e realtà nella sua dimensione "pratico-vitale". La critica mossa a Pirandello era infatti basata sul fatto che la negazione della "praticità" dell'identità individuale finiva per destituire di senso la stessa¹⁴. Il modernismo pirandelliano aveva cioè esito nel post-umanesimo. Per Croce era invece possibile mantenere l'idea di *Humanitas* nella sfera pratico-vitale, come patrimonio "morale" capace di universalizzare gli utili particolari, sebbene poi la logica dialettica frantumava lo pseudoconcetto dell'identità personale come le altre astrazioni. Possiamo quindi dire che su questo piano Croce pre-sente nel pirandellismo il declino della centralità del soggetto umano, l'estremo esito bekettiano delle "maschere nude", ma, allo stesso tempo, si fa carico del problema assumendo nella categoria del pratico-vitale la sfera dell'identità personale.

Per certi versi il "declino dell'affetto", la prevalente nota "euforica", il

¹² F. JAMESON, *Postmodernismo, ovvero la logica del tardo capitalismo*, cit., pp. 86-94.

¹³ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* (ed. or. 1936), Einaudi, Torino 2000.

¹⁴ Su questo tema cfr. S. CINGARI, *Benedetto Croce e la crisi della civiltà europea*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, pp. 127-145.

primato della “superficie”, che Jameson¹⁵ attribuisce all’arte post-moderna, si può ritrovare in certa visione crociana di un’arte come forma-espressione, significante-significato che assorba ogni immediatismo sentimentalistico¹⁶. Con la sua teoria della forma, Croce intendeva in effetti inverare tutto il movimento dell’arte-per-l’arte che in qualche misura, nel suo estetismo, anticipa il primato post-moderno del significante sul significato¹⁷. La differenza con quel movimento, che si apriva nel corso del Novecento sempre più profonda, si determinava tuttavia perché, nella “forma”, Croce vede rifrangersi tutto il patrimonio pratico-morale che, nell’estetismo come nel post-moderno, sembra tendenzialmente dissolto. Ecco infatti che prende un senso ulteriore la sua diffidenza per le tendenze della critica ad affrontare i testi solo sul piano stilistico, alla ricerca di tipologie in cui si andava a perdere l’impronta individuale dell’artista¹⁸ e in cui l’astrazione prendeva spazio a quello che lui riteneva essere il vero contenuto poetico. Il pericolo era infatti la marginalizzazione delle problematiche psicologico-sentimentali legate alla soggettività individuale, che invece erano al centro della *paideia* borghese ottocentesca, e del genere del romanzo almeno fino agli ultimi decenni del secolo. Allo stesso modo, in storiografia, Croce criticava gli approcci, diciamo, pre-strutturalistici, perché temeva che si affermasse una concezione della storia in cui si dissolvesse il ruolo della creatività umana¹⁹. Nelle storiografie tendenti al “quadro” egli temeva anche l’evaporazione contemplativa, l’aneddotismo impressionistico come esito della distruzione della ragione²⁰.

¹⁵ Cfr. F. JAMESON, *Postmodernismo, ovvero la logica del tardo capitalismo*, cit., pp. 25-34.

¹⁶ Tale posizione era già chiara in B. CROCE, *Francesco de Sanctis e i suoi critici recenti*, «Atti dell’Accademia Pontaniana» (1898), memoria n. 7, p. 11.

¹⁷ Cfr. C. RUSSEL, *Da Rimbaud ai post-moderni* (ed. or. 1985), Einaudi, Torino 1989, p. 333.

¹⁸ Anche questa posizione emerge molto presto in Croce. Si pensi ad esempio al giudizio sull’opera di Adolfo Venturi: B. CROCE, *Ancora del libro del Venturi*, in «Napoli nobilissima», IX (1900), pp. 13-14; ID., *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, Sandron, Milano 1902, pp. 504-509.

¹⁹ Si vedano ad esempio le riserve espresse su Burkhardt in B. CROCE, *La storia come pensiero e come azione* (ed. or. 1938), Laterza, Bari 1966, p. 63. O gli accenni a Levi-Strauss in B. CROCE, *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Laterza, Bari 1952, pp. 177n. e 185 n.

²⁰ Molte sono le affinità fra i giudizi di Croce sull’irrazionalismo e quelli di György Lukács in *La distruzione della ragione* del 1953 (Einaudi, Torino 1974), sulla base di una comune matrice hegeliana. Su ciò S. CINGARI, *Benedetto Croce e la crisi della civiltà europea*, cit., pp. 379-383.

