

BENEDETTO CROCE E LA CRITICA D'ARTE

FORSE la distanza dal giorno della scomparsa di Benedetto Croce rimane tuttora insufficiente a stabilire una visuale prospettica adeguata, per la ricognizione, obiettiva e serena, del suo incontro con la critica e la storia delle arti figurative. Ma possiamo cominciare, intanto, a tracciare le prime linee per una ricerca, ispirandoci a quella « insostenibilità del vecchio concetto della verità che si attinga una volta per sempre » che il Croce medesimo diceva di aver sperimentato su sé stesso. In altri termini, tracciare le prime linee, significa riconoscere le prime difficoltà. Proprio per il fatto che il Croce ebbe scarsa esperienza dei testi figurativi, la sua lezione in questo campo non venne da lui impartita mediante la partecipazione, diremo così, « sperimentale », che invece caratterizza la sua attività di teorico, ma insieme di critico della letteratura. Si tratta qui di una distinzione, qualitativa, importante. Né il Croce sfugge, ci sembra, ad una considerazione di principio, desunta del resto dalla stessa esperienza storica: che, cioè, le idee estetiche spesso seguono la immediata attività dell'arte e della critica, rappresentando la formulazione e il chiarimento teoretico di tale attività; raramente ne costituiscono il precedente determinante. Talora il pensiero estetico, cristallizzandosi in formule astratte, svuotate di contenuto, si arresta o si rafferma su posizioni ormai superate dalla stessa viva esperienza dell'arte e della critica intuitiva, scadendo conseguentemente in una situazione di irrimediabile ritardo, e inevitabilmente risolvendosi in danno della critica e dell'arte medesime ¹⁾.

D'altra parte, la esigenza di una distinzione, chiara fino al possibile, tra il pensiero estetico crociano in particolare, e quello rappresentato dall'estetica italiana dell'ultimo ventennio in generale, mi sembra ovvia; e per due motivi. Il primo dei quali consiste nel processo evolutivo che la teoria estetica crociana dimostra, dalle *Tesi fondamentali* (1898) a traverso la *Estetica* (1902), i *Problemi di Estetica* (1910) il *Breviario* (1912), la *Aesthetica in nuce* (1928), fino alla *Poesia* (1935); processo genericamente orientato in senso maggiormente hegeliano, e però generato in parte dalla stessa consuetudine ed esperienza critica e filosofica del Croce, nel rapporto con sé stesso e con altri. Il secondo motivo risiede poi nella necessità di stabilire previamente quale sia stata la effettiva ed insieme specifica entità dei rapporti intervenuti tra il Croce e i critici delle arti figurative; fin dove l'indirizzo crociano abbia potuto cioè giovare, od urtare secondo

i casi, contro la critica e l'arte figurativa contemporanee; come altre correnti della estetica italiana abbiano saputo giovare di un rinnovato contatto con le più moderne esperienze dell'arte e della critica, realizzando così un vicendevole vantaggioso scambio.

Rileggendo, intanto, gli articoli del Croce relativi alla critica delle arti figurative, credo non sia possibile sfuggire a questa persistente sensazione: che, in concreto, molte sono le « raccomandazioni », gli ammonimenti, gli ammaestramenti validi del suo indirizzo estetico; mentre il contrasto, rispetto a talune fondamentali premesse teoretiche della sua estetica, si delinea altrettanto evidente. Di questo carattere stimolante del suo pensiero sulla metodologia della storia delle arti figurative (senza tuttavia quella diretta partecipazione che lo distingue, e per cui il Croce occupa un posto eminente, in seno alla critica letteraria) il filosofo era ben consapevole, quando scriveva, in una nota in risposta ad un articolo di Lionello Venturi: « occupato in altri studi e lavori non » « potevo aiutare per parte mia se non con l'indicazione generale e con la congiunta esortazione; ma forse posso prestare anche qualche altro servizio occasionale, nel genere » « di quello di cui parlava il nostro comune padre Socrate e che egli aveva appreso da » « sua madre levatrice »²⁾.

