

Il cosiddetto irrazionale nell'arte

di Renata Viti Cavaliere*

ABSTRACT

The so-called irrational in art, in analogy to the contingency of history, consists in the inexplicable creative spontaneity of the spirit. Croce opposed irrationalistic romanticism starting from 1902 with modern aesthetics, heir to Vico's 'logic of fantasy', with the task of theoretically justifying the irrational in art. Poetry, lyrical and universal, does not depend on extrinsic rules also because it speaks the mother tongue of humanity and has no other reason than in itself.

_Contributo ricevuto il 21/12/2021. Sottoposto a peer review, accettato l'1/01/2022.

«La poesia –
ma cos'è mai la poesia?
Più d'una risposta incerta
è stata data in proposito.
Ma io non lo so, non lo so e mi aggrappo a questo
come all'ancora d'un corrimano».
(W. Szymborska)

I _ Prologo

Fatte le opportune differenze di contesto, si può cogliere una sostanziale analogia tra quel che Croce definiva nel libro del 1938 (*La storia come pensiero e come azione*) 'il cosiddetto irrazionale nella storia' e il tema qui ripreso intenzionalmente a proposito dell'arte¹. Le fasi di decadenza – diceva Croce – espunte dagli storici come fossero intervalli di insania nel processo razionale dello svolgimento dei fatti, sono appunto il cosiddetto irrazionale senza il quale non ci sarebbe stato il cammino della civiltà. A ben vedere il

richiamo a un 'irrazionale' evocava l'inaspettato, il misterioso, che taluni chiamano 'provvidenza', altri attribuiscono a forze demoniache al di là del bene e del male. Ciò perché la storia è possibilità, perpetua nascita del nuovo. E tuttavia l'irrazionale cosiddetto, che non è l'agire dissennato di alcuni, non è certo la verità della storia, così come il problema non è mai esso stesso la soluzione. Semmai il dilemma intorno all'ombra che sempre accompagna la luce è di gran lunga necessario, se non si ha la pretesa di misurare il mondo ogni volta in vista di una perfezione irraggiungibile, sia essa una società perfetta o una assoluta felicità

* Università degli Studi di Napoli Federico II.

terrena. È sempre stato questo il sogno impossibile degli insoddisfatti della vita che non accettano il dolore della nascita in ogni campo dell'operosità umana, l'arte compresa.

I versi della Szyborska, in epigrafe al presente saggio, chiudono un componimento dedicato al vanamente esibito 'piacere' del bello, che non solo sarebbe ristretto a pochi cultori tra mille invaghiti della poesia, ma che è per lo più ricondotto al 'gusto' meramente sensibile di un soddisfacente gradimento: come diciamo che piace il colore azzurro, un cibo, una vecchia sciarpa, una carezza rivolta ad animali o umani². Saremmo in tal caso posizionati all'estremo opposto rispetto alle sterili teorie che volessero dare leggi generali alla produzione della bellezza. Per restare ancora all'interno dell'analogia di storiografia ed estetica, potremmo dire che entrambe hanno il compito di giustificare 'razionalmente' l'irrazionale, che è in ogni caso l'inedito frutto di spontaneità e libertà dello spirito di cui si nutre il movimento delle cose umane.

Pochi sostengono che la poesia sia puro sfogo d'irrazionalità e, però, tutti sanno che l'emotività la riguarda intimamente³. Senonché la passione non ne è la forma, come pensarono i romantici, e neppure ne costituisce la brutta materia, come intendono i cultori di un certo frenetico vitalismo, perché nella poesia forma e materia si fondono in una indissolubile unità di sostanza. Peraltro l'e-

stetica, che da Croce è stata considerata parte integrante della filosofia in quanto scienza del sensibile nella sfera teoretico-conoscitiva, è tra le 'discipline' la più ribelle e addirittura diabolica, antiascetica, mondana e profana. Dando dignità al 'senso', oggetto finanche di esorcismi in epoca premoderna, essa, dal Settecento in poi, ha voluto rappresentare quel che nel conoscere non è razionativo ma intuitivo, spostando nella prospettiva dell'immanenza i voli extra terreni dello spirito⁴. L'arte in generale non è comunque neppure una forma più alta di razionalità né adeguata per converso semplicemente la realtà comune. Si può affermare ch'essa è 'conoscenza' dell'ineffabile, in una palese contraddizione in termini che svela il più proprio della poesia sotto il nome dell'Inspiegabile. Si comprende perché le sia stata così spesso attribuita finalità pedagogica, o sociale e politica, oppure religiosa, pur di non tacere del tutto alla maniera dei mistici estremi al cospetto di qualcosa di divino, di estremamente individuale e concreto, inaccostabile con la ragione che preferisce alle aurore dello spirito il tramonto delle astrazioni intellettualistiche. L'arte è assai più vicina alla vita, alla dialettica che è armonia di opposti, alla realtà che muta, di quanto il concetto generalizzante possa mai afferrare procedendo per schemi e catalogazioni. L'estetica, infine, nata in epoca moderna per illustrare l'esperienza dell'arte, non ambisce affatto a dare regole poste dall'esterno o calate

