

I seguenti testi sono stati estrapolati dal volume:
M. CIMINI, *ORIENTAMENTI E METODI NELLA
CRITICA LETTERARIA*, ARACNE, 2010

Il concetto di Critica

1.1 *Sul concetto di critica.* Etimologicamente “critica” deriva dal greco *kritiké (tékhne)* e designa propriamente l’atto, o meglio, l’arte del valutare e giudicare. In quanto tale essa è naturalmente connessa alle facoltà raziocinanti dell’uomo e non può dirsi, per usare un frasario crociano, né *filia temporis* né *filia loci*; non è cioè riducibile a fatto specifico di una determinata epoca storica o di una determinata civiltà geograficamente delimitata. Ma se usciamo dall’astrattezza dell’accezione filosofica e la intendiamo come complesso sistematico di strumenti di indagine atti ad interpretare e valutare i fatti artistici, secondo una visione gnoseologica globale, dobbiamo convenire che la critica ha un’origine storicamente certa. Presuppone innanzitutto il grande sviluppo delle scienze sperimentali che, a cavallo dei secoli XVI e XVII, determina la settorializzazione del sapere, e quindi la nascita del concetto di Metodo che, a partire da Bacone e Descartes, imprime un marchio visibilmente razionalistico alla cultura occidentale. Presuppone altresì l’esistenza di un’autonoma filosofia dell’arte, cioè di un’estetica, di cui non si può parlare prima del 1750. Proprio in questo anno viene pubblicato, infatti, il primo volume della *Aesthetica* del filosofo tedesco Baumgarten (1714-1762), in cui l’ambito della nuova disciplina viene definito come *scientia cognitionis sensitivae*. Ma la seconda metà del Settecento è un periodo significativo per l’affermazione del moderno concetto di critica anche per il notevole sviluppo del movimento illuminista i cui fondamenti filosofici risiedono principalmente nel criticismo, ossia nell’idea che a qualsiasi costruzione del sapere debba essere premessa una preliminare ricerca metodologica concernente le stesse facoltà conoscitive dell’uomo. Dunque, con buona approssimazione, possiamo fissare la data di nascita della critica modernamente intesa nella seconda metà del Settecento: non a caso, tra il 1772 e il 1781, compare la prima storia della

letteratura italiana, quella di Girolamo Tiraboschi.

Le vicende della critica e delle teorie letterarie da allora sembrano configurarsi come caso particolare del discorso scientifico. Ma in che modo si possa fare scienza di un materiale, l'arte, che notoriamente sfugge alle categorie conoscitive tipiche delle scienze, resta una questione a tutt'oggi aperta. L'esperienza estetica, ci ha insegnato il Romanticismo, è per sua propria natura incomunicabile e quindi non razionalizzabile, a differenza dell'esperienza scientifica propriamente detta. Secondo Northrop Frye (*Anatomia della critica*, trad. it., Torino, Einaudi, 1969) una simile contraddizione non ha motivo di esistere: la critica si trova dinanzi alla letteratura nella stessa posizione in cui la fisica, come complesso organizzato di conoscenze, si trova di fronte alla natura; di conseguenza l'arte deve essere distinta dallo studio sistematico di essa allo stesso modo in cui la fisica è "traduzione" del mondo naturale. La letteratura è quindi un "ordine di parole" simmetrico all'ordine naturale indagato dalle scienze esatte, non un affastellato incoerente di opere. In quanto tale, una volta individuato il principio coordinatore della ricerca, la critica è scienza. Certo una scienza particolare, *in progress*, che si nutre di apporti continui, che ritorna anche sui propri passi, la cui "verità" sta nel grado di massima approssimazione del metodo all'infinita varietà di significati dell'opera, ma che è fondamentalmente comunicabile.

Se da un lato l'età contemporanea ha registrato l'affermazione del concetto scientifico di critica, dall'altro persiste ancora una tendenza dura a morire che vede in essa una sorta di *ars addita arti*, cioè quasi un genere letterario indipendente che, pur germinando sul tronco della letteratura vera e propria, si autonomizza da questa e segue proprie regole. Il critico – nella peggiore delle ipotesi – è un artista mancato, un intellettuale che, sebbene dotato di gusto per l'arte, non è in grado di produrla, e in definitiva un parassita della creatività altrui. Il conflitto tra critico e creativo è questione di vecchia data; spesso si sente dire che l'interpretazione critica trova nell'opera cose che l'autore "non ci ha messo" deliberatamente. Simili affermazioni dimostrano che anche presso il pubblico non specializzato domina l'idea di una deleteria confusione tra arte e critica, che invece sono continenti ben individuati e distinti. Altrimenti critici potrebbero essere solo gli autori stessi. Ma, a parte il

fatto che molto raramente un autore fa critica della propria opera, un Manzoni che scrivesse un commento dei *Promessi sposi* sarebbe solo uno dei critici di Manzoni, e non necessariamente il migliore.

Il rapporto tra arte e critica per converso non contempla solo una sudditanza della seconda rispetto alla prima; molto spesso i termini della disequazione si invertono e la letteratura “creativa” si appropria di suggestioni, metodi, strumenti propri della ricerca teorica e critica. La *Poetica* di Aristotele, che contiene un’acuta analisi dello stato della letteratura greca, viene interpretata nel Cinquecento in senso normativo e determina una rigida formalizzazione dei generi letterari. Ugualmente un romanzo come *Il nome della rosa* di Umberto Eco è impensabile senza il notevole sviluppo di modelli critici a carattere semiotico degli ultimi decenni.