Giovare, dunque, all'esperienza della critica d'arte, nello spirito del metodo socratico: tale l'impegno morale del Croce. Il quale, ai tempi di *Napoli Nobilissima*, aveva pur scritto una serie di articoli col titolo di *Sommario della Storia dell'arte nel Napoletano*, e però limitandosi a coordinare e compendiare la letteratura su l'argomento tuttavia lasciando da parte l'impegno, al sopraggiungere di ricercatori e studiosi dell'arte italiana meridionale, come il Bertaux³⁾.

Recensendo il famoso libro di quest'ultimo, pubblicato nel 1904, il Croce ne riconosceva i pregi, unitamente all'errore di concepirvi la storia dell'arte piuttosto nel senso di una « *histoire de la civilisation* »; cioè riducendo troppo la trattazione dell'argomento alla vicenda degli influssi, e però prescindendo dalla individualità originale dell'opera d'arte. Scrivendo contemporaneamente l'articolo: *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura* (1904), il Filosofo ammoniva, analogamente, essere « necessario non arrestarsi ai motivi pratici che hanno operato nell'animo dell'artista » « ma ricercare la sintesi artistica, cioè il momento essenziale e dominante in cui l'artista » « ha conseguito una propria visione o immagine, la quale trasforma in lavoro d'arte il » « lavoro pratico »⁴⁾.

Tale esigenza, per la critica, conserva la sua validità, in quanto, effettivamente, non possiamo limitarci a rievocare il mondo della coltura, in cui rientra la tecnica (i motivi pratici), dell'artista, bensì è necessario risalire alla sintesi poetica che trasfigura e risolve la coltura stessa nell'opera d'arte. Come ciò avvenga, quale ne sia il processo, è spiegato da quel perno dell'estetica crociana a tutti noto: la teoria della identità di intuizione-espressione, per cui l'immagine (intuizione) è già espressa, cioè chiara e precisata nella coscienza dell'artista. « In realtà, noi non conosciamo altro che intuizioni » « espresse » – scriveva il Croce nel *Breviario* (1912) – « un pensiero non è per noi pensiero »

« se non quando si concreti in suoni, un'immagine pittorica se non quando sia colo- »
 « rita »⁵⁾. La quale identità implica ovviamente la svalutazione del momento della estrinsecazione, della « tecnica » in quanto processo costruttivo dell'opera d'arte dall'interno all'esterno.

Ritornando a più riprese sull'argomento, il Croce aveva attenuato una sua drastica affermazione ragionando su : *Il padroneggiamento della tecnica* (1905), là dove sosteneva: « che nel processo della produzione artistica non entra mai nessun elemento pratico o « tecnico »...; che « la spontaneità fantastica regna senza rivali dall'inizio alla fine di « quel processo »; che « il concetto di tecnica è affatto estraneo così all'Estetica pura come « alla vera a propria critica d'arte »⁶⁾. E, ancora, nel *Breviario di Estetica*, il Filosofo precisava che: « Fantasia e tecnica si distinguono a ragione, sebbene non come elementi « dell'arte, e si legano e si congiungono tra loro, sebbene non nel campo dell'arte, ma in « quello più vasto dello spirito nella sua totalità »⁷⁾. Ma la premessa teoretica della identità tra intuizione ed espressione permane, generando quel contrasto insanabile tra le massime critiche e la teoria estetica, cui si accennava. In realtà, né l'artista accetta l'idea di una propria esperienza creativa ove l'immagine della fantasia, dapprima confusa ed indistinta, non si vada chiarendo via via, « per mezzo » dell'espressione, ma sia già chiara ed espressa; né il critico d'arte si appaga della stessa tesi, ove cioè sia già dato per risolto il divenire, il processo dell'opera d'arte, e non venga spiegato il rapporto tra l'arte e la coltura, in quanto riflessione, pensiero, autocritica dell'artista, più o meno liricamente risolta, e però presente nell'opera d'arte. A proposito di tale processo e divenire dell'immagine artistica, mi riferisco ad un suggerimento del Longhi, che mi sembra significativa, a proposito di un disegno-abbozzo, di Giovanni Bellini: quello, cioè di « meditare sul distacco tra primo concepimento e ultima realizzazione; e non « abusare » « del concetto crociano che si abbia a che fare con due opere diverse ». In altri termini, noi accettiamo il principio, crociano, che un bozzetto, tecnicamente incompiuto, e relativo ad un'opera tecnicamente definitiva, possa essere artisticamente realizzato, « compiuto » ed originale in quanto tale; che talora l'originalità spontanea del bozzetto si perde nell'opera così detta definitiva; sussiste tuttavia una connessione, un ponte, un passaggio tra le due opere: « l'autocritica »⁸⁾.