dall'alto, né pretende di spiegare ogni cosa nascondendo l'aura misteriosa di un evento che rappresenta perciò l'*experimentum crucis* nel quale falliscono tutte le filosofie intellettualistiche e panlogistiche. L'estetismo rivolto a condurre l'arte sotto forme prestabilite o criteri pregressi, è l'esatto opposto dell'irrazionalismo che in essa vede soltanto effondersi i palpiti del cuore. Il carattere universale della poesia, che non poggia 'kantianamente' su concetti, attinge invece alla libertà dell'atto creativo di cui non è priva la stessa logica del sillogismo che Croce invocava a protezione dalla brutalità del pathos sfrenato che inficia, specie in tempi storici bui, la spontaneità dello spirito che pensa e agisce. Non è forse vero, d'altronde, che l'attività logica sorge sempre sullo spettacolo variopinto delle intuizioni e che non può mancare di linguaggio e di musica, di espressioni d'ogni tipo, delicate e finanche enfatiche? Il transito dall'intuizione al concetto che pare essere una salita verso il cielo, non avrebbe ragion d'essere se mancasse della discesa nuovamente nel concreto delle immagini che sono relazioni e condizioni reali. Si tratta di parole, figure e suoni. «Nella realtà, chi guarda un quadro con gli occhi, lo parla anche verbalmente con sé stesso; chi canta un motivo, ha insieme nel suo spirito la parola; chi edifica un palagio o una chiesa, parla, suona e canta: chi legge una poesia, canta, dipinge, scolpisce, costruisce»⁵. Non c'è concetto che sia privo di intuizioni, non c'è

momento di comprensione 'storica' che non sia tributario al cosiddetto irrazionale nell'arte. In virtù di un così stretto legame si deve allora escludere una concezione naturalistica della poesia come mero riflesso di emozioni e di affetti, che invece l'artista sa dominare con gli occhi della mente, pensando in un certo senso il visibile al fine di esprimere l'invisibile nell'apparenza di effimere immagini costruite. La poesia è cambiamento, meglio si direbbe ch'essa è 'rivolta' rispetto alla realtà, capovolgimento dello stato delle cose, rifacimento del mondo in competizione con Dio⁶. Mai però nega l'esistente proprio perché aspira a cercare la realizzazione di una forma che non c'è ancora. Mira piuttosto a trovare ordine provvisorio nel caos, nell'imprevisto di motivi 'irrazionali' che sono inedite espressioni del mondo. Come l'alchimista, *solve et coagula*.

2 _ A partire dal 1902

Centoventi anni fa un ancor giovane Croce pubblicava *l'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902)⁷. Un'opera che gettava le basi dell'intera filosofia dello spirito, nascendo compiuta e coerente, corredata di una parte storica che nella stesura del testo seguì per la maggior parte la composizione della parte teorica. E tuttavia sul tema dell'arte anticipazioni non certo di secondaria importanza erano apparse nella

Memoria del 1893 e nelle *Tesi fondamentali* presentate all'Accademia Pontaniana tra il febbraio e il maggio del 1900⁸. Si dirà a ragion veduta che Croce nel suo primo scritto teorico ebbe forse più a cuore la storia che l'arte, in polemica con il positivismo e a correzione del celebre assunto aristotelico per il quale la poesia è più filosofica dell'empirica descrizione dei fatti. Egli allora riconduceva la storia sotto il concetto generale dell'arte in nome del comune ufficio di *narrare* azioni come in un fotogramma in movimento, nell'intreccio di mutazioni che sono anche immagini e linee, unità di tempo e di luogo secondo il compito che ha ispirato la riflessione sulla tragedia classica. Dall'intendimento del qualcosa Croce distingueva la contemplazione artistica dell'oggetto, che se non è 'scienza' in senso stretto, pure ha molto a che vedere con la 'conoscenza' del particolare narrato, raffigurato, scolpito, cantato. Nella Memoria paiono evidenti, benché non esplicitati, echi del significato teorico che anche l'antico filosofo aveva assegnato alla Poesia, capace di indurre il piacere del capire attraverso la rappresentazione turbolenta del senso della vita. Il teatro classico non è per Aristotele adatto ai più giovani. Presuppone una già acquisita esperienza del mondo e dunque la capacità di ragionare sulla messa in scena con un misto di intelligenza e commozione⁹. Non si può escludere che anche questa tesi sia stata all'origine dell'idea crociana del carattere consci-

tivo dell'arte. La storia – precisava inoltre Croce – non va certo ad aggiungersi alle forme d'arte classificate a seconda del loro peculiare carattere d'espressione. Storia e arte restano attività diverse, discipline specifiche: ciò che le unisce idealmente è proprio la 'narrazione' indipendentemente dal fatto che le azioni di cui si parla siano realmente accadute. Narrare è già dare forma a un contenuto, assolvere a un compito, fare una scelta e portare alla vita qualcosa come in una nascita lungamente attesa; non altro, si direbbe, che l'evocazione del mistero della creazione. Due sono allora i registri crociani sul tema dell'arte sin dall'esordio filosofico: l'irrazionale connota l'atto creativo mentre si delinea il carattere 'razionale' di una scienza estetica da rifondare su basi moderne.