L’operazione fondamentale della critica resta comunque quella di “tradurre” in un nuovo linguaggio l’unicità significativa dell’opera d’arte («critico – scrive in una celebre massima Oscar Wilde – è colui che può tradurre in diversa forma o in nuova materia la propria sensazione del bello»). In quanto traduzione, l’interpretazione critica è per forza di cose una “falsificazione”, implica cioè la scelta di un percorso esegetico e il deperimento di possibilità alternative. Per di più i metodi critici si appoggiano spesso a concezioni filosofiche, scientifiche, ideologiche che ne determinano la peculiarità. L’oggetto letterario viene così a configurarsi come prisma in cui si intrecciano, si sovrappongono, cristallizzano in un processo infinito le rifrazioni delle varie letture. E paradossalmente, come nelle illusioni ottiche, leggiamo in esso non solo ciò che è, ma anche ciò che altri hanno voluto che fosse.

1.2. *Evoluzione storica della critica.* Se la fondazione della critica come disciplina autonoma data a poco più di due secoli fa, non si può negare che forme pseudo-critiche siano esistite dalla più remota antichità. Da una parte la tradizione ebraica del commento ai testi sacri (la cosiddetta letteratura talmudica), dall’altra quella “laica” di matrice greca che ebbe una sua prima organica definizione in epoca ellenistica (III-II sec. a.C.) crearono i presupposti di una critica che, per quanto non distinta da discipline contigue come la poetica, la retorica, l’estetica, poteva già vantare una sufficiente

autonomia. In particolare, è con la fondazione del Museo di Alessandria, la prima istituzione culturale e scientifica dell'antichità destinata a raccogliere in una ordinata biblioteca tutto il patrimonio letterario, filosofico e scientifico della Grecia, che si afferma un embrionale metodo filologico e uno stile culturale prima impensabile, consistente nel commento ai "classici". E proprio il commento costituirà la forma per antonomasia della riflessione critica fino a tutto il Medioevo.

Anche la letteratura latina conobbe forme critico-storiografiche di una certa rilevanza. Polarizzati sui due versanti degli interessi retorico-grammaticali e biografici, numerosi autori si occuparono di dare una sistemazione critica al patrimonio della tradizione, istituendo scale di valore anche rigide secondo i criteri della fruibilità estetica, della esemplarità stilistica o morale e civile. Basterebbe pensare alla grande fioritura di studi eruditi nell'età di Cesare nel cui clima si collocano opere come il *De poetis* di Volcacio Sedigito, il *De antiquitate litterarum* e il *De comediis Plautinis* di Varro; o alla riflessione sui fini e sui mezzi della letteratura in Lucrezio, Virgilio, Orazio; o, ancora, in epoca più tarda, alle significative sintesi storiche di opere come *l'Institutio oratoria* di Quintiliano e il *Chronicon* di Girolamo.

Il Medioevo attraverso la letteratura biblica, la tradizione giuridica e teologica, la retorica sviluppa un sistema critico con forti propensioni didattico-moralistiche. Il commento si configura essenzialmente come chiosa, glossa, ossia annotazione marginale ma sistematica al testo. *Legere auctores* significa seguire un percorso esegetico che, attraverso l'esplicazione del senso letterale e di quello riposto o simbolico, porta all'individuazione dello *spiritus* di un'opera, del suo significato pedagogico e morale. Non diverso è lo schema interpretativo di Dante che nel *Convivio* parla di quattro sensi necessari per intendere le scritture: il letterale, l'allegorico, il morale, l'anagogico. Il merito di Dante sta comunque oltre che nelle originali formulazioni di poetica e di linguistica nell'aver maturato una coscienza critica del proprio lavoro letterario sullo sfondo della recente tradizione volgare: nel secondo libro del *De vulgari eloquentia* egli affronta non solo questioni di stile ma abbozza una embrionale storia della letteratura in volgare del "si".

Eventi significativi contraddistinguono il Quattrocento e il Cinquecento. Da una parte la riscoperta “materiale” dei classici ad opera dell’Umanesimo-Rinascimento porta alla creazione di scaltrite tecniche filologiche che ridanno al testo un ruolo di centralità nel processo critico, forse mai esistito prima. Dall’altra l’invenzione della stampa pone i presupposti per un radicale mutamento dell’immagine tradizionale della letteratura e per un allargamento del dibattito critico. Ma è tra fine Cinquecento e inizi del Seicento che la critica comincia a staccarsi dal complesso di discipline contigue per proporsi nella sua specificità. Compaiono le prime opere in cui l’intento critico non è più subordinato ad altri interessi: basterebbe citare le *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* di Alessandro Tassoni, i *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini, o, nella seconda metà del Seicento, *Il tribunale della critica* (V volume del *Cane di Diogene*) di Francesco Fulvio Frugoni. Riflessi critici rimbalzano anche dalla contemporanea ingente produzione trattatistica (dai *Discorsi dell’arte poetica* di Tasso al *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro).

