

La fortuna dell'*Estetica* del 1902 in Italia

di Paolo D'Angelo*

ABSTRACT

The paper focusses on the influence exerted by Croce's *Estetica* of 1902 on the Italian culture. The first paragraph is devoted to the reviews and translations that appeared immediately after the publication of the book. However rich in number, both reviews and translations were not essential for the fortune of the volume. Much more important was the application and popularization of Croce's ideas through the essays on Italian contemporary literature Croce himself wrote in his journal «La Critica» during the years 1903-1914, and which were often published also in newspapers of the time. The other parts of the paper analyse the influence of Croce's first aesthetics on literary criticism of other scholars, on art and musical criticism, and on philosophical aesthetics. In the last field, that of philosophical aesthetics, the influence was relatively scarce, while Croce had an enormous influence on art and literary criticism during the first fifty years of twentieth century. [_Contributo ricevuto l'11/02/2022. Sottoposto a peer review, accettato il 28/02/2022.](#)

I _ Le recensioni

Il Croce che pubblica l'*Estetica* non è certamente uno sconosciuto o un principiante. Ha trentasei anni ed è già entrato, in Europa, nel dibattito sulla crisi del marxismo. In Italia, oltre che negli ambienti socialistici, è ben noto in quelli degli storici e degli eruditi e ha dietro di sé un nutrito numero di pubblicazioni su argomenti letterari, storici e filosofici. A Napoli occupa un posto ragguardevole nell'opinione pubblica: si è guadagnato attenzione per le sue battaglie sulla «Napoli nobilissima», è in corrispondenza con fi-

losofi, letterati, economisti affermati, ma è una figura di studioso come altri ve ne sono, di pari notorietà e autorevolezza.

Dieci anni dopo la situazione è radicalmente cambiata: Croce è diventato, senza dubbio, la figura intellettuale di maggior spicco in Italia ed è già uno degli studiosi italiani più conosciuti all'estero. La sua notorietà e influenza possono esser paragonate soltanto a quelle di Gabriele D'Annunzio, che però quella notorietà la deve, oltre che ai romanzi e alle poesie, alle pose e alle avventure del suo «vivere inimitabile»¹. Croce, al contrario, la deve ad un'opera di penetrazione nella cultura del suo

* Università di Roma Tre.

tempo che è stata tanto veloce quanto diffusa, spaziando dalla critica letteraria, alla filosofia, agli studi storici ed eruditi. Il suo nome è familiare agli Italiani colti. È seguito nelle scuole e suscita dibattiti nelle Università, comincia ad avere diversi seguaci e molti giovani vedono in lui, come dirà molti anni più tardi uno di loro, il critico d'arte Roberto Longhi, «il grande liberatore delle nostre menti giovanili»². Come ebbe a notare Gianfranco Contini, «un'azione così rapida e diretta sulla cultura generale di un paese è quasi inedita nella storia dei filosofi, almeno dopo l'antichità»³. Ma la diffusione delle idee di Croce passa, nel primo decennio del secolo scorso, soprattutto attraverso l'*Estetica*. Quando Emilio Cecchi, nel 1919, scrive che «ogni italiano fra i venti e i trent'anni ha pubblicato almeno un foglio volante di appunti critici sulla filosofia crociana. E se non l'ha già pubblicato è segno che lo pubblicherà»⁴ non si riferisce solo alle teorie di Croce sull'arte, ma certo esse contribuiscono in larga parte a creare lo scenario che il critico vuole dipingere.

A riconoscere la capillarità della diffusione delle idee estetiche crociane, del resto, non erano all'epoca solo coloro i quali si riconoscevano, almeno in parte, in quelle idee, ma anche gli avversari, e primi fra tutti gli apostati, quelli che erano diventati tali dopo un periodo di adesione alla filosofia di Croce. Si prenda il caso di Papini, che a partire dalla recensione alla *Filosofia di Giambattista Vico*

esplicita sempre più aggressivamente il distacco da un pensatore al quale in verità ben poco, anche negli anni in cui se ne proclamava devoto discepolo, lo aveva veramente unito. Nel famoso discorso tenuto nel 1913 al teatro Costanzi, poi stampato con titolo *Contro Roma e contro Benedetto Croce*, Papini affermava:

il Croce è stato abilissimo conquistandosi la maggior parte dei letterati che non sapevano nulla di filosofia mettendo a base del suo sistema l'estetica, l'intuizione, l'arte. Ha capito che in Italia la letteratura tira assai più delle teorie e perciò si è messo a fare il critico letterario, mestiere per il quale il poveruomo non era affatto tagliato⁵.

Ma quali sono state le vie e le ragioni di questo rapidissimo successo delle idee crociane in estetica? Indubbiamente, Papini non aveva torto quando faceva risalire la notorietà di Croce in quegli anni soprattutto alla sua attività di critico letterario. Certamente, l'*Estetica*, anche intendendo proprio il volume che porta tale titolo, ebbe una rapida fortuna editoriale, della quale Croce stesso ebbe in seguito a stupirsi. Ma si trattò pur sempre della fortuna che poteva arridere ad un libro di filosofia nell'Italia di allora (e, verrebbe da aggiungere, in quella di oggi). Le prime due edizioni, quelle pubblicate dall'editore Sandron, tirarono rispettivamente 750 e 1100 copie, rapidamente smerciate. La terza edizione, nonché la prima laterziana,

1600, mentre più cospicua fu la tiratura della quarta, 3000 copie. Su questa cifra si mantennero anche le numerose edizioni successive, vivente Croce, per circa 25000 copie complessive. Non poche per un libro filosofico, ma certo non numeri tali da assicurare una larga popolarità. Le traduzioni furono relativamente rapide: quella tedesca per l'editore Seeman di Lipsia, quella francese di Bigot presso Giard&Brière, quella inglese, quella in ceco, e quella in spagnolo, tutte entro dieci anni dalla prima uscita. Ma le traduzioni rientrano nella fortuna del volume all'estero, e ben poco significato hanno per quella in Italia⁶.