All'indomani della presentazione delle *Tesi* in tre sedute della Pontaniana nella primavera del 1900, dopo lunga gestazione durata alcuni mesi di ricerca tra oscurità ed errori, Croce si sentì infine ben orientato su tutti i problemi principali sui quali si sono travagliati i classici filosofi. Così scriveva nel *Contributo* riferendosi a un testo che peraltro giudicava 'arido e astruso' e che tuttavia rappresentò un primo passo determinante verso il progetto di una nuova Estetica¹⁰. Si era arrovellato intorno al modo intuitivo dell'attività teorica che si chiama 'espressione'. Questa non è l'impressione; cioè, in altri termini, non è la sensazione né il mero sentimento o la

semplice emozione del cuore. La natura dell'espressione, che è un *unicum sui generis*, resta l'Imperscrutabile: possiamo dirla traccia, immagine o rappresentazione, ma sta di fatto che non sappiamo dire cosa essa sia, alla stessa maniera in cui la fisiologia descrive le cellule ma ignora cosa sia la cellula perché non sa dare conto della vita¹¹. L'espressione comunque trasforma l'impressione, le conferisce nell'arte la sua verità che è la bellezza. L'espressione è parte costitutiva dell'umano al punto ch'essa è oltremodo comunicabile in virtù di una comune umanità. È attività teoretica, perché non prevede meccanismi di sorta, né è prassi utilitaria o morale, a segno di una naturale indipendenza di fondo. E tuttavia non si dà intelligenza delle cose se non sulla base di una conoscenza intuitiva dell'individuale. Croce poneva qui le fondamenta del suo futuro filosofico.

Al Vico dovette la scoperta di una logica del sensibile incentrata nella fantasia e, in altri termini, la nascita nel Settecento della nuova scienza dell'estetica¹². Alla domanda antica circa il carattere proprio della poesia, se sia bruta sensazione o spiritualità, Vico rispondeva aprendo il varco alla robusta fantasia, quella che si accese nella mente di remoti nostri progenitori, e che, sul piano teorico, viene per i moderni dopo il senso e prima dell'intelletto, nella prospettiva di netto contrasto alle filosofie che vorrebbero ammortire l'elemento immaginoso e mitopoietico. Se a Croce fu dunque ispi-

ratore dell'estetica Giambattista Vico, maestro indiscusso di critica letteraria fu per lui Francesco de Sanctis. Nella parte storica, ampia e dettagliata, dell'opera del 1902, si potrebbero individuare con particolare risalto due importanti precedenti: l'uno, vichiano, che sarà la base per una nuova logica non più di impronta aristotelico-scolastica, l'altro, desanctisiano, atto a denotare la critica fuori dagli schemi retorici della tradizione, tale che sappia immergersi nel mondo caotico dell'artista. Croce riferiva le parole di Flaubert il quale, in una lettera a George Sand del 1884, descrisse l'ideale del critico che, oltre ad analizzare l'ambiente storico e le circostanze dell'opera, fosse in grado di penetrare 'la poetica inconscia, lo stile, la composizione'. Occorrerebbe a tal fine, diceva, 'una grande immaginazione' e una 'grande bontà'. De Sanctis aveva incarnato agli occhi di Croce proprio la capacità di entrare in contatto con il sentimento del vero nell'arte, che è del tutto alieno da una ricostruzione razionale dell'opera¹³.

Nel libro del 1902, accanto alle *Tesi* rifiuse nel testo solo in parte rimaneggiate, Croce inserì aggiunte che furono espansioni tematiche piuttosto che modifiche concettuali, come peraltro scriveva appunto nell'Avvertenza¹⁴. Nelle successive edizioni, ben nove fino al 1941 (le prime due con l'editore Sandron di Palermo e le successive sette con Laterza), l'Estetica si venne arricchendo considerevolmente, pur attraverso qualche

importante mutazione di prospettiva sull'arte, mai però smentendo il nucleo teorico dei primi del Novecento. Sulla questione di una o più estetiche si sono spesso arrovellati gli studiosi, così come divisivo è stato, per fare solo un esempio di acceso dibattito, il tema del 'sentimento' al quale si è creduto di poter riconoscere un ruolo cardine nell'intera opera crociana¹⁵. Esclusa la passività del sentire in senso fisiologico, al sentimento, che è pur esso attività e dunque 'spiritualità', Croce assegnava nel 1902 il valore economico nella forma di una volizione dell'individuale alla quale si connettono i piaceri e i dolori, l'utile cercato e il disutile per quanto possibile evitato. Il valore precipuo dell'arte restava invece 'uno dei concetti più oscuri e dibattuti dell'estetica', vale a dire il concetto del Bello. Si può comunque, non uscendo dall'ambito suo, definire la bellezza in termini non concettuali: essa è 'espressione riuscita', o meglio espressione senz'altro¹⁶. Che ne è allora dei palpiti del cuore, della gioia e del pianto? Per fuggire ogni compromissione con l'estetica edonistica e/o pedagogica Croce parlava di bellezza pura, ma senza accenti mistici o metafisici trasalimenti.

