



## L'ESTETICA DEL SENTIMENTO DI GIOVANNI GENTILE

La storia del sentimento è la storia di tutto lo spirito<sup>1</sup>.

### 1. Luoghi e tempi della fruizione estetica

Nel 1931 Gentile pubblicò un'opera che suscitò violente reazioni, soprattutto in Benedetto Croce che la considerò un arrogante e polemico oltraggio nei confronti della sua riflessione estetica, o più precisamente, «un singolare tentativo di prepotenza e di sopraffazione, in fatto di scienza»<sup>2</sup>. L'opera in questione è la *Filosofia dell'arte*<sup>3</sup>, l'effigie esemplare di quell'«altra» estetica italiana del primo Novecento, tanto «sublime» quanto – agli occhi di Croce – inutile<sup>4</sup>. Ma lasciamo per ora da parte l'incontro – poi trasformatosi in rancoroso scontro – tra Croce e Gentile, per calarci nel vivo di quest'opera tanto criticata e di alcuni dei suoi interrogativi: innanzitutto proviamo a chiederci con Giovanni Gentile quale sia il tempo dell'arte. È forse il presente della fruizione? Quell'attimo in cui un quadro viene contemplato da uno sguardo attento o in cui un'opera teatrale rivive nella messa in scena voluta dal regista e eseguita dagli attori? Oppure il tempo dell'arte è sempre il passato, in cui l'opera è stata concepita e creata per la prima volta? O piuttosto il tempo dell'arte è il futuro, che solo rivelerà la fortuna o sfortuna di un'opera? La risposta di Gentile è chiara: il tempo dell'arte è il presente, ma un presente dilatato, immoto, o meglio un eterno presente<sup>5</sup>, in cui svanisce il tempo ordi-

<sup>1</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, Firenze, Le Lettere 2003, p. 209.

<sup>2</sup> B. CROCE, *A proposito di una filosofia dell'arte*, in *Conversazioni critiche*, serie IV, Bari, Laterza 1932, pp. 336-341, qui p. 337.

<sup>3</sup> Nonostante il titolo, l'opera di Gentile si presenta piuttosto come un'estetica anziché come filosofia dell'arte, se con quest'ultima si intende una disciplina che indaga un oggetto epistemico definito, come propone Emilio Garroni. Cfr. E. GARRONI, *Estetica e problema critico. La filosofia italiana, Gentile e il caso Croce*, in AA.VV. *L'estetica italiana del '900*, Napoli, Tempi moderni 1993, pp. 61-76, in particolare pp. 63 e 67.

<sup>4</sup> Sostiene Croce con tono polemico: «sarà vera, sarà filosoficamente sublime, ma non serve a niente», cfr. B. CROCE, *L'Arte nella Enciclopedia italiana* in *Conversazioni critiche*, serie III, Bari, Laterza 1932, pp. 47-50, qui p. 49. Sull'estetica gentiliana come alternativa a quella crociana si veda F. FANIZZA, *L'altra estetica di Giovanni Gentile*, in *L'estetica italiana del '900*, cit., pp. 25-46, in particolare p. 29.

<sup>5</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 88.





nario e si entra «nel mondo dello spirito», dove «tempo non c'è»<sup>6</sup>. Questa uscita dai confini temporali avviene in particolar modo nella fruizione dell'opera letteraria. «Durante la lettura» – scrive Gentile – «la distanza è sparita: e il passato si fa presente; e un presente che non tramonterà»<sup>7</sup> perché la vita dello spirito è immortale.