Maggiore significato dovrebbero rivestire le recensioni, che furono certamente numerose e relativamente tempestive. Adolfo Faggi discuteva già le *Tesi fondamentali di un'estetica* nella «Rivista filosofica», Emilio Bertana parlava *Di una nuova estetica* all'Accademia delle scienze di Torino, Romolo Bianchi ne discuteva sulla «Rivista di filosofia e scienze affini» nel novembre 1902, Ferdinando Neri, futuro importante francesista, sulla «Rassegna bibliografica della letteratura italiana» del 1903⁷. E poi si possono registrare le recensioni di Gentile (sul «Giornale storico»), Farinelli, Lombardo Radice, resoconti più o meno ampi ma sempre molto consentanei, e le prese di posizione da parte di studiosi di diverso orientamento, come Luigi Garoglio (il professore che aveva auto come allievo Papini, il quale trovò la recensio-

ne troppo favorevole), il positivista Mario Pilo, Ciro Trabalza, con il quale Croce avrebbe polemizzato, Orazio Bacci. I punti più controversi furono l'identificazione di linguistica ed estetica, l'esclusione dei generi letterari, il giudizio sulla stilistica. Molto numerosi anche i *comptes rendus* di autori stranieri: non solo gli studiosi con cui Croce era in rapporto di corrispondenza e amicizia, come Vosler, Spingarn e Menéndez y Pelayo, ma anche Charles Lalo, Theodor Poppe, Theodor Lindemann, Morris Ogden, Louis Arréat discussero l'*Estetica*.

Si trattò, dunque, di un'eco ampia, abbastanza inusuale per un'opera teorica. E tuttavia si può dire che la fortuna iniziale dell'*Estetica* non passò attraverso le recensioni, ma attraverso l'opera di divulgazione e 'applicazione' delle proprie tesi compiuta da Croce con i saggi sulla Letteratura italiana contemporanea, pubblicati su «La Critica» (ma anche, è importante non dimenticarlo, anticipati e sunteggiati in numerosi articoli di quotidiani, in primo luogo de «Il Giornale d'Italia»). Recensendo i *Lineamenti di logica*, che Croce aveva letto alla Accademia Pontaniana nel maggio del 1904 e nell'aprile del 1905, e pubblicato negli «Atti», Giuseppe Prezzolini ebbe a osservare che «l'*Estetica* suscitò molti commenti, discussioni e polemiche anche acrimoniose, ma disgraziatamente da parte soprattutto di letterati»⁸.

2 _ I saggi sulla Letteratura della Nuova Italia

Assumendosi l'incarico di discutere la letteratura contemporanea, Croce può intervenire su grandi figure come Carducci, Verga, D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Dossi. Può dire la sua su scrittori popolarissimi come De Amicis, Capuana, Boito, Serao, Di Giacomo. E anche su una pletera di poeti e romanzieri i cui nomi oggi ci dicono poco, ma allora ben familiari ai lettori, come Betteloni e Torelli, Graf e Bersezio, Oriani e Bovio, Neera (Anna Maria Zuccari) e Vittoria Aganoor. Dobbiamo tenere presente il ruolo centrale che la critica letteraria occupava nella cultura di un'epoca in cui il cinema muoveva i primi passi, così come la riproduzione meccanica della musica, mentre la familiarità con le arti figurative era frenata dalla difficoltà delle riproduzioni e dalla scarsità dei viaggi. Inoltre, la letteratura nazionale era considerata componente essenziale dell'identità di un Paese che si era riunito solo da qualche decennio. Stiamo insomma parlando di un medium che rappresentava, assieme al teatro, praticamente l'unica esperienza culturale comune per le classi colte e per la borghesia, per la quale la critica letteraria svolgeva una funzione di indirizzo e di confronto essenziali, animando discussioni assai seguite. Croce, scegliendo di occuparsi di letteratura contemporanea, si procura un mezzo di diffusione rapida delle sue idee estetiche, una cattedra influente per entrare

nel circuito degli italiani più alfabetizzati, un ponte per introdurre tematiche politiche, storiche e filosofiche. Inoltre, si avventura anche in un'attività per lui relativamente nuova, quella di critico militante: se è vero che Croce segue la produzione letteraria fin da giovanissimo, le sue prove critiche fino ad ora sono state solo quelle della primissima giovinezza, mentre successivamente si è occupato quasi solo di storia, economia e filosofia.

L'idea che la decisione di occuparsi di letteratura contemporanea, di compiere un periplo pressoché completo di quella che prendendo a prestito l'espressione di un acuto critico di oggi potremmo chiamare la «letteratura circostante»⁹ (solo negli ultimi due anni del primo ciclo de «La Critica» Croce allargherà l'indagine ad autori un po' più arretrati nel tempo, come Prati, Tommaseo, Aleari, Padula, Nievo), risponda innanzi tutto a esigenze di politica culturale, e sia stata deliberatamente scelta a questo fine sembra avvalorato da quanto Croce scrisse, retrospettivamente, in una lettera Vossler del 1911:

ma questi articoli sulla letteratura italiana contemporanea li dovevo fare per ragioni pratiche: per dare diffusione e vita larga alla «Critica» la quale, se si fosse occupata soltanto di filosofia, sarebbe rimasta chiusa nel mondo dei professori di filosofia, e cioè non avrebbe esercitato quell'efficacia che ha esercitato¹⁰.

Tuttavia, sarebbe eccessivo ridurre solo a questa motivazione la scelta crociana, se nella stessa lettera troviamo indicato anche il compito metodologico e per così dire pedagogico che l'autore assegnava ai suoi saggi:

quel tanto di critica letteraria che ho fatto è stata informata al desiderio di mettere in chiaro, *per exempla*, l'ossatura della critica letteraria. Dico scherzando che non ho mai preteso di essere un pittore ma un maestro di disegno, che offre modelli di nasi, gambe, mani, atteggiamenti ecc. L'architettura o l'ossatura metodica della mia critica è forse più sicura di quella del De Sanctis, e sotto questo rispetto certamente ha giovato e può giovare¹¹.