Il linguaggio per Croce produce la realtà (in tal senso vanno anche rilevati precisi parallelismi con Wittgenstein): di qui la sua auroralità rispetto alle altre forme dello spirito (pur nel circolo in cui esse sono sempre più pensate dal filosofo nel corso della sua evoluzione speculativa). Ciò ha fatto sì che certo narrativismo storiografico assumesse Croce fra i suoi modelli. Si pensi ad esempio ad Heidem White²¹. Per certi versi, forse, anche l'operazione di riportare in circolo Croce nella cultura italiana, a fine anni Ottanta, con la casa editrice Adelphi, come fosse un classico da leggere e da gustare esteticamente più che da valutare dal punto di vista teorico o storiografico, va in questa direzione e nella direzione di tempi che si inoltravano, appunto, nella post-modernità. In realtà, anche riguardo alla storia come narrazione, se Croce afferma l'esigenza nietzscheana di rivelare la soggettività di ogni dato empirico e di distruggere ogni astrazione moralistica; tuttavia, allo stesso tempo, rifiuta l'esito post-nietzscheano di un'interpretazione che sia slegata dai fatti, dalle *res gestae*, che non potevano identificarsi completamente, come in Gentile, con le *Historiae rerum gestarum*. Non a caso per Croce l'attualismo finiva nell'irrazionalismo o, anche, nel "futurismo"²². La *Storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*²³ del 1893, rispondeva all'esigenza epocale di scardinare le astrattezze positivistiche, ma fu presto problematizzata dall'edificazione di un sistema del sapere in cui la stessa logica filosofica è inscindibile dal racconto storico.

Croce del resto rifiuta i "ritorni al passato". La storia è sempre "contemporanea" nel senso che il passato aiuta il presente ma non lo risucchia, anzi dimenticare può rendere vulnerabili all'oppressione. È interessante che Jameson parli, per i tempi correnti, di una mancanza di stile che, ad esempio in architettura, spinge a ricercare i registri antichi in una sorta di *pastiche*²⁴. Infatti anche Croce, nella *Storia d'Europa*, a proposito del romanticismo, ma pensando certo anche al primo novecento, stigmatizzava la regressione al culto dei castelli e delle cattedrali medioevali per compensare la perdita di centro morale.

²¹ H. WHITE, *Retorica e storica* (ed. or. 1973), Guida, Napoli 1978, pp. 151-218. Su Croce e White cfr. R. DAMI, *I tropi della storia*, Franco Angeli, Milano 1994, pp. 79-86; e S. CINGARI, *La storia: arte o scienza?*, in «I viaggi di Erodoto» 27 (1995), pp. 30-32.

²² B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1914* (ed. or. 1928), Laterza, Bari 1978, pp. 254-255 e pp. 335-336.

²³ B. CROCE, *Primi saggi*, Laterza, Bari, 1919, pp. 1-41.

²⁴ F. JAMESON, *Postmodernismo, ovvero la logica del tardo capitalismo*, cit., pp. 35-39.

Insomma, Croce esordisce nel Novecento con una mossa filosofica che pone il circolo dello spirito come sorgente dalla fonte estetica, ma poi sente l'esigenza di distinguersi dall'estetismo, che è fenomeno che, come bene vede Benjamin, ha a che fare con l'estetizzazione della politica²⁵, ma anche dell'esperienza morale. Gabriele D'Annunzio diventa ad esempio, per Croce, il simbolo del nuovo carattere prodotto dalla frattura delle percezioni spazio-temporali. Zygmunt Bauman ha parlato dell'uomo della società globale come di un "collezionista di piaceri" e di un "cercatore di sensazioni". Il suo corpo è uno "strumento di piacere"²⁶. Allo stesso modo per Croce, un secolo prima, D'Annunzio è il prototipo del "dilettante" voluttuoso e crudele²⁷. Lo stesso anno – il 1903 – Simmel, in *La metropoli e la vita dello spirito*, descriveva il processo per cui il sovraccarico di stimoli attiva nell'uomo contemporaneo meccanismi difensivi all'origine del carattere *blasé*²⁸. Ed Emma Giammattei ha opportunamente accostato la lettura crociana di D'Annunzio alla visione debordiana della società dello spettacolo²⁹. In fondo lo stesso "falso generalizzato" può essere visto come il frutto sistematico di quell'insincerità narcisistica decadente³⁰ a cui Croce allude nel *Di un carattere della più recente letteratura italiana* del 1907³¹. Siamo di fronte, cioè, ad una continua produzione di sogni proposti sul mercato. D'Annunzio fu del resto un precoce autore di pubblicità oltre che di testi per il cinema. La critica crociana all'irrazionalismo estetizzante e mitizzante è anche, per certi versi, una denuncia della nascente imagologia, che presto si politicizza nei sistemi totalitari, ma che, in epoche più avanzate, si può anche incarnare in un potere disseminato nella

²⁵ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, cit.