Sorge allora un'altra domanda, concatenata alla prima: qual è il luogo dell'arte? È forse un luogo istituzionale come il museo? Sappiamo quanto l'istituzione museale sia stata attaccata negli ultimi decenni e sia stata invitata ad aprirsi e a contaminarsi con le comunità locali e con le logiche territoriali<sup>8</sup>. Sappiamo quanto fosse violenta la critica al museo come luogo chiuso e autoreferenziale, sollevata a metà del secolo scorso da Adorno – sulla scia di Valéry –, per il quale il museo era un vero e proprio cimitero dell'arte<sup>9</sup>. Ma non è questa la preoccupazione di Gentile. Il luogo dell'arte *non* è il museo, *non* è una biblioteca, *non* è una sala da concerto, ma è l'interiorità dell'essere umano, perché l'opera è una totalità vivente ed esiste solo nell'esperienza estetica. E dunque come si accede ad essa? Qui Gentile risponde in totale sintonia con i suoi scritti giovanili di carattere estetico. Nell'articolo *Ancora dell'arte sociale* del 1897 egli esortava il lettore a «trasportarsi» nel secolo in cui un'opera poetica era stata concepita attraverso difficili, ma indispensabili «ricostruzioni psicologiche»<sup>10</sup>. Lo stesso inviterà a fare nella matura *Filosofia dell'arte*, ribadendo la necessità di immergersi e perdersi in quel tutto che è l'opera, perché «il significato della parte è nel tutto, e finché non si è conosciuto il tutto, non si può dire che si sia inteso nulla»<sup>11</sup>. L'opera deve dunque essere esplorata nella sua globalità, in quanto «un poema non ha altro equivalente che se stesso»<sup>12</sup>. Non c'è nessuna alternativa o scorciatoia possibile per accedere al cuore di un'opera che abbandonarsi ad essa. Allo stesso modo devono cadere, secondo Gentile, i confini rigidi della paternità: la produzione altrui deve diventare nostra<sup>13</sup>, in una tensione tra passato della creazione e presente della ricezione che rende l'opera di nuovo contemporanea. Senza questa attualizzazione e assimilazione, qualsiasi creazione artistica, seppur eccellente, è da considerarsi morta.

Ritorna dunque con forza nella *Filosofia dell'arte* un problema che è presente alla sensibilità di Gentile fin dall'articolo *Arte sociale* del 1896, il pro-

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Si pensi a A.C. DANTO, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press 1997; trad. it. di N. Poo, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*. Milano, Mondadori 2008, in particolare pp. 183-201.

<sup>9</sup> T.W. ADORNO, *Valéry Proust Museum*, in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1955; trad. it. di A. Burger Cori, *Valéry, Proust e il museo in Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi 1972, pp. 175-188.

<sup>10</sup> G. GENTILE, *Ancora dell'arte sociale*, «Helios», a. II, 27 febbraio 1897, n. 10, pp. 73-75; ora in *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, vol. I, a c. di H. A. Cavallera, Firenze, Le Lettere 1992, pp. 260-261, qui p. 261.

<sup>11</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 85.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 89.



blema della vitalità dell'arte<sup>14</sup>, che egli eredita – con Croce – da un grande maestro, ossia da Francesco De Sanctis lettore, e poi feroce oppositore, di Hegel<sup>15</sup>. Fin da giovanissimo De Sanctis si era confrontato con l'estetica hegeliana sulla base della traduzione francese di Bénard, fraintendendo la tesi del *carattere passato dell'arte* – ossia la constatazione da parte di Hegel dell'inevitabile trasformazione del ruolo dell'arte nella società moderna – interpretandola come una *morte definitiva*<sup>16</sup>. Di qui quell'eroica 'crociata estetica' intrapresa da De Sanctis per mostrare il buono stato di salute dell'arte e soprattutto della poesia, che ci presenta un'«arte bambina»<sup>17</sup>, dal lungo avvenire e piena di energie, difesa da quell'assassino privo di scrupoli che è il poeta<sup>18</sup>, che per far vivere l'individuo poetico – di volta in volta Ifigenia, Beatrice o Laura – è pronto ad uccidere l'idea e tutto ciò che è astratto. In sintesi: la morte dell'idea è, per De Sanctis, la vita della forma<sup>19</sup>.