Qualche stupore dovette allora suscitare il contenuto della conferenza di Heidelberg del 1908 che accostava all'intuizione pura il carattere lirico dell'arte¹⁷. Ai più parve che si dovesse sdoganare il mero sentimento, già dichiarato alieno alla forma estetica, mentre si trattava di

sottolineare il carattere lirico dell'espressione 'poetica' che è sempre rappresentazione di uno stato d'animo centrato sull'immagine-simbolo della vita pulsante nell'arte. Nel *Breviario di estetica* redatto nel 1912 per i lettori americani su invito dell'Università di Houston nel Texas, Croce in quattro lezioni raccoglieva il frutto di riflessioni mai intermesse su quello che ho voluto definire il cosiddetto irrazionale nell'arte. Già in apertura del testo Croce poneva la celebre domanda «che cos'è l'arte?» in forma dubitativa per la quale tutti sanno quel che pochi o nessuno è in grado di spiegare in maniera definitiva, dal momento che la verità mai si acquieta in sé stessa. Proponeva di percorrere la via dell'errore per ritrovare la via della verità, per attraversare con il possesso di un filo conduttore adeguato il labirinto dell'arte. Giungeva a concludere che l'arte è visione o intuizione, non però ammasso caotico di immagini che non abbiano al loro interno un principio vitale di unità e coesione. Il sentimento 'conferisce' all'arte «l'aerea leggerezza del simbolo»; ciò vuol dire che l'intuizione, sempre 'lirica' nel senso sinonimico del termine, è tutt'altro che sentimentale. Dal labirinto si prova ad uscire evitando infine la *querelle* di romanticismo e classicismo, esemplare contrasto, superabile, tra l'impetuosa effusione degli affetti e un presunto freddo equilibrio¹⁸. La dialettica propria dell'arte è piuttosto armonia di opposti, equilibrio instabile, esperienza

drammatica, un punto di vista interiore che non si apprende né si può insegnare. La poesia è come un fuoco che non si consuma e che perciò può sembrare che si concentri solo in sé stessa. Ne «La Critica» del 1918 Croce pubblicava il saggio *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* nel quale illustrava con pienezza di significato la presenza del sentimento dell'arte, il quale, pur in apparenza estremamente soggettivo, non è mai l'astrazione di un singolo momento vissuto, perché esprime il cosmo infinito presente nel più piccolo elemento del finito. «In ogni accento di poeta, in ogni creatura della sua fantasia, c'è tutto l'umano destino, tutte le speranze, le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale, che diviene e cresce perpetuo su sé stesso, soffrendo e gioendo»¹⁹. La poesia accomuna nella fratellanza universale artisti di ogni tempo e luogo in nome di una sorta di cittadinanza mondiale, mettendo insieme antichi greci con i contemporanei, i fiorentini con gli inglesi e gli europei con gli orientali²⁰. In queste parole si potrebbe ravvisare una qualche eco della risposta che Tolstoj aveva dato alla domanda *Che cos'è l'arte?* nel 1897. Escluso che essa sia solo fonte di piacere, l'arte raccoglie gli esseri umani intorno a una condizione essenziale della vita, secondo il grande scrittore russo. Il sentimento di cui parlava Tolstoj era legato alla coscienza religiosa del cristianesimo, ma di un cristianesimo ricondotto al sen-

so di vicinanza tra tutti gli umani di ogni provenienza o estrazione sociale. L'arte, che è l'organo vitale dell'umanità, porta in sé dunque un'esigenza di 'razionalità' espressa nel sentimento moralmente più alto che è quello della fratellanza. Resta il fatto che dell'arte è più agevole dire cosa per essa non si debba intendere piuttosto che darne una definizione condivisa mediante un concetto universale. Che poi essa spalanchi le porte dell'infinito è tanto vero quanto indicibile in forma ragionata. Nel saggio del 1918 i toni del Croce, avverso all'idea della poesia sdolcinata, languida, semplice effusione 'patologica' del proprio sentire, sono quanto mai drastici. Né meraviglia che a quel tempo che fu il suo Croce abbia voluto stigmatizzare lo 'sfogo' emotivo, che non è espressione artistica, ricorrendo all'esempio della proverbiale propensione effeminata a vuotare l'anima. Sta di fatto che le inclinazioni irrazionalistiche tipiche dei tempi di decadenza morale e spirituale si sono da sempre caratterizzate indipendentemente dal genere maschile o femminile, o dalla patria di appartenenza. Che poi i poeti intuiscano quel che altri, filosofi e non, capiscono o tentano di spiegare, è una verità che ebbe di lì a qualche anno la sua esplicita conferma nella *Poesia di Dante* del 1921, anno del sesto centenario dell'Alighieri. Nel volume dedicato al sommo poeta Croce mostrava al massimo livello possibile la disposizione naturale dell'arte a descrivere l'irrapresentabile, non

tanto in virtù di metafore o costruite allegorie, quanto attraverso l'intuizione lirica con la quale l'artista esprime il sentimento delle cose sia semplici sia trascendenti. Neppure una rosa, come il Paradiso – scriveva Croce – può essere cantata poeticamente se manca la forza della fantasia²¹. Quale altra via allora per evocare l'eterno dell'oltretomba se non quella del 'demone' che dice l'ineffabile nell'individualità della poesia. Neppure l'Inferno, più gradito ai cultori di forze passionali, o il Purgatorio, perfettamente adeguato alla realtà terrena tra colpe ed espiazioni, mancarono della poeticità del verso lirico, il solo mezzo atto a tradurre in vivide immagini il senso dell'umano.