Nel *Contributo* l'intenzione di servire da modello di metodo è accompagnata da una dichiarazione di iniziale titubanza circa le proprie forze che è abbastanza inusuale in Croce (almeno nel Croce maturo):

assegnai al Gentile la storia della filosofia italiana di quel periodo, e tolsi per me la storia della letteratura. Veramente ciò feci con non poca perplessità, sia per aver io seguito fin allora quella recente letteratura da semplice lettore e curioso, senza darmene gran pensiero, sia anche perché, e per natura d'ingegno e per essere allora tutto preso da problemi filosofici, temevo che sarei stato poco disposto all'esercizio vero e proprio della critica letteraria. Ma quella trattazione era pure in-

dispensabile, e io non trovavo tra i miei amici alcuno che vi fosse adatto; onde cominciai a farla io, non senza timidezza e impaccio, come si vede dai primi saggi, confortandomi col pensiero che, se non altro, avrei sgomberato il terreno da preconcetti, posti bene taluni problemi da risolvere e aperta la via a critici e storici migliori di me. E sebbene una certa fiducia mi nascesse di poi così dai consensi che incontravo come dall'esercizio stesso (che è creatore di attitudini) e soprattutto dallo scorgere che altri, rivaleggiando e aristar-cheggiando, non riusciva a far meglio di me e solamente ostentava maggior pompa di stile e maggior copia di parole, quei saggi ritengono ancora oggi per me il precipuo valore di esemplificazioni di una dottrina estetica¹².

Croce esordì nel 1903 con un saggio sul Carducci che rimase l'unico che l'autore non volle ristampare quando raccolse nei primi quattro volumi della *Letteratura della Nuova Italia* i lavori apparsi in rivista tra il 1903 e il 1914, mentre includerà i saggi più maturi sul Carducci, composti attorno al 1910 e che causarono una astiosa polemica. Anche il saggio dell'anno successivo, quello su D'Annunzio, non è passato nella raccolta in volume se non con modifiche importanti. Ma in questo caso si tratta soprattutto di attenuazioni di un tono che, nella prima versione, era addirittura entusiastico, in particolare nell'esordio. D'Annunzio, con una formula destinata a diventare celebre, era qualificato 'dilettante di sensazioni', e nella poetica dell'intuizione

visiva, del dettaglio risaltante, della presa sulle cose il Croce critico manifestava la sua vicinanza al Croce teorico dell'*Estetica*.

Una disposizione per certi versi simile si può cogliere anche nei saggi che in quei primi anni di attività critica Croce dedica ai veristi italiani Giovanni Verga, Luigi Capuana e Matilde Serao, tutti pubblicati tra il 1903 e il 1905. Croce dà un giudizio riduttivo sui romanzi giovanili e 'borghesi' di Verga, ma pregia altamente i suoi bozzetti di vita contadina e i romanzi della maturità. Inoltre, nega una presa realmente critica alla nozione di 'verismo', che considera non categoria estetica ma «etichetta» utile ad indicare un «gruppo di fatti». Quello che conta, in Verga, è la capacità di restituire «pure e semplici immagini», così come in Serao la «fantasia mirabilmente limpida e viva, che sembrava vedere ogni oggetto, ogni atto, ogni movimento in piena luce, nitido, contornato, spiccato». In Verga la teoria veristica della «impersonalità dell'arte» viene trascinata dal sentimento di dolore e di tristezza che compenetra le sue immagini, laddove in Capuana quella teoria è presa alla lettera, e per di più viziata dalla «assimilazione dell'arte alle scienze naturali» che lo scrittore siciliano desume dal dominante clima positivistico e dai naturalisti francesi. Verga porta nell'arte tutto il suo temperamento «triste e amaro»; Capuana la disposizione spirituale del «naturalista ricercatore». Il saggio su Fogazzaro, pubblicato

nel 1903, procede per eliminazioni, non tacendo l'avversione di Croce per le idee dello scrittore, in primis per il suo cattolicesimo mescolato ad una sorta di evolucionismo e capace di coniugarsi con una sensualità spinta fino al patologico.

I giudizi severi su autori di grande fama, come per esempio quello su Pascoli, suscitarono reazioni vivaci, che contribuirono ad alimentare interesse sugli interventi crociani. Il saggio su Pascoli ebbe un vero codazzo di critiche, a cominciare da una lettera del sacerdote e dantista Luigi Pietrobono a «Il Giornale d'Italia», tanto che Croce, insolitamente, intervenne di nuovo su «La Critica» per replicare ai numerosi attacchi¹³. Bisogna dire però che spesso anche i giudizi su autori che oggi consideriamo minori, ma che all'epoca godevano di grandissima popolarità erano assai riduttivi quando non apertamente stroncatori. Edmondo De Amicis, ad esempio, era in quegli anni un autore di libri venduti a centinaia di migliaia di copie, un beniamino del grande pubblico. Croce lo derubrica subito a minore, 'simpatico scrittore' la cui musa è la pedagogia. E se da un lato riconosce 'meritata' la fortuna di *Cuore*, rileva che De Amicis si dimostra particolarmente debole nei racconti di pura invenzione, segnala la ricerca continua di materiale da descrivere che agita smodatamente l'autore e mette in ridicolo la sua propensione alla lacrima facile. Giuseppe Giacosa aveva riempito i teatri per anni con le sue commedie medievaleg-

gianti e i drammi borghesi e sentimentali. Due anni dopo la sua morte, Croce lo riduce ad 'amabile addomesticatore di letteratura' e mette in risalto la debolezza delle sue costruzioni teatrali.