Di fronte al pericolo di vita corso dall'arte, la soluzione individuata da Gentile sarà altrettanto originale e soprattutto sarà articolata e sviluppata in pieno contrasto con la lettura crociana di una inevitabile morte storica dell'arte, risultante come logica conseguenza dei rapporti tra arte, religione e filosofia tracciati nel sistema hegeliano<sup>20</sup>. Non è qui opportuno, né prudente, aprire il vaso di Pandora contenente le infinite, spesso contraddittorie, rilet-

<sup>14</sup> Un'opera d'arte è vitale «quando non perde col tempo i suoi lettori». G. GENTILE, *Arte sociale* in «Helios», a. II, 1 novembre 1896, n. 3, pp. 17-20; ora in *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, vol. I, cit., pp. 251-259, qui p. 256.

<sup>15</sup> Sarà con il *Saggio sul Petrarca* (1868) che esploderà la ribellione contro la filosofia di Hegel.

<sup>16</sup> Così si deduce dalle lezioni sulla storia della critica, tenute da De Sanctis nel suo studio privato a Napoli tra il 1845 e il 1846, quando aveva 29 anni: «l'arte simbolica, l'arte classica, l'arte romantica, con la quale l'arte decade, e per Hegel non è più possibile l'arte». E ancora: «Hegel termina la sua estetica col dire che l'arte ai tempi nostri è morta, e che la scienza le ha tolto il luogo; ma noi abbiamo veduto, per contrario, che vi ha ancora molta poesia». Infine: «dopo il romanticismo null'altro resta, e l'arte sparisce del tutto». F. DE SANCTIS, *I problemi dell'estetica moderna*, in *Sviluppi dello Hegelismo in Italia*, a c. di M. Rossi, Torino, Loescher 1957, p. 14, p. 19 e p. 23.

<sup>17</sup> F. DE SANCTIS, *I problemi dell'estetica moderna*, cit., p. 25.

<sup>18</sup> De Sanctis si mostra particolarmente scettico sulla possibilità di un poeta di essere filosofo, perché andando in cerca delle leggi che regolano il reale e la sua conoscibilità, il filosofo non si sofferma sul particolare. Il poeta invece è il custode della singolarità, come già suggeriva Hegel, parlando dell'artista come di un uomo esperto (cfr. G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H. G. Hottho*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Hamburg, Meiner 1998; trad. it. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H. G. Hottho*, Roma-Bari, Laterza 2000, p. 24). E dunque ecco la missione luttuosa della poesia nata ad «uccidere il pensiero». Cfr. F. DE SANCTIS, *L'arte e la forma* in *Sviluppi dello Hegelismo in Italia*, cit., p. 35.

<sup>19</sup> «Ciò che in poesia vive di una vita immortale, è la forma». Cfr. F. DE SANCTIS, *L'arte e la forma*, cit., p. 48. Come si deduce dagli abbozzi delle lezioni su Dante, scritti dal De Sanctis a Zurigo tra 1857 e 1858 in seguito al corso tenuto a Torino qualche anno prima, la forma è la cosa, il particolare, e nella forma vi è un ricordo dell'idea che è passata per la forma come una luce attraverso un cristallo. Sulla poca chiarezza dell'uso desanctisiano di forma cfr. B. CROCE, *Estetica*, a c. di G. Galasso, Milano, Adelphi 1990, p. 468.

<sup>20</sup> B. CROCE, *Estetica*, cit., p. 385. Per un approfondimento si veda P. D'ANGELO, *La morte dell'arte in Croce e Gentile*, in *Fine o nuovo inizio dell'arte*, a c. di F. Iannelli, G. Garrelli, F. Vercellone e K. Vieweg, Pisa, ETS 2015 (in corso di stampa).