La diffrazione del fenomeno critico in epoca illuministica e romantica rende il discorso molto più complesso. Grazie alla cospicua diffusione del giornale, a partire dalla seconda metà del Settecento, la critica si fa riflessione viva e pulsante non solo sul patrimonio della tradizione ma anche sulla contemporaneità. La nascita e l’affermazione di un movimento come il Romanticismo è impensabile senza il dibattito ravvicinato che occupa le colonne di riviste come la «Biblioteca Italiana» o lo «Spettatore italiano». La grande saggistica romantica tiene a battesimo la figura del critico professionale, ora investito di un mandato sociale, ora richiesto di un puro e libero esercizio di gusto: nell’uno o nell’altro caso teso a “tradurre” per il più vasto pubblico i sentimenti dell’opera e dell’autore.

Dal punto di vista metodologico, nel maturo Ottocento, sarà la grande influenza dello storicismo dialettico di derivazione hegeliana che determinerà, in maniera diretta o indiretta, le caratteristiche dei vari indirizzi critici. A partire dall’imprescindibile figura di Francesco De Sanctis, il primo vero critico della letteratura italiana, è l’interesse per la storia, per la letteratura come “svolgimento dello

spirito” e campo di tensione di forze extra-artistiche che polarizza l’attenzione dei critici.

Agli inizi del Novecento le geniali intuizioni di un linguista ginevrino, Ferdinand de Saussure, l’opera fortemente innovativa del Circolo Linguistico di Mosca e di quello di Praga fanno sì che la critica concentri le sue forze sulla struttura del prodotto letterario: dal formalismo allo strutturalismo, dalla narratologia alla semiotica l’interpretazione critica si applica a “destrutturare”, smontare, disarticolare l’universo testuale. Se, indubbiamente, il Novecento è l’epoca della piena maturità del Metodo, è anche vero che ora la critica si giova dello sviluppo di discipline specializzate (filologia, linguistica, psicanalisi, sociologia, ecc.) e mutua da questi criteri e sistemi di ricerca. L’accento del criticare si sposta dal “giudicare” al “capire”, alla descrizione e penetrazione dei meccanismi costitutivi del testo (o del contesto) letterario. Ma l’ultimo Novecento e gli inizi del nuovo millennio segnano anche un declino di tale mentalità, per cui si parla sempre più diffusamente di “crisi” della critica intesa come possibilità di comprendere e giudicare (lo vedremo nell’ultimo capitolo).

Prima di passare ad analizzare i principali indirizzi critici in età moderna e contemporanea, qualche utile avvertenza. Innanzitutto, non bisogna dimenticare che qualsiasi metodo, per quanto perfetto, è relativo («Tutti i metodi – osservava Benedetto Croce – sono buoni, quando sono buoni»); tanto più se pensiamo che l’oggetto di indagine, la letteratura, costituisce una realtà proteiforme il cui significato non può essere fissato una volta per tutte. Da qui la necessità di un uso “coscienziioso” e integrato delle varie metodologie: solo così si potrà avere una visione stereoscopica (e perciò maggiormente veritiera) del prodotto artistico, dalla singola opera alla prospettiva estremamente più complessa di una storia della letteratura. Va infine considerato che, anche quando più si avverta la presenza di una scuola o la fedeltà ad un metodo programmaticamente definito, la variante individuale della personalità del critico non consente, se non astrattamente, un inquadramento entro categorie troppo rigide.

Indicazioni bibliografiche essenziali

R. Wellek, *Storia della critica moderna*, [1955], 4 voll., Bologna, Il Mulino, 1958; L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, [1943], Firenze, Sansoni, 1967; E. Raimondi, *Tecniche della critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1967 (nuova ed. 1983); L. Baldacci, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969; *I critici*, a cura di G. Grana, 5 voll.; Milano, Marzorati, 1969; *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. Corti e C. Segre Torino, ERI, 1970; *Sette modi di fare critica*, a cura di O. Cecchi e E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1983; M. Guglielminetti e G. Zaccaria, *La critica letteraria dallo storicismo alla semiologia*, Brescia, La Scuola, 1980; A. Leone de Castris, *La critica letteraria in Italia dal Dopoguerra ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1991; S. Romagnoli, *Per una storia della critica letteraria italiana. Dal De Sanctis al Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1993; E. Ghidetti, *Il tramonto dello storicismo. Capitoli per una storia della critica novecentesca*, Firenze, Le Lettere, 1993; *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di M. Lavagetto, Roma-Bari, Laterza, 1996; *Storia della critica letteraria in Italia*, a cura di G. Baroni, Torino, Utet, 1997; L. Rodler, *I termini fondamentali della critica letteraria*, Milano, B. Mondadori, 2004; F. Suitner, *La critica della letteratura e le sue tecniche*, Roma, Carocci, 2004.