Se alcuni aspetti della critica letteraria praticata da Croce in questi anni sono in accordo con i presupposti teorici della *Estetica*, tanto che l'autore può insistere sulla loro natura di modelli di metodo, bisogna però aggiungere che molti altri aspetti di quegli stessi saggi appaiono al contrario ben distanti dalle coordinate tracciate nel trattato del 1902. I critici più avvertiti non tardarono ad avvedersene, e Renato Serra, ad esempio, scrisse che la critica letteraria di Croce «appartiene piuttosto alla maniera vecchia che alla nuova» e che «molti e molti saggi si direbbero scritti da uno che certo non ha letto l'*Estetica*»¹⁴. In effetti si tratta spesso di caratterizzazioni che fanno perno sul profilo psicologico e sulla fisionomia morale degli scrittori. La sintesi di contenuto e forma, teorizzata sulla scia di De Sanctis nella *Estetica*, nei saggi viene sempre sondata a partire dal lato contenutistico. «Sono saggi di moralità e di psicologia letteraria, che guarda, più che all'artista, all'uomo»¹⁵, scrive ancora con esattezza Serra. Rilievi propriamente stilistici sono quasi assenti, e ristretti per lo più a qualche considerazione metrica o alla segnalazione di qualche peculiarità linguistica.

3 _ L'influsso sull'estetica filosofica

Se si considera l'enorme influenza esercitata da Croce nella prima metà del secolo, il dato che colpisce è appunto che tale influenza si esercitò soprattutto attraverso l'orientamento della critica letteraria e artistica. Moltissimi critici trovarono nell'estetica crociana un retroterra al quale fare riferimento, nel modo crociano di fare critica un esempio e un modello da seguire, talora discostandosene sulla base della propria sensibilità e delle proprie particolari esigenze, senza però giungere mai, o quasi mai, a mettere in discussione l'impianto filosofico che gli forniva alimento. Pochissimi furono invece gli autori che nell'orizzonte crociano svilupparono un proprio discorso teorico. Anche quei pochi furono piuttosto interpreti e divulgatori che continuatori, se continuare il pensiero di un filosofo significa discuterlo, e non semplicemente ripeterlo. L'estetica di Croce ebbe numerosissimi adepti e numerosi avversari, prosecutori, pochi o nessuno. Fu, in fondo, lo stesso Croce a scoraggiare sviluppi in tal senso, sia perché, con la sua continua attività di approfondimento e schiarimento, rendeva difficile e superfluo che qualcuno gli si affiancasse su quel terreno, sia perché fu sempre il primo a consigliare, agli amici e agli studiosi più giovani a lui vicini, di volgersi a concreti lavori di critica e di storiografia. I primi vent'anni del Novecento rilevano la presenza di alcuni contraddittori e dei

primi critici di orientamento crociano, ma nessun teorico vero e proprio; e la situazione non muta, sostanzialmente, se si estende lo sguardo ai decenni successivi. Certo, qui c'è almeno qualche nome da fare: ma si tratta appunto, per quanto riguarda l'estetica, di epigoni. Occorre inoltre tenere presente che gli autori di cui parleremo in questo e nel prossimo paragrafo furono influenzati non solo dalla grande *Estetica*, ma anche dai successivi scritti di Croce sull'argomento.

Di Santino Caramella, che assumerà negli anni Venti la direzione della collana «Scrittori d'Italia» andranno menzionati i primi lavori, non immuni per altro da influenze gentiliane, come *L'estetica dell'attualismo* (1921) e *Storia del pensiero estetico e del gusto* (1925). Attisani scrisse nel 1924 un volume su *L'estetica di B. Croce* e successivamente rivolse qualche obiezione a Croce, salvo poi ritirarla dopo le precisazioni dell'interessato, a proposito del concetto di letteratura, che egli proponeva di intendere come il 'prepoetico', e a riconsiderare il problema della moralità dell'arte¹⁶. Carlo Antoni diede, nel 1924, un'esposizione molto piana e divulgativa del pensiero del maestro (*Il problema estetico*) e molto più tardi un *Commento a Croce*¹⁷. Alfredo Parente, nel secondo dopoguerra ha insistito in particolare sul problema del sentimento e della sua dialettica in arte, oltre a occuparsi di estetica musicale come vedremo più avanti¹⁸.

Più che crociano in senso stretto, ami-

co e discepolo di Croce fu Antonio Sarno, figura appartata e singolare. Sarno si suicidò a quarantacinque anni e Croce ne raccolse in un volumetto, *Pensiero e poesia*, i pochi scritti, caratterizzati, per quanto riguarda la forma, da un tono aforistico e sognante, e per quanto riguarda i contenuti da un curioso recupero dell'idea campanelliana del conoscere come farsi altro¹⁹. Crociano solo nei primissimi anni e poi invece apertamente anti-crociano è stato Adriano Tilgher. Critico teatrale battagliero e acuto, tra i primi estimatori del teatro pirandelliano, teorico significativo della 'crisi' del dopoguerra, avversario acerrimo anche di Gentile, propose in estetica, campo del quale si occupò continuamente, e con notevoli ambizioni (*Arte, conoscenza e realtà*, 1911; *Estetica*, 1931; *Studi di poetica*, 1934), un'idea dell'arte come 'esperienza autosufficiente e assoluta'. La vita vissuta è sempre tensione verso qualcosa che le manca, e in cui spera di raggiungere la completezza, mentre l'arte è «vita che ama se stessa», «vita innamorata di se stessa, auto sufficiente, chiusa, delineata, circoscritta in se stessa». Più che in questa tesi di fondo, o nell'altra dell'arte come «assoluta originalità», gli spunti interessanti dell'estetica di Tilgher stanno però altrove, per esempio nelle osservazioni sulla necessaria presenza dell'attività critica nella creazione artistica e sulla natura della critica stessa. In luogo di svilupparle, però, Tilgher si piccò di voler «superare» l'estetica di Croce, op-

ponendogliene una propria, per la quale gli mancava la materia e anche la lena, e per costruirla si ridusse spesso semplicemente a ribattere punto per punto le tesi crociane. La sua vicenda ha qualcosa di prossimo a quella di Giuseppe Antonio Borgese al quale in effetti è stato spesso accostato. Entrambi ci ricordano quanto di vero c'è nel giudizio di Luigi Russo: «ci sono due modi di farsi imitatori di un maestro, o nell'esserne pedissequo ortodosso ripetitore o ancora peggio nel farsene rivoltoso e facinoroso deformatore»²⁰.