ture della morte dell'arte<sup>21</sup>, sia tuttavia chiarito che, se Gentile ammette una qualche validità a questa famigerata teoria di presunta origine hegeliana, la intende innanzitutto – ma non solo – nella mancanza di fruizione e di interazione tra il pubblico e l'opera. Un'opera non fruita è un'opera senza vita, perché, come osserva Gentile in particolare pensando alla poesia, «prima di questa seconda vita» – nella fruizione – «la poesia è morta», la sua «prima vita», quella della creazione, «non può argomentarsi direttamente, ma soltanto attraverso questa seconda»<sup>22</sup>. Mai sarà possibile ripercorrere l'esperienza della nascita impenetrabile dell'opera. Sempre e solo l'arte vivrà della sua seconda vita, «che è la sola possibile esperienza che ci sia dato di avere». Della vita e della morte dell'arte Gentile tornerà a parlare anche in un saggio del 1939, apparso sul «Giornale critico della filosofia italiana» con il titolo *L'arte come sentimento*, riconoscendo una significativa difficoltà: è semplice cogliere le forme in cui l'arte, di volta in volta, si cristallizza, ma è estremamente complesso definire l'arte «vera e propria»<sup>23</sup>. Queste forme, raggelate in seguito alla separazione dall'anima vivente dell'artista, sono visibili a tutti, sono oggetto di esame critico e di studio, ma la vita dell'arte non scorre più lì. E tuttavia è proprio su queste forme vivisezionate che si concentrano le scuole e i discepoli. Possiamo provare a sintetizzare con Gentile, dicendo che da una parte c'è l'ispirato Petrarca e dall'altra le ossessioni chirurgiche dei Petrarchisti. «E ogni genere d'arte letteraria o figurativa ha i suoi Petrarca e i suoi Petrarchisti»<sup>24</sup>. Si crea dunque rapidamente un abisso che separa da una parte la vita dell'arte con «il calore» della creazione<sup>25</sup>, e dall'altra la sua morte: «l'oro fuso al fuoco dell'estro» – scrive Gentile – «colava in certe forme e ora s'è raffreddato, s'è rappreso; è lì, morto»<sup>26</sup>.

Quel che rimane del processo creativo dunque, o, per dirla con altre parole, «il risultato» in quanto tale, «è il cadavere»<sup>27</sup>. Un corpo senza più vita, una «creatura artificiale» di cui si prendono cura «i pedanti d'ogni tempo»<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> È quanto si è cercato di fare nel volume *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, hrsg. von K. Vieweg, F. Iannelli, F. Vercellone, München, Fink 2015; trad. it. *Fine o nuovo inizio dell'arte*, cit., che documenta i lavori del convegno italo-tedesco *Da Hegel ad oggi. Sviluppi della riflessione estetica tedesca e italiana dopo la morte dell'arte* nell'ambito dei *Dialoghi italo-tedeschi* 2013 del DAAD.

<sup>22</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 88.

<sup>23</sup> G. GENTILE, *L'arte come sentimento*, «Giornale critico della filosofia italiana», XX, seconda serie, vol. VII, fascicolo III-IV (1939), pp. 1-13, qui p. 2. Ora in *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, vol. I, cit., pp. 193-208, qui p. 194.

<sup>24</sup> G. GENTILE, *L'arte come sentimento*, in *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, cit., vol. I, p. 194. Sul ruolo giocato dall'interpretazione gentiliana di Petrarca – inteso come il letterato in cui la letteratura si separa dalla vita – nella sua adesione al fascismo, cfr. G. SASSO, *Le due Italie di Giovanni Gentile*, Bologna, il Mulino 1998, p. 75 e p. 95. Gentile riconosce la grandezza di Petrarca, ma ne biasima la tendenza a chiudersi in un suo mondo, da cui poi si svilupperanno grandezze e miserie d'Italia e «verrà anche l'arida progenie del letteratum accademizzante», cfr. G. GENTILE, *Il pensiero italiano del Rinascimento*, Firenze, Sansoni 1968, p. 12.

<sup>25</sup> G. GENTILE, *L'arte come sentimento*, cit., p. 195.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 202.