Francesco De Sanctis e le tendenze critiche del secondo Ottocento

Punto di arrivo della teoresi critica romantica, ma anche avvio di una nuova ed originale visione della letteratura, l'opera di Francesco De Sanctis (1817-1883) si pone come prima ed organica riflessione sul fare letterario. Pensatore asistematico, De Sanctis eredita da un lato la concezione hegeliana ed idealistica della storia come "svolgimento dello spirito" (interpretato anche dalle lettere) e dall'altra quella vichiana per cui la poesia e l'arte sono prodotti naturali della fantasia e della spontaneità. Alla base della sua estetica vi è l'idea fondamentale dell'indipendenza dell'arte che ha «in se stessa il suo fine e il suo valore». La scienza, la filosofia, la morale non possono avere a che fare con l'arte perché, al contrario di questa, sono il regno della conoscenza riflessa, dottrinale e del ragionamento. Organismo vivente nel pieno senso dell'espressione l'opera d'arte è essenzialmente "Forma", termine che nel linguaggio desanctisiano non va confuso né con la struttura enunciativa né con lo stile. Essa designa invece l'incarnazione organica, operata dalla fantasia dell'autore, di un contenuto. Di conseguenza ogni contenuto ha una sua forma appropriata che non esiste a priori, non è «ornamento, o veste, o apparenza», ma è la sostanza vitale che crea l'opera d'arte a seconda delle "situazioni" («tal contenuto, tal forma», è la formula che racchiude emblematicamente questo principio fondamentale dell'estetica desanctisiana).

Dal momento che l'arte è creazione spontanea e inconscia (secondo il postulato romantico) non ha senso formulare un giudizio sulla base di programmi, intenzioni o teorie dell'autore («altro è dire, altro è fare»). Il critico, al quale non interessa se l'opera è morale o immorale, vera o falsa, se lo stile è retoricamente strutturato, ecc., deve dire solo se essa è "Forma", se cioè l'artista è riuscito o meno a infondervi uno *spiraculum vitae*, a calare e fondere il contenuto nella forma. L'operazione critica, in definitiva, consiste nel riprodurre, ricreare, decodificare, secondo criteri di gusto, l'opera:

«la critica – scrive De Sanctis – è la stessa concezione poetica guardata da un altro punto di vista la creazione ripensata o riflessa».

Nei suoi numerosi saggi critici, ma soprattutto nella *Storia della letteratura italiana* (1870-71), emerge in tutto il suo nitore la concezione idealistica di una letteratura che in sé compendia l'essenza della storia italiana medesima. Pur senza prendere in considerazione la storia politica, sociale, o delle arti figurative De Sanctis legge nella letteratura il progressivo affermarsi di una coscienza civile e le alterne fasi di un grande dramma spirituale, la caduta e la redenzione dell'Italia.

L'opera di De Sanctis creò quasi immediatamente un ben definito indirizzo storiografico ed una scuola che annovera personalità di spicco come Francesco D'Ovidio, Francesco Torraca, Vittorio Imbriani. Ma l'estetica desanctisiana subì un reale inveramento soprattutto ad opera di Benedetto Croce, che ne sviluppò gli assunti fondamentali fino alla creazione di un nuovo ed autonomo sistema. Anche Antonio Gramsci, in un modo o in un altro, si richiamò alla lezione di De Sanctis giungendo però ad una definizione della letteratura orientata in senso fondamentalmente sociologico.

Contemporaneamente al De Sanctis acquista notevole rilievo una storiografia letteraria basata su ricerche erudite, studio delle fonti, biografie, filologismo puro. Promossa inizialmente dal Carducci, la "Scuola storica" o del metodo storico si riallaccia alle metodologie di indagine positiviste nel tentativo di sottrarre la critica al dominio del gusto e delle tendenze ideologiche. Da qui una ponderosa opera di esplorazione di biblioteche ed archivi alla ricerca del "documento", del "fatto" che potesse dare certezza scientifica alle deduzioni dello studioso (Carducci arrivò a scrivere che la critica non dovesse avere fini e metodi diversi dalla storia naturale). Lontana da problematizzazioni estetiche o filosofiche, la Scuola storica concentrò i suoi sforzi verso la meta di una storia letteraria indagata obiettivamente e deterministicamente (secondo i precetti positivisti), dalle cause agli effetti. Basterebbe ricordare opere come *La poesia popolare italiana* (1878) di Alessandro D'Ancona (1835-1914), o *Le fonti dell'Orlando Furioso* (1876) di Pio Rajna (1847-1930), o, ancora, *Virgilio nel Medio Evo* (1872) di Domeni-

co Comparetti (1835-1927) per rendersi conto del tenore degli studi di questo gruppo di intellettuali. Tuttavia, specie nei critici minori, il feticismo del documento e l'ansia del particolare sfociarono in erudizione fine a se stessa, rigido filologismo e perdita totale della visione d'insieme della storia. Mancando una prospettiva che vivificasse l'indagine critica, l'esercizio del giudizio cessò di essere il fine della critica. Violenta sarà la reazione di Croce alle grettezze dei positivisti (la cui critica viene sprezzantemente definita "degli scartafacci"), nella convinzione che gli studi eruditi possono avvicinare, ma non mai definire, e ancor meno valutare, il grande fatto spirituale della poesia.