²⁶ Z. BAUMAN, *La società dell'incertezza* (ed. or. 1999), Il Mulino, Bologna 1999, pp. 111, 113, 116, 122 e ID., *Dentro la globalizzazione* (ed. or. 1998), Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 93 e 105.

²⁷ B. CROCE, *Gabriele D'Annunzio* (ed. or. 1903), «La critica», 2 (1904), p. 7

²⁸ G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito* (ed. or. 1903), Armando Editore, Roma 1996.

²⁹ E. GIAMMATTEI, *Credito e discredito della letteratura. Da un secolo all'altro*, «L'acropoli», 1 (2000), p. 41.

³⁰ Per la soggettività narcisistica come correlato psicologico delle forme sociali post-moderne, cfr. R. SENNET, *Il declino dell'uomo pubblico* (1977), Bompiani, Milano 1982.

³¹ B. CROCE, *Letteratura della nuova Italia* (prima ed. 1915), Laterza, Bari 1954, vol. VI, p. 205.

biopolitica delle società “aperte”³². Croce non rilevò quest’ultimo problema, ma anche per lui, come per Bauman, il problema dell’uomo contemporaneo è l’assorbimento dell’etica nell’estetica.

Che l’estetizzazione della cultura si potesse identificare anche con la sua commercializzazione, è del resto affermato da Croce nella *Storia d’Italia*, in cui, sempre a proposito di D’Annunzio, parlava di una letteratura non solo «sensuale, chiassosa, pomposa», ma anche “industrializzata”³³. E già nel saggio del 1903 sul poeta abruzzese, riportava il decadentismo all’affermarsi della “borghesia industriale”, che aveva distrutto la «fratellanza ideale dei popoli» in una «gara di cupidigie». Si risente qui l’influsso del socialismo e del marxismo, ma, subito dopo, questi stessi movimenti venivano rinviati allo stesso limite economicistico. Ancora, nel saggio *Luigi Pirandello* del 1935, lo studioso riportava il parere di Henry Ford, che sosteneva come il drammaturgo siciliano potesse diventare un vero “affare”³⁴.

Di fronte a quello che – non senza rilevanti cadute nel giudizio estetico – vedeva come un annegamento progressivo della cultura nel *midcult*³⁵, preludente, negli anni successivi, allo sprofondamento dell’alta cultura nella cultura di massa pura e semplice, Croce cosa opponeva? Sostanzialmente tutta la sua storiografia dall’avvento del fascismo in poi è mirata all’idea di riportare l’“etico-politico” nella funzione direttiva che sembrava minacciata da un dilagare della forma “utile-economica” ed “estetica”. Le forme irrequiete dello spirito, l’estetica e la prassi utilitaria, erano state da lui stesso enfatizzate a inizio secolo. Anche a ciò si deve l’iniziale attenzione per lo sturmerismo anti-giolittiano, che nel volgere di pochi anni diventa aperta critica e contrapposizione³⁶. Nella recente pubblicazione del carteggio con Papini, è possibile rilevare come un punto dirimente fra i due studiosi fosse proprio la diversa posizione sull’idea del “gioco”³⁷. Se Papini spiegava come la formula ludica fosse volta non a

³² Di recente si torna su questo tema in G. BORRELLI – A. ARIENZO, *Emergenze democratiche. Ragion di stato, governance, gouvernementalité*, Giannini, Napoli 2011, pp. 68-70.

³³ B. CROCE, *Storia d’Italia*, cit., p. 272.

³⁴ B. CROCE, *Letteratura della nuova Italia*, cit., vol. VI, p. 376.

³⁵ Si vedano del resto gli espliciti riferimenti a Croce in D. MACDONALD, *Masscult e Midcult* (ed. or. 1960), Edizioni e/o, Roma 1997, pp. 47-48.

³⁶ Su ciò S. CINGARI, *Benedetto Croce e la crisi della civiltà europea*, cit., pp. 141-167.