Ma non soltanto artisti e critici d'arte avvertirono l'insufficienza e insoddisfazione implicite nella identità di intuizione-espressione, bensì filosofi studiosi di estetica. Ho svolto ampiamente in altra occasione questo tema⁹⁾, così mi limito adesso a riassumere l'obiezione, che mi sembra più valida, nei confronti della roccaforte crociana della intuizione - espressione: che cioè l'intuizione (immagine ideale) non è individuante, non è caratterizzante senza il pensiero, la logica; che individuante è la « percezione » non l'intuizione pura, — formula dal Croce sostituita a quella dell'intuizione individuale, conoscitiva, della « prima » estetica —; che, dunque, la definizione del Croce dovrebbe tradursi nell'altra, della « intuizione per l'espressione », ossia immagine confusa, abbozzo, che si chiarisce realizzandosi per mezzo della estrinsecazione¹⁰⁾.

Invero, a rileggere un articolo di Benedetto Croce del 1905: *Una teoria della « macchia »*, concetto nel quale Vittorio Imbriani identificava la « prima » Idea pittorica dell'artista, si direbbe quasi che il filosofo, riconoscendo nella « macchia » niente altro che l'intuizione, tendesse a concepire quest'ultima come immagine-abbozzo ancora indistinta. « Ogni poeta » scriveva il Croce ¹¹⁾ « sa che l'ispirazione gli si presenta, per » « l'appunto, come una macchia, un motivo, un ritmo, una linea, un movimento psichico, » « o come altro si voglia dire, in cui niente è determinato e tutto è determinato ». Ma, a ben guardare, la macchia in questo caso è un ritmo, un motivo che aiuta a ricordare, ad enucleare quanto è già « determinato ».

Proseguendo a delineare il valore dell'incontro tra il Croce e la critica figurativa, ricorderò il suo merito nell'avvertire (1911) l'importanza, ed insieme i limiti, della teoria della « pura visibilità » ¹²⁾. La posizione del Croce non può non aver giovato efficacemente alla retta interpretazione, da parte della critica italiana, di quei simboli o schemi di visibilità che il Riegl e il Wölfflin consideravano come concetti fondamentali e perenni del vedere artistico; mentre essi hanno semplicemente valore grammaticale ed astratto, finché non « rappresentino la visione dello spirito creatore anzi che l'oggetto rappresentato » ¹³⁾. In questo intendere astrattamente i modi del vedere artistico si annidava, infatti, il pericolo di una estetica della pura forma, che il Croce rilevava recensendo appunto il libro del Wölfflin su: *L'arte classica*: « Allorché si acquista coscienza o almeno » « traluce un barlume di quel che l'arte veramente è, non passione ma bellezza, non ma- » « teria psicologica ma forma teoretica; quando rovina o traballa il primitivo concetto » « materiale e pratico; accade per reazione che si respinga, insieme con l'interpre- » « tazione pratica del contenuto, ogni contenuto, e si creda e si gridi che l'arte è mera » « forma, non espressiva di nulla, bella per sé stessa » ¹⁴⁾.

Attenersi fermamente al principio della sintesi di forma e contenuto, scansando l'equivoco della forma astratta, mi sembra il suggerimento principe per la critica, quale si legge nel saggio crociano del 1919, dal titolo: *La critica e storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti* ¹⁵⁾. Infatti, il tentativo di narrare la storia dell'arte in base ad astratte forme pittoriche, vuote di contenuto spirituale (ad esempio una storia della visione coloristica, cromatica, o tonale, Veneziana; di contro la visione disegnativa e plastica Fiorentina) sarà al più una « storia di procedimenti artistici », che prescindendo dalla individualità e originalità delle singole opere d'arte, attinge soltanto valore culturale e pratico.