3 _ Poesia per immagini

Se l'estetica per Croce ebbe il compito di sistemare i sempre nuovi problemi ai quali dà luogo la riflessione sull'arte, costituendo una particolare dottrina filosofica che corrisponde a una distinta categoria dello spirito, della poesia egli sapeva bene che non altro si può affermare se non ch'essa è immagine animata da un sentimento, o, per meglio dire, 'contemplazione' del sentimento. L'arte perciò non è filosofia, né è illogica o irrazionale, perché ha la sua ragion d'essere nella natura sensibile e fantastica del genere umano. Se ne può dar conto allora esclusivamente mediante altre immagini o esempi. Nello scritto redatto nel 1928

per l'*Encyclopaedia Britannica*, al quale dette il titolo, ripreso da Hamann, di *Aesthetica in nuce*, Croce si servì della lirica virgiliana e di un passo ben noto agli studenti sin dagli anni di scuola per un chiarimento definitivo sul ruolo del 'sentire' nella creazione dell'arte e nella fruizione di essa. Enea apprende che nel paese, dove è appena approdato, regna il troiano Eleno con la consorte Andromaca. Preso da ardente desiderio di rivedere i superstiti di così grande storia, incontra Andromaca presso un piccolo fiume mentre fuori della città celebra riti funebri in ricordo di Ettore e del figlioletto Astianatte. Percossa da stupore nel vedere Enea venirle incontro, Andromaca quasi barcolla, balbetta nel chiedergli se sia vivo o solo ombra. Egli, dal suo canto, profondamente turbato interroga con pudore colei che fu prima schiava e poi regina accanto ad Eleno dopo l'uccisione di Pirro. Quel che Virgilio mette in scena non è una storia come tante, reale o mitica, storica o inventata poco importa. Il tempo al presente, che anche qui nel tratteggiarla viene naturale adottare, sta a segno del fatto che ad essere rappresentato è un groviglio di sentimenti umani: «di pungenti memorie, di rabbrividente orrore, di malinconia, di nostalgia, d'intenerimento, persino di qualcosa che è puerile e insieme pio, come in quella inane restaurazione delle cose perdute»²². Croce aggiunge: «un qualcosa d'ineffabile in termini logici e che solo la poesia, al suo modo, sa dire

a pieno»²³. L'illogicità non riguarda ovviamente l'impeto dei moti dell'animo, difficilmente controllabile, ma l'irrazionale dell'esperienza poetica che 'a modo suo' sa esprimere appieno palpiti di vita altrimenti incomunicabili se non per via empatica, sul piano cioè di un riflesso psicologico prevedibile in coloro che si trovassero al cospetto della scena descritta. L'arte non è il sentimento nella sua immediatezza, soggiungeva ancora Croce. Ciò sta a significare che l'accento va posto non sulla partecipazione emotiva o immedesimazione che dir si voglia, neppure riguarda l'appello alla proustiana evocazione del tempo perduto. L'arte è esperienza di verità che accade, non prevista, con il carattere dell'improvvisazione (forse in senso musicale), seppure lungamente incubata nella mente del poeta. Questi non è l'esperto in materia, ma l'artefice destinato di una liberazione dal reale che lo coinvolge in modo particolarissimo senza che se ne diano segni premonitori. «Ma lui, il poeta, non delira, non impietra nel viso, non barcolla, non ritrova a stento la parola, non rompe in un lungo pianto, ma si esprime in versi armoniosi, di tutte quelle commozioni avendo fatto l'oggetto del suo canto»²⁴. Il sentimento contemplato, allora, è universale pur senza concetto, riedizione per certi aspetti del kantiano *sensus communis* nella terza Critica, che è alla base della comprensione tra gli esseri umani capaci di intendere quel che li unisce pur nelle infinite risonanze del loro sentire.

L'Estetica dell'*Einfühlung*, del consenso o della simpatia, veniva da Croce considerata, ancora in un saggio del 1934 e non per la prima volta, edonistica e psicologica, addirittura economicistica. Sul piano voluttuario, del piacere condiviso nei termini del più utile a soddisfare un godimento sensibile, la filosofia della pratica ha per suo conto e per sua competenza già unito quel che non si può separare, ossia lo spirituale e il naturale, l'amore e l'oggetto del suo desiderio²⁵.

Nella *Poesia* del 1936 tornano in effetti almeno due questioni caratterizzanti il pensiero di Croce dei primi del Novecento: l'una riguardante i generi letterari e le tecniche artistiche, e l'altro relativo all'identità di estetica e linguistica generale. Temi ora trattati con maggiore consapevolezza e con una ricchezza di argomenti esemplificativi. Se la poesia non è imitazione, non è copia, non è contraffazione, vuol dire che prima di essa non c'è niente di determinato, in particolar modo non preesistono quelle regole della classificazione per generi che nascono per astrazione, utilissima, solo di seguito alla produzione dell'arte. Alla poesia attiene dunque un principio di indeterminazione se è vero che dietro di essa c'è il caos, scriveva Croce, anzi c'è il buio, al punto che è stato possibile paragonare la 'chiarezza omerica' al levarsi del sole che inonda di luce la terra²⁶. Ma il buio non è inesistente e il niente non è niente. La poesia procede dal nulla all'essere come accade ogni nascita che è sempre inau-