³⁷ B. CROCE – G. PAPINI, *Carteggio 1902-1914*, a cura di M. Panetta, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2012, pp. 39-41 e 59-60.

distaccarsi dalla realtà, ma a riuscire a sostenerla, a viverla realmente, Croce temeva che in tal modo prevalesse un'etica soggettivistica, in cui esistono solo gli individui e scompare la società: e, individuando una sorta di sindrome narcisistica, rilevava come con l'arbitrio del soggetto, perdendosi la connessione con la realtà oggettiva, si sarebbe perso anche il soggetto stesso³⁸. Ecco che negli anni successivi la *logica* e la *morale* interverranno a contenere le urgenze di liberazione artistica e utilitaria del Croce primo-novecentesco.

Di qui, dall'avvento del fascismo in poi, la sua enfattizzazione del tema della classe dirigente, intesa come ceto politico ma, più ancora, in senso largo, come classe intellettuale³⁹. Il problema di Croce è proprio questo, e cioè l'idea che si potesse sviluppare una modernizzazione senza massificazione, oscillando (in linea con tutto il retaggio moderato ottocentesco) fra il mantenimento di una gerarchia "liberale" fra élite e base sociale ed un graduale elevamento di quest'ultima. Oggi, a globalizzazione avanzata, vediamo come il potere direttivo delle élite intellettuali e politiche è del tutto eroso rispetto a quello delle oligarchie economiche e industrial-culturali. Walter Benjamin, non a caso, fu un estimatore di Croce, spesso citato nel libro sul dramma barocco⁴⁰. Ma, rispetto allo studioso italiano, Benjamin pensava possibile solo un'altra alternativa al fascismo e cioè la transvalutazione della quantità in qualità, in una società futura in qualche modo affine a quella prefigurata da Antonio Gramsci. Croce, invece, pur avendo compreso come la modernità andasse liquefacendosi e, a inizio secolo, cercando di dare una teoria del mondo che tenesse conto di questo processo, per arginare la deriva "decadente", cercò un ancoraggio alle istituzioni tradizionali, che lui riteneva avessero valore "pratico". E infatti finiva per distinguere, nella *Storia d'Europa*, fra un romanticismo "teoretico", per lui positivo, e uno "pratico", origine di tutte le derive decadenti⁴¹. Per fare solo un esempio, la sua critica della centralizzazione romantica e post-romantica della "passione" nelle relazioni di coppia, è certo anticipatrice della visione di un critico del post-moderno

³⁸ S. CINGARI, *Benedetto Croce e la crisi della civiltà europea*, cit., pp. 167-183.

³⁹ Su questo tema cfr. S. CINGARI, *Il problema del ceto dirigente nell'opera di Benedetto Croce*, «Storia e politica» IV (2012) 1, pp. 32-58.

⁴⁰ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco* (1928), Einaudi, Torino 1975, pp. 21-23.

⁴¹ B. CROCE, *Storia d'Europa nel secolo decimonono* (prima ed. 1932), Laterza, Bari 1948, pp. 43-58.

come Bauman, che vede l'“uomo flessibile” di Richard Sennet ⁴² riproiettarsi su rapporti amorosi che sono sostanzialmente *fiction* consumistiche⁴³. E tuttavia poi Croce finisce per abbandonare le posizioni avanzate giovanili, che l'avevano fatto guardare con attenzione al teatro scandinavo (in cui emergeva l'altro polo della modernità criticato da Bauman sul piano delle relazioni affettive: la routinizzazione per motivi utilitari), per criticare Ibsen e la sua ricerca di emancipazione individuale rispetto alle norme sociali consolidate⁴⁴.

Abstract

Croce and post-modernism – Croce and Philosophy of History – Biopolitic and the end of History – Croce and the relation between Subject and Object – Croce, modernization and massification.

Keywords: Croce, Post-Modernism, Philosophy of History, Massification.

⁴² R. SENNET, *L'uomo flessibile* (ed. or. 1998), Feltrinelli, Milano 1999.

⁴³ Cfr. Z. BAUMAN, *Le sfide dell'etica* (ed. or. 1993), Feltrinelli, Milano 1996, pp. 98-114; ID., *Amore liquido. Sulla fragilità dei rapporti affettivi* (ed. or. 2003), Roma-Bari, Laterza 2006.

⁴⁴ Su ciò S. CINGARI, *Alle origini del pensiero “civile” di Benedetto Croce. Modernismo e conservazione nei primi vent'anni dell'opera (1882-1902)*, Editoriale scientifica, Napoli 2002, pp. 474-486.