Ma questa storia dei procedimenti artistici – ci domandiamo – non si ricava propriamente dalle opere d'arte di una cerchia e di un periodo? Non esprime il modo di sentir la forma artistica di quella cerchia o scuola? Non introduce nel mondo di immagini o di coltura figurativa dei singoli artisti? Che poi una storia dei procedimenti artistici (o storia del linguaggio) dovrebbe « astenersi da qualsiasi discriminazione di va- » lori e disvalori estetici », concordiamo col Croce; ma insieme confermandone la legittimità ed importanza per la storia dell'arte.

Indirettamente, il medesimo saggio chiarisce per noi che il contenuto relativo alle arti figurative debba essere, secondo il Croce, un sentimento, per così dire, eidetico, cioè una immagine significativa. Anche in questo senso, difatti, egli rifiutava la critica, di tipo herbertiano, dei puri rapporti formali: nel condannare in blocco « la simpatia » « e l'aspettazione per l'arte impressionistica, cubistica, futuristica e, in genere, decadentistica odierna ». Così un sentimento, un motivo ispiratore che si incarni e si esprima, per intenderci, entro semplici sviluppi formali, decorativi, o, come suol dirsi, « astratti » e « non figurativi », non è teoreticamente concepibile, parrebbe, secondo il Croce ¹⁶. Di qui il rifiuto a priori, cioè a cominciare dalla premessa che il contenuto debba essere sentimento significativo, non solamente di tutta la pittura e l'arte « astratta » contemporanee; bensì l'incomprensione crociana, si badi, persino nei confronti dell'impressionismo, inglobando sommariamente il tutto entro il concetto, negativo, di decadentismo.

Mi pare che, almeno per l'impressionismo, il Croce abbia modificato in seguito il proprio atteggiamento; ma qui si ha, comunque, la conferma della considerazione di principio iniziale; che cioè, spesso, determinate posizioni estetiche vengono a trovarsi in una situazione di ritardo, rispetto alla critica ed esperienza dell'arte.

Resta che si dica, brevemente, dei compiti e dei limiti assegnati dal Croce alla critica. Le prime difficoltà egli ravvisava (siamo nel 1906), rifacendosi al Kant, nelle così dette « antinomie della critica d'arte »; pel fatto, cioè, che: « comprendere un'opera è » « comprendere il tutto nelle parti e le parti nel tutto » ¹⁷.

Scomponendo l'opera analiticamente negli elementi costitutivi, si ha infatti un disgregamento di parti, astrazioni senza più quel tutto vivo e concreto che risiede nella sintesi, spirituale, dell'opera stessa. Superar le antinomie è propriamente il compito del critico; il quale dovrà possedere, dunque, sensibilità intuitiva, coltura storica e filosofica; essere, cioè, storico ma insieme un poco artista e un poco filosofo. E la definizione crociana è nota: « Philosophus additus artificii ». Infatti, la semplice operazione critica del riconoscere la presenza dell'arte, dell'intuizione, in una determinata opera; o, per converso, il negare la presenza dell'arte e dell'intuizione nell'opera in questione, esige « il lavoro dell'esegesi e della riproduzione fantastica col congiunto discernimento del » « gusto... cosa ardua e complicata... » ¹⁸. D'altra parte, il procedere della critica è « prevalentemente negativo o eliminativo », e si basa su due sole serie di concetti empirici, quelli di « estimazione », e quelli di « qualificazione ». I primi, come è noto, aiutano la ricognizione di un raggiungimento, o meno, di valore classico, nella forma dell'opera d'arte; i secondi aiutano a spiegare il motivo ispiratore, in base al contenuto, nell'opera stessa. In altri termini, possiamo affermare che un'opera è bella (è arte), o brutta (non è arte); possiamo spiegare perché è brutta (procedimento eliminativo), ma non possiamo spiegare — e questo è il limite della critica, secondo il Croce — perché è bella ¹⁹.

Ora, tale limite della critica, che noi non possiamo accettare, almeno in senso assoluto, si spiega ancora con la identità crociana della intuizione-espressione, categoria estetica ideale, non individuante, per cui la personalità poetica resta inafferrabile, pro-

prio in quanto attività cosciente, ma non coscienza, riflessa. Al contrario, il principio dell'autocritica, il ponte tra arte e cultura, il pensiero dell'artista, si riflette nell'opera d'arte; e la critica può e deve rivivere tale processo dell'artista, che intuisce per esprimere.