Indicazioni bibliografiche essenziali

C. Muscetta, *Francesco De Sanctis nella storia della cultura*, Roma-Bari, Laterza 1958; S. Landucci, *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Milano, Feltrinelli 1963; *De Sanctis e il capolavoro della critica romantica* (scritti di B. Croce, R. Wellek, G. Getto, C. Muscetta), in *Letteratura italiana. I Critici*, Milano, Marzorati, 1969, vol. I, pp. 179-231; M. Fubini, *Francesco De Sanctis e la critica letteraria*, in Id., *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza 1971, pp. 295-319; R. Wellek, *Storia della critica moderna*, Bologna, Il Mulino 1969, vol. IV, pp. 123-174; N. Longo, *Il "ritorno" di De Sanctis*, Roma, Bulzoni, 1980; C. Muscetta, *Francesco De Sanctis*, Bari, Laterza, 1990; P. Jachia, *Introduzione a De Sanctis*, Bari, Laterza, 1996; F. Bruno, *De Sanctis e il realismo*, Napoli, ESI, 200; B. Croce, *Scritti su Francesco De Sanctis*, Napoli, Giannini, 2007.

Sulla critica positivista cfr. Aa. Vv., *La scuola del "metodo storico" a Torino. Il "Giornale storico della letteratura italiana"*, in *Letteratura italiana. I Critici*, Milano, Marzorati, 1969, pp. 815-818; R. Wellek, *La critica italiana dopo il De Sanctis*, in Id., *Storia della critica moderna*, cit., vol. IV, pp. 156-174.

Benedetto Croce e la critica estetica

Partito dalle posizioni spiritualistiche di De Sanctis, e dopo la giovanile battaglia contro il positivismo, Benedetto Croce (1866-1952) giunge ad una definizione della critica storica come “storicismismo assoluto”, una sorta di anti-storicismo in quanto vede nell’arte la voce di un’umanità “perennemente uguale a se stessa”. Dal momento che l’arte è un valore autonomo, cioè esprime e realizza un assoluto, la critica non può essere che giudizio su quel valore; un giudizio che prescinde da considerazioni sulle idee e sul contenuto così come deve essere estraneo alla misura morale, politica, sociale, ecc. Qualsiasi ricerca erudita, filologica, o sul contesto storico-culturale di un’opera e di un autore è solo propedeutica alla critica letteraria vera e propria.

Per Croce l’intuizione artistica è sintesi a priori di contenuto e forma, non riducibile pertanto alla conoscenza razionale o storica: celebri sono le pagine dell’*Aesthetica in nuce* (1929) dove egli espone una sorta di teologia negativa sull’arte che non è filosofia, non è storia, non è scienza naturale, non è gioco d’immaginazione, non è sentimento nella sua immediatezza, non è didascalica od oratoria. Concetti fondamentali del sistema crociano sono quelli di intuizione ed espressione: l’intuizione è il sentimento immediato chiarito alla fantasia; l’espressione è immagine o rappresentazione di un sentimento dentro un’immagine. La poesia, che nella terminologia crociana equivale ad arte realizzata, in quanto “contemplazione del sentimento” è *synolon*, unione di intuizione ed espressione e superamento del loro dualismo. Qualsiasi critica (dalla sociologica alla psicologica, dalla retorica alla erudita) che non ha per oggetto l’opera d’arte come organismo indipendente, ma si serve di questa per dire altro, per convalidare categorie esterne, per transcodificarne il valore è errata. Perciò il critico, a cui non può mancare un gusto raffinato dall’esercizio, deve fornire esclusivamente un giudizio di valore sull’opera in merito alla categoria del bello, non definibile altrimenti che come “espressione riuscita”, cioè arte rea-

lizzata (da ciò la definizione di critica estetica), o, al limite, formulare una caratterizzazione psicologica e morale dell'artista.

Il risultato più evidente di una simile impostazione critica è la netta distinzione di ciò che è arte (intuizione poetica allo stato puro) da ciò che non lo è (intuizione poetica confusa o ibridata da riflessioni morali o intellettuali). Dato questo presupposto è evidente che la critica crociana non ammette mezze misure: distingue nettamente all'interno della produzione di un autore opere poetiche da opere non poetiche; ma spesso anche all'interno di una singola opera distingue le parti poetiche da quelle impoetiche. Da qui i drastici giudizi sulla *Divina Commedia*, definita "romanzo teologico", la cui struttura dottrinale è chiaramente non poetica perché frutto di interessi extra-artistici; o sui *Promessi sposi*, opera di ispirazione oratoria e didascalica (al contrario Croce rivaluta come acme della poesia manzoniana l'*Adelchi*). Ma Croce giudica negativamente anche l'arte per l'arte, il Decadentismo (e con esso D'Annunzio), gran parte del Novecento perché in essi vede vuoto spirituale, insincerità, dilettantismo estetico.

In opere fondamentali come *Poesia e non poesia* (1923), *La poesia* (1936) o nella monumentale *Letteratura della nuova Italia* (sei volumi, dal 1914 al 1940), Croce affina i termini del suo sistema e rifiuta l'idea della storia della letteratura o delle sintesi storiografiche di lungo respiro. Fare storiografia significa intendere e disporre un insieme di avvenimenti, di idee, di personalità, secondo una logica causale coerente e necessaria. E dunque quale nesso può esistere tra le opere di poesia che, in quanto frutto di intuizione e creazione pura, sono legate unicamente alla genialità fantastica del loro autore? Qualsiasi storia letteraria non potrebbe essere che assoggettamento della poesia ad altri valori e quindi compromissione della sua autonomia. Perciò l'unica storia possibile della poesia è quella fatta per cellule monadiche, ossia monografie che parlano del costituirsi e dell'attuarsi nelle opere dell'ispirazione (o intuizione) della personalità poetica.