gurazione del nuovo. Una volta che sia nata, essa non è certo un conoscere confuso, approssimativo al vero; in tal caso l'incerto sarebbe solo segno di povertà espressiva. Nelle preziose Postille al testo del '36, Croce amò riportare le parole di Baudelaire, poeta per lui di specie rara, nelle quali confessava di aver messo nelle *Fleurs du mal* tutto il suo cuore, il suo odio, la sua tenerezza e la sua religione, pur avendo sostenuto in sede teorica il contrario che è l'arte pura²⁷. L'opera nasce quando nasce, non dal niente di presupposti esistenziali, ma dal vuoto di criteri pregressi o codici di effettuazione. Il cosiddetto irrazionale nell'arte è dunque quel nocciolo nascosto e impreveduto anche alla luce della 'logica del sensibile' che è l'estetica, trattandosi in tal caso di una logica nient'affatto formale o dialettica, riconducibile semmai semplicemente al *logos* che è parola originaria. A Giambattista Vico, a Herder e Hamann si era ispirato Croce riguardo all'idea della poesia come una nuova lingua, primitiva e aurorale com'è stato il linguaggio degli umani nel cammino di civilizzazione: «la prima parola [...] non fu un vocabolo da vocabolario, ma un'espressione in sé compiuta e, come in boccio, la prima poesia»²⁸. Croce proponeva sin dal 1902 una filosofia del linguaggio ben distinta dalla Linguistica che studia la grammatica del discorso, non diversa quest'ultima in linea di principio dalle teorie classificatorie che stilano l'elenco dei generi artistico-letterari.

Fissare una lingua modello, immobilizzarla nell'universalità di pure astrazioni, toglierebbe al discorso la vitalità di una perpetua creazione. L'Estetica, che è una parte insostituibile della filosofia, muove dalla concezione della poesia come lingua materna dell'umanità. E ogni poesia è una nuova lingua. A chi gli faceva notare l'inopportunità di studiare Goethe negli anni foschi della Germania nazista, Croce rispondeva che la lingua del grande poeta non era il tedesco ma la poesia. Una sorta di nuvola magica unisce gli esseri umani, gli uni con gli altri, personali e sociali, individui e universali al tempo stesso.

Neppure al Croce bastò un intero libro sulla poesia per dire esattamente cosa essa sia con la precisione di un trattato scientifico. La poesia non è letteratura, si legge in apertura del testo del '36, per ribadire ch'essa non è dunque espressione sentimentale, pratica od oratoria. In positivo vale assai più l'ampio florilegio di annotazioni tratte da pensatori e artisti d'ogni tempo. Sosteneva Humboldt che non si riesce a dire cosa sia la poesia se non la si 'sente' anzitutto, per poi agevolmente chiarirla con esempi. Scrivere sull'opera di un poeta significa pur sempre andare vagando intorno all'ineffabile²⁹. Croce ricorre, tra l'altro, all'amato Goethe per riformulare l'idea antica della catarsi, perché la poesia a dire del grande tedesco fu per lui vera e propria liberazione dalla realtà e in un certo senso cura e guarigione da

ogni male³⁰. Chi sente intimamente la poesia non avverte forse una certa forma di malinconia, che non è rimpianto o depressione? Qualcosa di ardente e triste caratterizza la bellezza, come la definiva Baudelaire: qualcosa di vagamente accostabile al desiderio di vivere associato a una amarezza rifluente³¹. Il volume sulla *Poesia* si chiudeva con una ulteriore locuzione assegnata all'arte, che è il 'ritmo', o la ritmazione dell'universo, quel palpito di vita nel quale Diderot credette di vedere non altro che 'l'immagine stessa dell'anima'³².

Accade talvolta che nella storia della poesia si incontrino figure stabili della tradizione classica, riproposte nella tragedia moderna e senza alcun preavviso evocate nei versi di un artista animato in epoca romantica da spirito religioso 'satánico'. È il caso di Andromaca, personaggio omerico e poi virgiliano, che nel Seicento ha ispirato lo splendido dramma di Racine e che compare in pieno Ottocento nel primo verso di una composizione tra le più celebrate di Baudelaire: «*Andromaque, je pense à vous!*» (*Le cygne*). Già, ma chi è Andromaca? Croce l'aveva richiamata alla memoria citando nell'*Aesthetica in nuce* i versi di Virgilio che suscitano nel lettore immagini di un sentimento risoluto e superato. Nulla importa se siano davvero esistiti Eleno, Enea e Andromaca, la cui effettiva realtà storica ha poco a che vedere con la qualità della poesia a loro dedicata. Non sarà allora soltanto per questo motivo che

Croce nel saggio su Racine apparso ne «*La Critica*» del 1938 (poi in *Poesia antica e moderna*) esordiva con queste parole: «dimenticate l'Andromaca di Virgilio, quella larva umana, quella donna calpestante, umiliata e distrutta, sopravvissuta a sé stessa, che Enea ritrova presso un vuoto tumulo a libare ai mani di Ettore»³³. Questa Andromaca, aggiungeva, non rivive nei versi di Racine e si ritrova semmai in altri versi, come nel distico della già ricordata poesia di Baudelaire: «Andromaca, dalle braccia di un grande sposo caduta, / vile bestiame, sotto la mano del superbo Pirro»³⁴. Chi è dunque Andromaca? Un simbolo, un mito, un personaggio-tipo, la caratterizzazione di una donna disperata, l'esemplare figura dell'amore fedele e della materna sollecitudine? La protagonista del dramma di Racine è una principessa bellissima, ammirata e desiderata, prigioniera di guerra di Pirro, ch'ella però tiene a sua volta prigioniero perché innamorato di lei che non vuole concedersi. La storia pare essere pur sempre quella della vedova legata alla memoria di Ettore, madre preoccupata della sorte del figlio, la quale non vuole perdere il tesoro dei suoi ricordi immolandoli ora alle aspirazioni del nuovo sposo, erede peraltro dei nemici della sua città sconfitta e bruciata. E tuttavia qui va in scena una diversa rappresentazione tragica, l'intuizione lirica di un mondo profondamente nuovo che non è tale solo per la distanza di epoca e di mentalità. In un certo senso sul piano