Naturalmente, il fatto di avere qui piuttosto indicato i motivi di dissenso che quelli di consenso, nei confronti del rapporto tra estetica crociana e critica d'arte, non diminuisce per nulla l'importanza, che in concreto fu notevolissima e realmente stimolante, del Croce rispetto ai problemi di metodo della critica e storia delle arti figurative. Il suo interesse era quello di un assiduo, eccezionale lettore di libri d'arte che sapeva bene, e quasi sempre, distinguere il grano dal loglio, correggendo, polemizzando, ammonendo, risvegliando costantemente il senso di responsabilità morale e scientifica dei nuovi e vecchi critici dell'arte, italiani e stranieri.

Nel volume che raccoglie quei saggi – *La critica e la Storia delle arti figurative* – e che risale ormai al 1934, basta leggere i titoli degli articoli nonché i nomi dei critici ivi considerati, per intendere la molteplicità e vastità dell'incontro tra il Croce e la critica figurativa. Vi ricorrono principalmente i nomi di Adolfo e Lionello Venturi, del Longhi, del Wölfflin, del Weisbach, del Fry, del Berenson, del Kinsley Porter, e quelli di molti altri.

A proposito del Berenson, il Croce osservava, generalizzando, che: « quando i critici hanno bisogno di dire qualcosa di cortese e di non compromettente, si volgono a parlare, con ambigue formole, di valori decorativi e strutturali e a evitare ogni riferimento alla qualità della fantasia umana che è implicata in tali valori »²⁰.

Questo biasimo del Croce suona ingiusto, naturalmente, nei confronti della critica d'arte vera, che non sia, cioè, pseudo-critica. Ma si trattava pure della preoccupazione costante, vigilante ed affettuosa, che gli veniva dettata dal timore, in parte momentaneamente giustificato, del deviamiento, in senso formalistico, di una critica d'arte paga dei simboli visivi; non più impegnata, cioè ad intendere il tono del sentimento che quei simboli concretamente esprimono.

Nel caso del Berenson, noi sappiamo come il suo atteggiamento sia antitetico a quello degli assertori della « pura visibilità », nel senso di un esplicito disinteresse per lo sviluppo storico delle forme stilistiche. Ma naturalmente la distinzione berensoniana tra « decorazione » e « illustrazione », e il suo concetto dei « valori tattili », hanno valore formalistico; e non potevano incontrare perciò l'approvazione del Croce. Il quale tuttavia ammirava nel Berenson la capacità del conoscitore, nella escogitativa di nomi provvisori di persone artistiche, riferiti ad un gruppo di opere ove si manifesti un « motivo poetico fondamentale », anche se in realtà si tratti di più persone fisicamente distinte. Il Croce si serviva di tale riferimento al Berenson per la dimostrazione che il « ritmo è il proprio di ogni arte e torna in ciascuna di esse »; e che, cioè, al di là dei modi, delle « maniere » in pittura, vi può essere un ritmo, un tono, uno stato d'animo comune a gruppi di opere tuttavia distinte. Solo, che il Croce citava una ricostruzione del Beren-

son, quella del così detto « Amico di Sandro », che la critica aveva ormai superata, riconoscendo in quel gruppo di dipinti, in gran parte l'affermazione del giovane Filippino Lippi ²¹⁾.

Ancora una volta, insomma, ritorna a manifestarsi la scarsa esperienza del Croce, in fatto di opere d'arte figurativa, antiche e moderne. Il che, ripetiamo, non diminuisce minimamente l'importanza e il significato del suo atteggiamento « universale », luminoso, stimolante. Fors'anche, quella mancata consuetudine del Croce con i testi figurativi, indirettamente poté sollecitare qualche filosofo studioso di problemi di estetica ad avvertir l'esigenza di familiarizzare maggiormente con le opere dell'arte figurativa. Per un esempio: si legga il *Mondo Sensibile* (1934) e *Arte e Poesia*, di Adelchi Baratonò.