4 _ L'influsso sulla critica letteraria

Molto vario e ricco è invece il panorama della critica letteraria di orientamento crociano. I primi discepoli di Croce in questo ambito, come Giuseppe Antonio Borgese o Alfredo Gargiulo furono anche molto rapidi a staccarsi dal 'maestro'. Esemplare, a questo proposito, è la parabola di Borgese. Nei primi due decenni del secolo, il prestigio e l'influsso della critica di Borgese fu assai grande, e secondo probabilmente soltanto a quello della critica crociana. Vi fu un momento, a cavallo degli anni Dieci, in cui egli sembrò incarnare il tipo stesso del critico militante, dell'intellettuale di grido, del grande giudice dei fatti culturali, che sapeva ottenere dalle terze pagine dei giornali un prestigio maggiore di quello che poteva giungere da una cattedra univer-

sitaria. La raccolta *La vita e il libro*, uscita in tre volumi tra il 1910 e il 1913, spazia fino alla critica delle letterature europee. I saggi su Pascoli, quelli su Moretti, Martini, Chiaves, quelli su D'Annunzio, orientarono per diverso tempo la critica successiva.

Per il Borgese teorico dell'estetica, invece, vale un discorso del tutto diverso. L'eco suscitata dai suoi scritti in questo campo fu infatti assai più scarsa. Quando nel 1934 Borgese raccolse nel volume *Poetica dell'unità* praticamente tutto quel che di significativo aveva scritto in questo campo, premise un'introduzione, intitolata *Precursioni estetiche*, nella quale dichiarava di aver raccolto «i più ampi e i più significativi scritti con cui aveva percorso e contribuito a quell'idea della poesia e dell'arte che oggi [...] ha preso il sopravvento, senza eccezioni ragguardevoli, in Italia e dovunque». Leggendo queste parole non si sa bene se irritarsi per l'evidente presunzione che esse dimostrano o sorridere per il singolare abbaglio di giudizio che manifestano. I brevi saggi teorici *Parola e immagine* e *Metodo storico e critica estetica*, anch'essi ricompresi come appendice in *Poetica dell'Unità*, e apparsi originariamente sul *Leonardo* del 1903, sono abbastanza evidentemente il frutto della lettura recente dell'*Estetica* di Croce. Ma quando Borgese si reca al congresso filosofico di Heidelberg del 1908, quello stesso nel quale Croce legge la memoria *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, presenta un

intervento che batte strade in gran parte proprie, e vorrebbe giungere a conclusioni lontane da quelle crociane. Mentre Croce con la memoria di Heidelberg si propone di riacciare il nesso tra la propria estetica e quella del romanticismo, e integra l'estetica dell'intuizione-espressione con la richiesta della *personalità* dell'artista, Borgese intende denunciare quello della *personalità* nell'arte come un 'dogma della civiltà contemporanea', e come un 'pregiudizio romantico'. Ma quella che a posteriori potrebbe parere una contrapposizione puntuale dovette essere, in gran parte, frutto della casualità, perché certo Borgese non poteva conoscere in anticipo il contenuto della relazione crociana, e non può avere costruito la propria in antitesi a quella. Resta il fatto che egli esordisce attaccando frontalmente il principio dell'*originalità* come criterio di valore artistico (la memoria, che in *Poetica dell'Unità* reca il titolo *Personalità e stile* portava inizialmente quello di *Critica del concetto di originalità nell'arte*).

Sintomatiche sono anche le considerazioni di Borgese a proposito del concetto di *stile*. Se si intende lo stile come ciò che è comune alle varie opere di uno stesso artista (lo *stile* di Mantegna), oppure come ciò che è comune alle opere di una determinata epoca o nazione (lo *stile* barocco, lo *stile* gotico fiorito), allora si rimane all'interno dell'antinomia dell'*originalità*, perché ci si scontra col fatto che sia l'*originalità* sia l'imitazione

sono sempre presenti in ogni opera. Viceversa, dall'aporia si esce solo facendo valere un terzo significato del termine stile, che è quello di *stilizzazione*, intesa come tentativo di adeguare la produzione artistica a un tipo o a una forma modello. La stilizzazione riguarda tutto quel campo di fenomeni che l'estetica moderna, 'romantica', respinge nel limbo della tecnica, volendosene sbarazzare; ma sono invece le strade che portano all'arte, perché l'arte «aspira verso l'unità dell'idea», e vi tende appunto attraverso il simbolo e lo stile. L'arte, si dice nella chiusa del saggio, nella quale l'argomentazione fino a questo punto abbastanza serrata si stempera in formule alquanto vaghe, tende a esprimere le idee, ma non vi giunge: si arresta «nel punto critico, dove l'ansia verso il simbolo non distrugge la realtà né soggiace alla realtà». Lo stile non consiste nell'*originalità*, ma nella tendenza all'universale, «la bellezza non è data dalla *personalità* e dalle altre contingenze ma dallo sforzo che l'artista compie per superarle»²¹.