La vita dell'arte vera e propria non è più lì, ma rimane latentemente presente nell'opera che Gentile definisce significativamente «opera interrotta»<sup>29</sup>, come fosse sospesa, bloccata, in attesa di riprendere a vivere, anticipando la felice metafora, proposta da Sartre qualche decennio dopo in *Che cos'è la letteratura?*. Come una *trottola* che senza il gesto di una mano che la fa girare rimarrebbe ferma, così il libro – dirà Sartre – esiste solo nell'atto indispensabile della lettura<sup>30</sup>. È dunque la fruizione a garantire la vita dell'opera, che non si presenta come un prodotto chiuso e sigillato, ma come entità dialogica, una sorta di crocevia spirituale dove la sensibilità dell'autore si incontra con quella del suo pubblico di ogni epoca. È evidente come non sia solamente il perfetto dominio della tecnica a garantire la capacità di un'opera di continuare ad attrarre a sé nuovi fruitori, perché un'opera tecnicamente perfetta può risultare arida, mentre un'opera in cui la tecnica è al servizio dell'ispirazione dell'artista continua ad essere viva e a sprigionare nuova energia. L'arte quindi vive nel «superamento della tecnica»<sup>31</sup>, nel suo «annullamento»<sup>32</sup>. Come Gentile chiarisce fin dal saggio *Il nuovo concetto dell'arte* del 1929: «depurare l'arte d'ogni tecnica, questa è stata la via e questa è la condizione indispensabile per entrare nel concetto dell'arte, e intendere il segreto del poeta, del musicista, del pittore»<sup>33</sup>, perché la tecnica *non* è il cuore dell'arte, anzi a stretto rigore «non è arte»<sup>34</sup>.

Emerge qui una questione di ispirazione crociana<sup>35</sup> che sarà di estremo interesse anche per Heidegger, Benjamin e poi Gehlen, e cioè la relazione tra arte e tecnica, declinata in modo variegato con sempre maggiore riferimento alle nuove tecnologie<sup>36</sup>, che Gentile nel 1939 sintetizza così: «la tecnica si im-

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 196.

<sup>30</sup> «Al di fuori di questo, rimangono solamente i segni neri sulla carta». J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard 1948, trad. it. di L. Arano-Cogliati, A. Del Bo, O. del Buono, J. Graziani, A. Mattioli, M. Mauri, D. Menicanti, G. Monicelli, E. Soprano, D. Tarizzo, G. Tarizzo, *Che cos'è la letteratura?* Milano, Il Saggiatore 1995, p. 33.

<sup>31</sup> G. GENTILE, *L'arte come sentimento*, cit., p. 199.

<sup>32</sup> G. GENTILE, *Il problema estetico del cinematografo*, in *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, vol. I, cit., pp. 172-173, qui p. 173. Ogni arte prevede il dominio di una tecnica, la conoscenza di nozioni teoriche, l'abilità, anche manuale, che si riscontra ovunque, dalla scultura al cinema, ma l'opera deve trascendere tale dimensione e le difficoltà dovute all'impiego di nuovi strumenti o nuove tecnologie, e apparirci unitaria.

<sup>33</sup> G. GENTILE, *Il nuovo concetto dell'arte*, in Bollettino Associazione «Primo Lanzoni», n. 96, Giugno-settembre 1929, VII, Venezia, Emiliana Editrice 1929, p. 6.

<sup>34</sup> G. GENTILE, *L'arte come sentimento*, cit., p. 193.

<sup>35</sup> Sulle numerose oscillazioni tra un volontario anti-crocianesimo e una spesso inevitabile – ma sotterranea – condivisione dell'impostazione crociana dovuta alla comune origine idealistica cfr. P. D'ANGELO, *L'estetica italiana del Novecento. Dal Neoidealismo a oggi*, Roma-Bari, Laterza 1997, pp. 94-96.