Questo è quanto ci è sembrato di poter asserire, ad una prima meditazione, sui principali aspetti nei quali poté verosimilmente delinearsi la relazione tra Benedetto Croce e la critica d'arte. Altri ha saputo e saprà rievocarne aspetti tuttora ignorati, tramite ricordi personali, come ha già fatto Roberto Longhi ²²⁾; sì che sarà possibile, un giorno, ripercorrere tale vicenda, in maniera certamente meno frammentaria ed incompleta, in base ad ulteriori testimonianze e riflessioni. Adesso, è ancora presto; e troppo è sensibile e desolante la certezza di aver perduto la guida universale di un Pensiero, quello del Croce ancor vivo ed operoso, cui sentivamo di dover immancabilmente ritornare, come per la verifica dei registri ai nostri strumenti dell'esperienza critica.

LUIGI GRASSI

¹⁾ Si pensi alla svalutazione dell'arte in Platone, dovuta al suo sistema, e al modo di concepir passivamente l'« imitazione », in stridente contrasto con la grande arte greca del v e iv secolo a. C. O si rifletta alla incomprendimento della critica del Seicento, nei confronti del Caravaggio, dovuta a pregiudizi teoretici di ordine classicistico-accademico, a cominciare da Mons. Agucchi, per continuare con il Bellori ed altri. Ma questi sono soltanto due esempi: la storia dell'arte ne è piena.

²⁾ *Per una migliore critica delle arti figurative*, in *La Critica e la Storia delle Arti Figurative*, Bari 1934, pag. 29.

³⁾ *Storia dell'arte e storia della cultura*, in *La Critica e la storia delle Arti Figurative*, cit., p. 146 seguenti.

⁴⁾ *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura*, in *La critica e la storia delle Arti Figurative*, cit. pag. 88.

⁵⁾ B. CROCE, *Breviario di Estetica*, in *Nuovi saggi*, Bari, ediz. 1926, pag. 36.

⁶⁾ Sta in *La Critica e la Storia delle Arti Figurative*, cit. pagg. 94 e 95.

⁷⁾ *Breviario*, etc., cit., pag. 38.

⁸⁾ Il passo di R. Longhi sta in *Vita Artistica*, 1927, pag. 138. Per il motivo dell'« autocritica », si veda il mio *Storia del Disegno*, Roma 1947, pag. 93; il mio volumetto: *Genesi e paternità della critica d'arte*, Roma 1950, pag. 79 ss.; e l'articolo-recensione: *Dommatismo di un discorso estetico*, in *Paragone*, settembre 1951, pag. 56 e ss.

⁹⁾ Cfr. ancora: *Dommatismo di un discorso estetico*, cit. pag. 56 e ss.

¹⁰⁾ Si veda: G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Il concetto dello stile*, Milano 1951.

- ¹¹⁾ Sta in *La Critica e la Storia delle Arti Figurative*, cit., pag. 79.
- ¹²⁾ B. CROCE, *La teoria dell'arte come pura visibilità*, in *Nuovi Saggi* cit. pag. 233 e ss.
- ¹³⁾ L. VENTURI, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in *Pretesti di critica*, Milano 1929.
- ¹⁴⁾ *Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative*, in *La Critica e la Storia delle Arti Figurative* cit., p. 55.
- ¹⁵⁾ Sta in *La Critica e la Storia delle Arti Figurative*, cit. pag. 7 e ss.
- ¹⁶⁾ *La critica e la Storia delle Arti Figurative e le sue condizioni presenti*, pag. 20.
- ¹⁷⁾ B. CROCE, *Le antinomie della critica d'arte*, in *Problemi di Estetica*, Bari, ediz. 1923, pag. 42.
- ¹⁸⁾ *Breviario*, etc., cit., pag. 80.
- ¹⁹⁾ B. CROCE, *Per una Poesia moderna*, in *Nuovi Saggi*, cit. pag. 317 e ss.
- ²⁰⁾ *Sulla teoria del Berenson*, in *La critica e la storia delle Arti Figurative*, cit. pag. 173 e ss.
- ²¹⁾ Per tale citazione in B. CROCE, si veda *La Poesia*, Bari, 1946, pag. 183 e ss. Nella edizione italiana (1936) degli *Indici* del Berenson la figura fittizia di « Amico di Sandro » non compare più.
- ²²⁾ R. LONGHI, *Omaggio a Benedetto Croce*, in *Paragone*, III, 1952, fasc. 35, pag. 3 e ss.