C'erano in questo primo tentativo teorico di Borgese indubbiamente degli spunti interessanti. Ma la cosa sorprendente è che essi non vennero minimamente raccolti dall'autore, il quale si mosse piuttosto sulla falsariga delle confuse affermazioni finali che su quella degli spunti critici della prima parte del saggio. Anche la rottura con Croce non avvenne, come si potrebbe credere, sulla base delle divergenze che abbiamo

accennate, ma maturò per altre strade, e deflagrò con la recensione che Borgese scrisse alla *Filosofia di Giambattista Vico* di Croce. Da quel momento in poi, tutto ciò che Borgese scrisse in ambito estetico fu interamente concepito, e presentato, in funzione anticrociana. Ma con questa oscillazione e contraddizione di fondo: che, per un verso, Borgese intese lavorare a un'estetica la quale, di contro al 'frammentismo', reale o presunto, di quella crociana, cioè alla tendenza di quest'ultima a isolare singoli momenti lirici in opposizione a quelli strutturali o comunque non poetici, si presentasse come una rivendicazione dell'*unità* dell'opera (come lascia intendere il titolo stesso di *Poetica dell'unità*); per un altro, egli tese sempre a presentare le proprie posizioni come anticipazioni di quelle cui Croce sarebbe giunto rivedendo, via via, le concezioni da lui in precedenza elaborate (dove il titolo di *Precursioni estetiche* al quale egli aveva pensato in un primo tempo per i saggi di *Poetica dell'unità*).

Assai più fedeli discepoli si rivelarono i crociani delle generazioni successive. Qui i nomi da fare sarebbero veramente tanti, da Francesco Flora a Mario Sansone, da Russo a Mario Fubini, da Attilio Momigliano a Domenico Petri (ma in questi ultimi c'è già maggiore autonomia) per la letteratura italiana; da Manara Valgimigli a Gennaro Perrotta ad Augusto Rostagni per le letterature antiche, da Arturo Farinelli a Vittorio San-

toli per la letteratura tedesca; da Pietro Paolo Trompeo a Ferdinando Neri quella francese. Tra i crociani più ortodossi si segnalano soprattutto Francesco Flora, Luigi Russo e Mario Fubini. Flora fu molto vicino a Croce (negli anni del fascismo fu lui ad assumere, dal punto di vista legale, la direzione de «La Critica»), scrisse su di lui una monografia (*B. Croce*, 1927), se ne professò sempre seguace: abbracciare posizioni diverse da quelle crociane, ebbe a dire una volta, «è come tornare al petrolio dopo la luce elettrica». Ma la lettura che egli dà dell'identità di linguaggio e arte, e che è il nucleo della sua estetica, non sembra in linea con le posizioni del maestro. Flora interpreta quell'identità nel senso di un *primato del* linguaggio verbale, di un'originarietà della parola, alla quale si riducono, in ultima analisi, tutte le forme espressive: «la materia unica di tutte le arti è il discorso mentale, è la parola o la rappresentazione infinita della parola». Ogni segno, sia esso figurativo o musicale, si riporta al discorso mentale, vive nella parola che «implica tutti i segni [...] giacché li nomina»²². In tutte le arti, come nel pensiero, la sintassi è sempre verbale. Piuttosto che in questi conati di teoria, poco sostenibili dentro e fuori l'orizzonte crociano, quel che è interessante in Flora è il suo porre l'estetica crociana al servizio di una sensibilità e di un gusto molto diversi da quelli di Croce, e assai più aperti verso l'arte contemporanea (*Dal romanticismo al futurismo*, 1921).

Luigi Russo aderì alla metodologia crociana fin dai suoi primi lavori, il saggio su Metastasio (1915) e la monografia su Verga (1919). Solo nel secondo dopoguerra, e per ragioni strettamente politiche, entrò in contrasto con Croce. Ma la prossimità esplicita e innegabile all'impianto crociano non deve far passare in seconda linea il fatto che Russo manifestò sempre, o almeno a partire dagli anni Venti, una certa insofferenza verso il modo crociano di intendere il legame tra arte e storia, e andò in cerca di uno «storicismo integrale», nella definizione del quale si aprì alle suggestioni che potevano venirgli da Gentile e soprattutto da De Sanctis (*Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, 1928), cosicché la più tarda adesione al marxismo e l'influenza gramsciana trovarono un terreno già disposto ad accoglierle. Russo rimase sempre un critico che bada più al mondo delle idee degli autori che legge che alle loro qualità stilistiche e, insomma, alla forma verbale. Essa è invece al centro delle preoccupazioni di Mario Fubini, lettore acuto e sensibile di de Vigny, Racine, Foscolo, Alfieri. Anche come teorico, tuttavia, Fubini è interessante. Quando, nel 1947, venne pubblicato un volume di Guido Calogero in cui si rifiutano molte tesi dell'estetica del filosofo, Fubini scrisse un lungo articolo in cui ribatté, punto per punto, alle conclusioni di Calogero, ristabilendo il punto di vista crociano.

5 _ L'influsso sulla critica musicale e su quella delle arti figurative

Se la diffusione delle idee crociane nell'ambito della critica letteraria poteva rifarsi alla concreta attività di Croce come critico letterario e ai suoi numerosissimi lavori in tale campo, nulla di tutto questo accadeva per la musica, arte della quale Croce non ebbe nessuna pratica e alla quale manca pressoché ogni riferimento nelle sue opere. Eppure, specie tra il Dieci e il Quaranta anche nella critica musicale l'influsso di Croce fu diffuso e condizionante. È stato osservato che tra le due guerre «quasi tutta la cultura musicale, la critica, la storiografia», sono state caratterizzate dal tentativo di «applicare anche alla musica l'estetica crociana»²³. Anche qui si nota una differenza rispetto alla penetrazione di Croce nei primi anni del secolo, perché in autori come Fausto Torrefranca il condizionamento esercitato dall'estetica crociana è assai meno forte di quanto accade nei crociani dei decenni seguenti, i 'bassi crociani' opposti agli 'alti crociani', secondo la dizione di Russo. Alfredo Parente, autore nel 1936 del volume teorico *La musica e le arti*, indica il proprio compito in quello di «portare anche nel torpido campo della cultura musicale un po' della chiarezza che ha così vividamente illuminato nei nostri tempi la concezione dell'arte»²⁴. Di fatto, Parente adotta sempre le soluzioni crociane, a proposito del sentimento nella musica, della tecni-