L'eredità crociana agirà dialetticamente sulla critica sociologica di Antonio Gramsci, su quella impressionistica di Renato Serra, su quella ermetica di Carlo Bo e Piero Bigonciari e della Scuola fiorentina. Fedeli seguaci, anche se progressivamente si distaccheran-

no dalla lezione del maestro, saranno invece Luigi Russo (1892-1961), Francesco Flora (1891-1962) e Mario Fubini (1900-1977).

MARIO SANSONE

L'influenza di Croce sulla critica italiana

Tutta la critica letteraria italiana del Novecento ha subito, perlomeno fino al secondo dopoguerra, un consistente influsso da parte delle idee e del metodo di Croce. In questo brano, Mario Sansone (1900-1996) – critico anch'egli di formazione crociana – mette a fuoco da un lato l'interazione dialettica dei seguaci di Croce con il pensiero e le teorie del maestro nel periodo tra le due guerre e, dall'altro, il loro superamento negli anni '50-'60 quando maturano istanze "neopositiviste" (stilistica, strutturalismo, critica marxista) che contestano apertamente il carattere "intuitivo" della critica crociana proponendo metodi sempre più "scientifici" per l'analisi dei fatti letterari.

Sarà bene chiarire subito che se il panorama della critica si presenta sufficientemente concorde nei decenni indicati (fino, all'incirca, alla seconda guerra mondiale) non mancarono tuttavia, in quegli anni medesimi, insorgenze critiche e motivi d'insoddisfazione, specialmente contro taluni punti particolarmente sensibili della dottrina. Piuttosto che i residui della tramontata cultura positivista (generalmente inefficaci contro la vittoriosa polemica crociana), agivano stimoli derivanti in minor misura dal pensiero gentiliano, ma soprattutto dalla grande tradizione desantisianiana, cioè motivi che alla fine stavano dentro il sistema, come lieviti di avanzamento e sviluppo. Motivi d'insoddisfazione nascevano, per citare solo alcuni casi, dal problema del rapporto tra intuizione ed espressione e dall'altro ad esso congiunto (e assai travaglioso) della distinzione tra espressione e comunicazione; dall'altro della relazione tra la tecnica e la creazione espressiva propriamente detta e dal congiunto problema dell'unità delle arti; anche, lasciava residui d'incertezza e muoveva titubanze il proble-

ma assai delicato dell'identità dell'estetica e della linguistica gene-

rale e l'altro, anch'esso di assai difficile tenuta, del carattere esclusivamente monografico della storia letteraria.

Ma soprattutto, nel campo proprio della critica, i problemi più travagliosi apparivano quelli della distinzione tra parti poetiche e parti non poetiche nel corpo di una medesima opera di poesia, distinzione che appariva troppo rigida e che pareva compromettere l'«unità dell'opera d'arte, e l'altro (intrinsecamente legato al precedente, per chi ben guardi) del rapporto tra l'opera d'arte e la vita, la poesia e la storia, la personalità dello scrittore nella sua umana complessità e la sua personalità poetica, l'opera d'arte e la tradizione culturale ed artistica.

Problemi intorno ai quali il Croce forniva incessantemente chiarimenti, e sul piano teorico e con la concreta e diuturna opera di critico, e che tuttavia non valevano a quietare i dubbi e le insoddisfazioni. E, per esempio, in occasione del volume sulla *Poesia di Dante* (1921) i dibattiti si levarono violentissimi contro quella che parve la proposta crociana di negare l'unità della *Commedia* e il tentativo di ridurre il poema a una serie di liriche e di episodi poetici staccati dalla generale concezione dell'opera. Curioso episodio della nostra storia letteraria e culturale, che vide diventare clamorosa l'insurrezione anticrociana, proprio quando il Croce, e proprio in quel libro, tentava di porre in maniera nuova i rapporti tra la poesia e l'altro dalla poesia, e proponeva il rapporto di struttura e poesia (che è cosa ben diversa dall'altro di poesia e non poesia): che era poi un modo di dialettizzare (e quindi positivizzare e unificare) gli elementi all'altro e gli elementi poetici nell'ambito di una medesima opera, e, in questo caso, della *Divina Commedia*. Curioso episodio che merita di essere messo a capo di questo nostro sommario tentativo di storia [...].

(Da M. Sansone, *La critica postcrociana*, in «Cultura e Scuola», n. 1, 1961).

BENEDETTO CROCE

Poesia e non-poesia nella *Commedia* di Dante

In queste celebri pagine Croce, applicando i principi della sua estetica, esprime un giudizio sull'opera maggiore di Dante destinato a suscitare notevoli discussioni: la struttura – dottrinale ed anche narrativa – della Commedia è per lui “romanzo teologico”, ovvero una costruzione intellettualistica che non ha nulla di poetico, sebbene possa apparire necessaria all'architettura complessiva del poema. L'autentica poesia dantesca, perciò, va vista in singoli episodi e passi che costituiscono vere e proprie “liriche a sé”.