della forma poetica l'orologio è fermo a scandire distanze d'altro tipo che non rispondono alle variazioni del contesto narrativo e 'storico'. Nel nome di Andromaca Racine descrive un mondo di sentimenti che erano comunque del tutto assenti nel poema latino. Al suo venirgli incontro nella scena quarta del dramma raciniano descritta da Croce (a. I, sc. 4a), Pirro sente il cuore fare un balzo, perché spera che Andromaca lo stia cercando, ma resterà deluso nell'apprendere che per il figlio ella si era mossa confidando nella promessa della salvezza³⁵. L'incontro è per il poeta un intreccio di preghiere e rifiuti, finché a nozze accettate accade la catastrofe: Oreste uccide Pirro per vendicare Ermione e dalla nuova tragedia Andromaca esce ingrandita nel destino di un'altra morte da purificare al fuoco di un amore appena avvertito attraverso il desiderio a lei dedicato. Più francese che greca, si è detto, questa Andromaca, che Croce analizza nella qualità umana di un raffinato profilo psicologico, non è né antica né moderna, ma espressione del sentimento di un mondo che non può tornare una volta esaurito il transito concesso dagli dèi. E tuttavia Andromaca, che non è solo metafora del tempo perduto, appartiene all'universale di un canto innalzato nell'imprevisto della poesia, arte sublime che del sublime iscrive la portata emotiva nella sfera di un sentire cosmico.

Prodigioso l'*incipit* della poesia *Le cygne* per quell'invocazione alla memoria

di Andromaca, alla quale Baudelaire non può non pensare nell'ora della messa in prova di una 'deserta nostalgia' verso la vita di un tempo che non è più. Sorge anche inattesa l'immagine del poeta che si specchia in un cigno evaso dalla gabbia che si trascina sul selciato in cerca del ristoro presso un rigagnolo sul bordo del suolo accidentato e polveroso. Egli soffre alla stessa maniera della vedova presso il piccolo fiume Simoenta, o della povera negra che, persa nella grande città, sogna la 'superba Africa' ora nascosta dalla muraglia di nebbia. Baudelaire pensa a una Andromaca simile a lui, oltre il varco di un enorme lasso di tempo, che osserva la città di Parigi così rapidamente cambiata. Si finge in lei sventurata nei pressi di un corso d'acqua irrilevante, neppure sufficiente a togliere la sete del già stato. Pensa allora «à *quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / jamais, jamais !*». Croce giudicava 'prosaica e rimbombante' la chiusa del canto, là dove il poeta rivolge il suo pensiero ai marinai dimenticati su un'isola, ai prigionieri, ai vinti e a molti altri ancora³⁶. Tra *les pièces condamnées* di Baudelaire *Le cygne* non è per Croce da preferire interamente, e tuttavia sarà sempre difficile per un ogni nuovo lettore restare indifferente di fronte a quella ingiustificata, impreveduta ed enigmatica apparizione di Andromaca, quasi uscente da un oltretomba pagano caro al poeta, espressione di un mondo ideale in cui si consuma il dramma della vita con i suoi dolori e le sue nostalgie. La poesia è dedi-

cata a Victor Hugo e negli ultimi versi si allude alla situazione della Francia nel secondo impero di Napoleone III, al tempo in cui si stava perdendo anche il ricordo dell'impeto rivoluzionario dei moti parigini del '48. La poesia è un vero *collage* di ricordi iscritti nell'immobile presente, di figure classiche e della loro smitizzazione. Delle *Fleurs du mal*, libro «del tutto fuori del comune», Croce esaltava l'anima poetica sulla quale sarà sempre difficile, e assai poco produttivo, esercitare l'intenzione di darne ragione, come a voler sciogliere l'eterno dilemma della più rara

specie di artisti. Detestarli o moralizzarli non cancellerà la forza poetica dei loro versi. Ad essa Croce riconduceva tutti i temi più scabrosi dell'intellettuale Baudelaire, ribelle e generoso, fiero nemico della modernità, impegnato a distruggere la concezione romantica dell'amore e ad annullare il culto della natura unito al più che coltivato dispregio per il genere umano³⁷. In lui la visione di un Dio illusorio pareva legarsi al mito di un inedito Satana, così profondamente umano, cosciente del male e al tempo stesso nostalgico dell'antica nobiltà perduta.

_ Note

1 _ B. CROCE, *La storia come pensiero e come azione*, edizione nazionale a cura di M. Conforti, con una Nota al testo di G. Sasso, Bibliopolis, Napoli 2002.

2 _ W. SZYMBORSKA, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, Adelphi, Milano 2009. Il componimento si intitola *Ad alcuni piace la poesia*, p. 501.