ca, dei generi, e lo fa abbastanza meccanicamente. Guido Pannain è ancora ne secondo dopoguerra molto aderente ai dettami crociani (*La vita del linguaggio musicale*, 1947), mentre un rapporto assai più libero con la lezione crociana, pure mai abbandonata, manifesta il più giovane Massimo Mila, autore, oltre che di una fortunatissima *Breve storia della Musica* in cui è evidente l'accettazione di alcuni principi della storiografia artistica crociana, anche di saggi teorici. Mila riabilita in parte Hanslick e riflette soprattutto sul concetto di *espressione* in arte, insistendo sul suo carattere *involontario* e *inconsapevole*, allo scopo di mettere in guardia contro «l'accezione spicciola, pluralistica e psicologica» che il termine 'sentimento' prende spesso nella critica dei crociani²⁵.

Ancora diverso è il quadro che presenta la critica delle arti figurative, e non tanto perché qui, se non gli esempi di critica in atto da parte di Croce, potevano contare almeno i numerosi interventi relativi alla metodologia della critica d'arte, quanto perché in questo ambito, più che non accadesse negli altri, le teorie crociane interagiscono con impostazioni parzialmente diverse (soprattutto con la lezione che proviene dal purovisibilismo), dando luogo a posizioni più articolate e più libere. Il giovane Roberto Longhi si professa esplicitamente crociano: «filosoficamente [...] appartengo alla schiera degli idealisti [...] che hanno affidato il loro pensiero e la loro attività allo

schema profondamente rinnovatore instaurato dal caposcuola B. Croce», scrive a ventidue anni²⁶. Ma il suo metodo, già allora, risente di altri influssi, primi fra tutti quelli berensoniani. L'atteggiamento di Lionello Venturi può ben essere detto antitetico a quello longhiano, se per Venturi il momento teoretico è sempre essenziale alla critica: la *Storia della critica d'arte* da lui pubblicata in America (Venturi, oppositore del fascismo, vi era andato in esilio) è in realtà, in gran parte, una storia delle idee estetiche. Venturi ben presto si era aperto all'influsso dell'idealismo (*La critica e l'arte di Leonardo*, 1919). Negli anni Venti egli ebbe a discutere con Croce, che pure ammirava moltissimo, per rispondere alle critiche radicali che il filosofo rivolgeva in quegli anni al Wölfflin e, in generale, alla pura visibilità, e, nel farlo, poteva basarsi sul fatto che la lettura formale dell'opera d'arte, per quanto anatemizzata da Croce nelle prese di posizione esplicite, continuava ad apparire in qualche modo autorizzata dalla sua teoria, e in specie dalla *Estetica*. Si prospettava qui un'oscillazione assai significativa per la critica d'arte del Novecento, destinata a ripresentarsi in modo sostanzialmente omologo in ambito letterario a proposito della critica stilistica. Sul piano della teorizzazione autonoma il punto di massimo allontanamento da Croce è rappresentato dal peso riconosciuto da Venturi alla nozione di *gusto*, inteso come «l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da

parte di un artista o di un gruppo di artisti»²⁷. Dissociando il binomio crociano genio-gusto, Venturi cercava di dotarsi degli strumenti per legare l'opera d'arte alla storia e alla storia della cultura in specie. Per questa via, come è stato giustamente notato, finiva per precorrere le richieste che di lì a poco si sarebbero catalizzate, in ambito letterario non-crociano, attorno alla nozione di 'poetica'.

L'incontro tra crocianesimo e purovisibilismo non è verificabile solo in questi autori, ma è costante in molti altri, sia pure con accentuazioni ora dell'uno ora dell'altro ingrediente. In Matteo Marangoni è forte il richiamo verso la lettura *formale* dell'opera e l'utilizzo di Croce in chiave soprattutto liberatoria in negativo (*Saper Vedere*, 1933), mentre in Stefano Bottari predomina l'esigenza opposta di temperare il formalismo (*La critica figurativa e l'estetica moderna*, 1935). Crocianesimo e pura visibilità convivono con sensibilità e ascendenze diverse in Sergio Ortolani e in Roberto Salvini. Usciamo invece dal fronte crociano ed entriamo in quello opposto, anti-crociano, con gli scritti dedicati alle arti figurative da Gargiulo. Gargiulo, come abbiamo visto, nei primissimi anni di attività è molto vicino a Croce e può essere annoverato tra i primi crociani; ma successivamente egli si allontana dal maestro ed è tra i protagonisti dell'esperienza della *Ronda*, sviluppando un tipo di critica letteraria parecchio discosta, per sensibilità e procedimenti, da quella di Croce. Ne-

gli scritti teorici, elaborati faticosamente fin dai primi anni del secolo, pubblicati postumi nel 1952, Gargiulo comunque non si occupa quasi mai di letteratura, ma pressoché esclusivamente di arti figurative. Il problema intorno al quale si tormentò, si può dire, tutta la vita, è quello dei 'mezzi espressivi' delle varie arti, insomma quello della 'tecnica' tanto fastidito da Croce; e per riabilitarlo, quel problema, Gargiulo cercò appoggi dove credeva di trovarne, per esempio anche nell'estetica di Gentile.