Sulla struttura della *Commedia*, cioè sul romanzo teologico che le è messo a fondamento, è sorta una delle più cospicue sezioni della «letteratura dantesca», gareggiante per mole con quella accumulata sulle allegorie. e si chiama della «topografia fisica» e della «topografia morale» dei tre regni. E poiché quella struttura Dante la volle ed eseguì, ed esiste nel suo libro, è naturale che gl'interpreti curino di chiarirla, ed è utile che, per far sì che l'abbiano chiara in mente i lettori (i quali per solito ne accolgono un'idea sommaria e confusa, perché vi s'interessano poco), si disegnano, come si sono disegnati, atlanti, e si diano geografie dell'altro mondo dantesco, ed orari od orologi del viaggio in esso, e commenti al codice penale che vi regna, e alla graduatoria dei meriti e delle ricompense. Solo che sarebbe da ripetere, rinforzandola, la raccomandazione che già s'è fatta, di guardarsi dal troppo, e di non dimenticare che queste di Dante sono mere costruzioni immaginative, di scarsissima importanza, soprattutto per noi che abbiamo altre immaginazioni pel capo, e che, a ogni modo, delle immaginazioni e dei sogni non conviene a lungo intrattenere la gente, «noiando altrui (ammoniva monsignor della Casa nel *Galateo*) col recitarli con tanta affezione e facendone sì gran meraviglia, che è uno sfinimento di cuore a sentirli»; sicché, poniamo, è perditempo e reca fastidio discutere e udir discutere se Dante impiegò nel suo viaggio sette o nove o dieci giorni, e se nel paradiso ventotto o quarantadue o settantadue ore, e

a quale ora per l'appunto vi fece salita, se prima o dopo il mezzogiorno, e simili. [...]

C'è, quel che è peggio, un preconetto in quest'ardore di ricerche sulla topografia fisica e morale dei tre regni, che cioè tali notizie concorrano a determinare, e far comprendere e gustare, l'arte di Dante, il carattere di ciascuna delle tre cantiche e le ragioni del passaggio da una parte all'altra di ciascuna, da un episodio all'altro: onde la «storia» dell'altro mondo concepita come «storia estetica», e i legami e gli espedienti, come finenze d'arte. Ma poiché la struttura che abbiamo sommariamente delineata non nasce da motivo poetico, sibbene da un intento didascalico e pratico, essa non vale né a segnare il particolare carattere poetico, posto che vi sia, di ciascuna cantica, né i passaggi da una situazione poetica all'altra, e può dare solamente ciò che è nella sua natura, connessioni estrinseche alla poesia e determinate da ragioni strutturali. Ogni sforzo che si faccia per convertire queste ragioni in ragioni estetiche è sterile spreco di acume. La poesia delle tre cantiche non si deduce dal concetto del viaggio nei tre regni, mercé del quale l'umanità, e Dante che la rappresenta, passerebbe dall'angoscia e rimorso per il peccato al pentimento e alla purgazione, e di là alla beatitudine o perfezione morale: questo è uno degli aspetti del romanzo teologico, ma non è il principio informatore della poesia che a esso aderisce. La bellissima rappresentazione dell'arsenale dei Veneziani non ritrova il suo ufficio e la sua giustificazione poetica nell'asserita intenzione che, com'è stato sottilizzato, Dante avrebbe avuta di contrapporre uno spettacolo di fervida operosità economica al malvagio affaccendarsi dei barattieri, materia a quel canto; né l'escurso di Virgilio sull'origine di Mantova, nell'idea di dar saggio di storia veritiera tra le fandonie delle streghe e dei maghi; né Ulisse, che narra il suo ultimo eroico viaggio da esploratore, ha nulla che vedere coi fraudolenti, tra i quali è condannato. Ciascuno di quegli episodi sta per sé ed è una lirica a sé. E nemmeno si può considerare la struttura che sorregge la poesia come la «parte tecnica» del poema, giacché la tecnica (come ormai dovrebbe essere ammesso) o non esiste in arte o coincide con l'arte stessa, laddove la struttura della *Commedia*, avendo altra origine psicologica, non coincide interamente con la sua poesia. Con maggiore verità codesta struttura è

stata assomigliata a una cornice che contorni e chiuda uno o più quadri, quantunque tale immagine rechi anch'essa il pericolo di ridarle una virtù propriamente estetica, perché le cornici sogliono essere ideate insieme coi quadri o artisticamente lavorate in modo da formare un'armonia, quasi compimento delle pitture, il che veramente non è in questo caso. Paragone per paragone, si potrebbe piuttosto raffigurarla come una fabbrica robusta e massiccia, sulla quale una rigogliosa vegetazione si arrampichi e stenda e s'orni di penduli rami e di festoni e di fiori, rivestendola in modo che solo qua e là qualche pezzo della muratura mostri il suo grezzo o qualche spigolo la sua dura linea. Ma, uscendo di metafore, il rapporto con la poesia è semplicemente quello che passa tra un romanzo teologico, ossia una didascalica, e la lirica che lo varia e interrompe di continuo. [...]