3 _ Sull'eccesso di emozioni all'interno della riflessione sull'arte rinvio al recente libro di P. D'ANGELO, *La tirannia delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2020.

4 _ B. CROCE, *Le due scienze mondane. L'estetica e l'economica*, in ID., *Ultimi saggi* [1935], edizione nazionale a cura di M. Pontesilli, Bibliopolis, Napoli 2012. Cito dal volumetto B. CROCE, *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, pp. 169-190.

5 _ B. CROCE, *Logica come scienza del concetto puro* [1909], edizione nazionale a cura di C. Farnetti, con una Nota al testo di G. Sasso, Bibliopolis, Napoli 1996, p. 96.

6 _ A. CAMUS, *L'Homme révolté* [1951], trad. it. a cura di L. Magrini, Bompiani, Milano 2002.

7 _ Cito dall'edizione a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990 (edizione nazionale a cura di F. Audisio, Bibliopolis, Napoli 2014).

8 _ La Memoria del 1893, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, nella prima edizione pontaniana, con le varianti successive si trova nel volumetto da me curato, B. CROCE-P. VILLARI, *Controversie sulla storia (1891-1893)*, Unicopli, Milano 1993. La ristampa anastatica delle *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, a cura di F. Audisio, è stata edita da Bibliopolis, Napoli 2002.

9 _ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008.

- 10 _ B. CROCE, *Contributo alla critica di me stesso*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1989, p. 38.
- 11 _ B. CROCE, *Tesi*, cit., p. 5.
- 12 _ B. CROCE, *Giambattista Vico primo scopritore della scienza estetica*, in «Flegrea», III (1901) 2. L'estetica con questo nome vedeva la luce a metà del Settecento nell'opera del Baumgarten, da Croce in più occasioni evocato e nel dettaglio anche criticato.
- 13 _ B. CROCE, *Estetica*, cit., parte storica, pp. 457-471.
- 14 _ Ivi, *Avvertenza* alla prima edizione, p. IX.
- 15 _ Sul tema del sentimento hanno scritto illustri studiosi di Croce, come Caracciolo, Attisani, Ciardo, Parente, Antoni. Qui ricordo in particolare V. STELLA, *Sentimento e poesia*, in *La trasparenza del valore*, Bibliopolis, Napoli 1998.
- 16 _ B. CROCE, *Estetica*, cit., p. 101
- 17 _ B. CROCE, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in ID., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, 2 voll., edizione nazionale a cura di M. Mancini, Bibliopolis, Napoli 2002.
- 18 _ B. CROCE, *Breviario di estetica*, in *Nuovi saggi di estetica*, edizione nazionale a cura di M. Scotti, Bibliopolis, Napoli 1991. Si cita dal volume curato da G. Galasso, *Breviario di Estetica. Aesthetica in nuce*, cit., pp.42-43.
- 19 _ B. CROCE, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica*, in ivi, p. 153.
- 20 _ Ivi, p. 165.
- 21 _ B. CROCE, *La poesia di Dante*, edizione nazionale a cura di G. Inglese, con una nota al testo di G. Sasso, Bibliopolis, Napoli 2021.
- 22 _ B. CROCE, *Aesthetica in nuce*, cit., p. 194.
- 23 _ *Ibidem*.
- 24 _ Ivi, p. 199.
- 25 _ B. CROCE, *L'estetica della «Einführung»*, in ID., *Storia dell'estetica per saggi* [1942], Laterza, Bari 1967, pp. 239-246. L'estetica del 'simpativo' era stata da Croce criticata in più occasioni e già nelle *Tesi* del 1900.
- 26 _ B. CROCE, *La poesia*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1994; cito dall'edizione Laterza, Bari 1966, p. 10 (edizione nazionale, a cura di C. Castellani, con una Nota di G. Sasso, Bibliopolis, Napoli 2017).
- 27 _ Ivi, p. 183.
- 28 _ Ivi, p. 20.
- 29 _ Ivi, p. 116.
- 30 _ Ivi, p. 184.
- 31 _ Ivi, p. 192.
- 32 _ Ivi, pp. 167 e 345.
- 33 _ B. CROCE, *Racine. «Andromaque»* (a. I, sc. 4a), in ID., *Poesia antica e moderna. Interpretazioni* [1941], edizione nazionale a cura di G. Inglese, Bibliopolis, Napoli 2009; cito dall'edizione Laterza, Bari 1950, p. 305.
- 34 _ «*Andromaque, des bras d'un grand époux tombé, / vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus*». Rinvio al volume di G. MONTESANO, *Baudelaire è vivo. I fiori del male*, Giunti, Milano 2021.
- 35 _ «*Me cherchez-vous, madame? / Un espoir si charmant me serait-il permis?*», in B. CROCE, *Racine*, in ID., *Poesia antica e moderna*, cit., p. 20.
- 36 _ B. CROCE, *Baudelaire*, in ID., *Poesia antica e moderna*, cit., p. 405. Si veda di R. PELUSO, «*Ho passato la vita intera a imparare a costruire frasi*». Croce, Baudelaire e la 'cultura della decadenza', in «*Diacritica*», III (2017) 1, pp. 91-113.
- 37 _ B. CROCE, *Baudelaire*, in ID., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo diciannovesimo* [1923], Laterza, Bari 1942, pp. 246-259.