_ Coda

In Italia, per i primi trent'anni del secolo, l'*Estetica* di Croce fu l'estetica per antonomasia e i tentativi di opporle altre costruzioni teoriche furono velleità destinate a rapido naufragio. Con gli anni Trenta del Novecento le cose cominciarono a mutare, in parte per la formulazione dell'estetica gentiliana (*La Filosofia dell'arte* è del 1931), in parte perché cominciarono a prendere forma estetiche filosofiche che avevano un retroterra molto diverso da quello idealistico (*Il mondo sensibile* di Adelchi Baratono è del 1934, *Autonomia ed eteronomia dell'arte* di Luciano Anceschi del 1936). Tuttavia, ancora nel secondo dopoguerra, l'estetica crociana restava un punto di riferimento imprescindibile anche per gli studiosi che stavano cercando strade nuove da percorrere. Tutte le estetiche

degli anni Cinquanta, in Italia, hanno come termine di confronto l'estetica crociana, con la quale spesso polemizzano direttamente: da Luigi Pareyson a Cesare Brandi, da Antonio Banfi a Gillo Dorfles, tutti sentono ancora il bisogno di 'fare i conti' con Croce. La situazione si modifica rapidamente a partire dagli anni Sessanta, perché la diffusione dello strutturalismo, del formalismo, della linguistica saussuriana per quel che riguarda la critica letteraria, dell'iconologia per quel che riguarda la critica artistica, provocarono rapidamente il distacco dall'estetica crociana e una sua profonda rimozione. Il testo del 1902 ne fece le spese forse ancor più di altri testi crociani successivi sull'estetica, proprio per la sua radicalità che, a torto o a ragione, poteva apparire attenuata nelle successive esposizioni della dottrina estetica. Da allora, l'interesse per l'*Estetica* è stato, nel nostro Paese, piuttosto limitato, laddove all'estero, come dimostrano le numerose traduzioni comparse anche negli ultimi decenni, e i frequenti riferimenti a Croce da parte degli studiosi di estetica attivi nel mondo anglosassone, il volume che apre la *Filosofia dello Spirito* continua a suscitare attenzione, come si vedrà da alcuni dei saggi raccolti in questo fascicolo.

_ Note

1 _ Il parallelismo tra Croce e D'Annunzio, sul piano dell'influenza culturale, era già tratteggiato in uno scritto di Emilio Cecchi del 1919, *Intorno a B. Croce e G. D'Annunzio*, ora in ID., *Ricordi crociani*, Ricciardi, Milano-Napoli 1965, pp. 12-41.

2 _ R. LONGHI, *Omaggio a Benedetto Croce*, «Paragone», III (1952) 35, pp. 3 sgg.

3 _ G. CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, in ID., *Altri esercizi*, Einaudi, Torino 1972, p. 66.

4 _ E. CECCHI, *Benedetto Croce*, ora in ID., *Ricordi crociani*, cit., p. 42.

5 _ G. PAPINI, *Discorso di Roma*, in ID., *L'esperienza futurista*, Vallecchi, Milano 1981, p. 63.

6 _ Traiamo queste notizie dall'apparato delle edizioni dell'*Estetica* a cura di F. Audisio nell'Edizione nazionale delle opere, Bibliopolis, Napoli 2014, vol. 3.

7 _ Su queste primissime recensioni informa C. CORDIÉ, *Per la storia della fortuna dell'Estetica di Croce*, «Rivista di studi crociani», IV (1967) 4, pp. 450-466, che riporta anche il testo di quella di Bianchi e di quella di Neri.

8 _ G. PREZZOLINI, *Recensione a La logica di Benedetto Croce*, «L'Idea Liberale», XI (1905) 24, p. 378.

9 _ Si veda G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, il Mulino, Bologna 2018.

10 _ Lettera di Croce a Vossler del 19 ottobre 1911, in *Carteggio Croce-Vossler*, a cura di E. Cutilini Rendina, Bibliopolis, Napoli 1991, p. 153.

11 _ Ivi, pp. 152-153.

12 _ B. CROCE, *Contributo alla critica di me stesso*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano

1989, p. 46. Sui saggi poi raccolti nei primi quattro volumi della *Letteratura della nuova Italia* si può vedere A. BATTISTINI, *La letteratura della nuova Italia*, in M. CILIBERTO (a cura di), *Croce e Gentile*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2016, pp. 194-200, con bibliografia.

13 _ B. CROCE, *Intorno alla critica della letteratura contemporanea e alla poesia di Giovanni Pascoli*, in «La Critica», V (1907) 4, pp. 257-276.

14 _ R. SERRA, *Benedetto Croce* [1914], in ID., *Scritti letterari, morali e politici*, a cura di M. Isnenghi, Einaudi, Torino 1974, p. 457.

15 _ *Ibidem*.

16 _ Cfr. A. ATTISANI, *Cosmicità ed eticità dell'arte*, Principato, Milano-Messina 1946.

17 _ Cfr. C. ANTONI, *Scritti di estetica*, Giannini, Napoli 1968, in cui è ristampato anche lo scritto del 1924.

18 _ Cfr. A. PARENTE, *La terza scoperta dell'estetica crociana. Dialettica delle passioni e suo superamento nell'arte*, ora in ID., *Croce per lumi sparsi*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

19 _ Cfr. A. SARNO, *Pensiero e poesia*, Laterza, Bari 1943.

20 _ L. RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, Laterza, Bari 1942, vol. 2, p. 310.

21 _ G.A. BORGESE, *Poetica dell'unità*, Treves, Milano 1934, pp. 1-19.

22 _ F. FLORA, *La mia prospettiva estetica*, nel volume omonimo a cura di L. Stefanini, Morcelliana, Brescia 1953, p. 260.

23 _ E. FUBINI, *L'estetica crociana e la critica musicale*, in *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino 1973, p. 6.

24 _ A. PARENTE, *La musica e le arti*, Laterza, Bari 1946², p. 267.

25 _ M. MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino 1978⁴, p. 114.

26 _ Lettera di Longhi a Berenson in B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci*, a cura di C. Garboli e C. Montagnani, Adelphi, Milano 1993, p. 82.

27 _ L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi* [1926], Einaudi, Torino 1972, p. 15.