Una certa compressione non si può negare che il romanzo teologico eserciti talora sulla vena poetica, come si scorge in alcuni casi che di frequente si ripresentano. Tale è la necessità della inserzione di parti meramente informative o di geroglifici allegorici, di che non occorrono prove particolari. Tale è la rottura della coerenza onde personaggi e scene, che hanno un lor proprio valore di commozione, un proprio significato sentimentale sono-poi costretti a servir da espedienti per somministrare certe notizie o certe spiegazioni dottrinali; e Farinata abbandona il suo disdegnoso atteggiamento ed esce dai pensieri, in cui è assorto, tutto patriottici e politici, per spiegare i limiti della conoscenza del presente e del futuro dei dannati. [...]

Con ciò sembra chiarito il modo in cui bisogna trattare, o il conto in cui bisogna tenere, le parti strutturali della *Commedia*, che non è di prenderle come schietta poesia, ma nemmeno di respingerle come poesia sbagliata, si invece di rispettarle come necessità pratiche dello spirito di Dante, e poeticamente soffermarsi in altro. Rispettarle come non usano i dantisti, quando, con occhio curioso e indiscreto, finiscono, consapevolmente o no, col celiarvi intorno, e discorrere del «domicilio coatto» di Virgilio, e dell'alpinismo» di Dante, e simili. Ma non insistere in quelle e soffermarsi in altro; ossia leggere Dante proprio come tutti i lettori ingenui lo leggono e hanno ragione di leggerlo, poco badando all'altro mondo, pochis-

simo alle partizioni morali, nient'affatto alle allegorie, e molto godendo delle rappresentazioni poetiche, in cui tutta la sua multiforme passione si condensa, si purifica e si esprime. Si dirà, e si è detto, che a questo modo Dante viene diminuito; ed è vero il contrario, che viene accresciuto: accresciuta cioè e potenziata la contemplazione di lui, sommo poeta. Si dirà, e si è detto, che a questo modo Dante viene profanato, togliendoglisi il pensiero religioso; e neanche è vero, perché gli si tolgono o meglio si prescinde solo da quei pensieri, religiosi o politici o altri che siano, da lui non tradotti nella sua poesia, nella quale, d'altra parte, pur vive tanta e seria e sincera religiosità, anche dove non sembra direttamente espressa: vive in tutte le più varie figurazioni, perché viveva nell'animo di Dante, se anche conciliata o equilibrata con altri sentimenti. Finalmente si dirà, e si è detto, che a questo modo si nega ogni unità nella poesia di Dante; e ciò è ancora men vero, perché quella che si nega è l'unità cercata fuori della poesia, in un concetto o in uno schema pratico; e, per conseguenza, si rifiutano altresì tutte le vecchie e nuove dispute così sull'unità del concetto come sull'unità d'azione del poema, e sul protagonista, se ci sia o no e se sia Dante stesso, e simili. L'unità vera della poesia dantesca è lo spirito poetico di Dante, del Dante della *Commedia*, e non quella complessiva del volume suo; e il carattere di ciascuna delle tre cantiche non si può ritrovarlo con l'analisi dei concetti dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, ma solo con la contemplazione della varia poesia che ciascuna di esse offre, e che, pur nella sua varietà, ha, in ciascuna delle cantiche, una certa fisionomia particolare, che la differenzia: non diversa per altro e non maggiore di quella che possono presentare tre libri in cui uno stesso poeta abbia raccolto, raggruppandole secondo talune affinità, le proprie liriche.

Per determinare quale sia, nei suoi tratti distintivi, questo spirito poetico di Dante, il cammino più corto e più proprio è quello di ripercorrere le tre cantiche, procurando di passare in rassegna le principali poesie o gruppi di poesie, che esse contengono, e venirne notando la varia ispirazione e modulazione.

(Da B. Croce, *La poesia di Dante*, [1921], Laterza, Bari, 1966, pp. 58-66).

Indicazioni bibliografiche essenziali

M. Puppo, *Croce critico e prosatore*, Torino, Fides, 1953; I. Viola, *Problemi di critica crociana*, Milano, Vita e Pensiero, 1960; M. Puppo, *Il metodo e la critica di B. Croce*, Milano, Mursia, 1964 (poi Id., *Benedetto Croce e la critica letteraria*, Firenze, Sansoni, 1974); C. Montella, *Benedetto Croce e Francesco De Sanctis al vaglio della critica letteraria*, Napoli, Italgrafica, 1967; P. D'Angelo, *L'estetica di Benedetto Croce*, Bari, Laterza, 1982; *L'eredità di Croce*, a cura di F. Tessitore, Napoli, Guida, 1985; A. Vallone, *Croce e Dante*, Napoli, Guida, 1985; A. Nave, *Linguistica e metodologia storiografica in Benedetto Croce*, Napoli, La Nuova Cultura, 1990; A. Russo, *De Sanctis e Croce: dalla filosofia alla critica*, Napoli, Edizioni del Delfino, 1992; I. Bertelli, *Principi e prospettive della critica crociana*, Milano, Bignami, 1995; P. Bonetti, *Introduzione a Croce*, Bari, Laterza, 2000; A. Di Benedetto, *La critica di Benedetto Croce*, in «Giornale Storico Della Letteratura Italiana», n. 588, 2002, pp. 481- 496; V. Masiello, *Il canone crociano della letteratura italiana*, in «Giornale Storico Della Letteratura Italiana», n. 602, 2006, pp. 194-220.