<sup>36</sup> Si pensi al saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, la cui prima stesura dattiloscritta risale al 1935-36 (W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann u. H. Schwepenhäuser, vol. VII/ I, pp. 350-384), così come alla celebre conferenza tenuta da Heidegger nel novembre 1953 (M. HEIDEGGER, *Die Frage nach der Technik in Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske 1954, trad. it. di Gianni Vattimo, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia 1976, pp. 5-27) e all'opera di A. GEHLEN, *Die Seele im technischen Zeitalter*, Hamburg, Rowohlt 1957, trad. it. di A. Burger Cori, *L'uomo nell'era della tecnica*, Milano, Sugarco 1984.



para; ma non si impara perciò il segreto dell'arte»<sup>37</sup>, ricordando quanto già osservava Hegel nelle sue lezioni berlinesi degli anni Venti dell'Ottocento, per cui l'opera d'arte non è la ricetta di un farmacista<sup>38</sup>, ma un processo misterioso che l'artista non domina mai del tutto<sup>39</sup>.

Tornando alla *Filosofia dell'arte* possiamo dunque concludere con Gentile che, se vi è qualcosa di immortale non è certamente l'autore, ma la sua opera. Solo impropriamente, e di riflesso, l'artista può dirsi immortale<sup>40</sup>. È la sua opera ad esserlo, e lo può essere se trascende la finitezza dell'autore e ne esprime l'umanità. È questo l'ingrediente prodigioso che garantisce la vita eterna dell'arte, perché solo un'opera che racchiude in sé l'umanità del suo autore può parlare all'umanità del pubblico, presente e futuro. Non è dunque nei musei o sugli scaffali polverosi delle biblioteche, né nella vuota erudizione o nel dominio apatico della tecnica che è custodita la vitalità dell'arte, ma nell'anima creatrice dell'artista e del suo pubblico.

## 2. Il sentimento e la sua dialettica

L'immortalità dell'arte è assicurata dall'umanità che, a sua volta, «sgorga» dal sentimento<sup>41</sup>, quella «fonte» da cui deriva ogni arte<sup>42</sup>. Quel che possiamo comprendere e recuperare di un'opera, lo facciamo pertanto come esseri umani, capaci di immedesimarci nel sentimento altrui: «l'inno del poeta resta» – osserva Gentile –, «in quanto noi lo ricantiamo». Ma non può essere un'appropriazione superficiale: «per compiere questo cammino dobbiamo passare *attraverso il contenuto*; il quale non ci lascia passare se in quel che esso ci dice [...] da noi si metta un pensiero diverso da quello che fu il pensiero del poeta, il suo concetto del mondo, la sua fede religiosa»<sup>43</sup>. La comprensione non è pertanto il risultato di una fredda autopsia, in cui l'opera viene analizzata per distinguere rigidamente contenuto e forma. Solo una critica

<sup>37</sup> G. GENTILE, *L'arte come sentimento*, cit., p. 193.

<sup>38</sup> G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, cit., p. 11.

<sup>39</sup> Come già precisava Kant, il processo creativo è a tal punto oscuro che lo stesso artista non sa esattamente come sia riuscito a realizzare la sua opera, frutto di una dialettica tra regola e assenza di regola, pianificazione consapevole e ispirazione. I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, in *Werke in zehn Bänden*, vol. VIII, hrsg. von W. Weischedel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975; trad. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi 1999, p. 144. Per ulteriori approfondimenti cfr. E. GARRONI, *Creatività*, Macerata, Quodlibet 2010.

<sup>40</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 291.

<sup>41</sup> L'attualità di queste riflessioni di Gentile è evidente. Nelle sue riflessioni sul romanzo europeo Milan Kundera parlerà di una saggezza sovra-personale del romanzo a cui l'artista presta ascolto, cfr. M. KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard 1986; trad. it. di E. Marchi, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi 1988, p. 219. Quando un romanziere presta ascolto alla saggezza universale riesce più facilmente a realizzare un romanzo immortale. Perciò Kundera sostiene con ironia che le opere riuscite sono «più intelligenti dei loro autori», in quanto ne trascendono misteriosamente i limiti individuali.

<sup>42</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 178.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 292.



astratta, come già sosteneva Francesco De Sanctis<sup>44</sup>, può far questo, perdendo l'aspetto vitale dell'opera che diventa inaccessibile. Qui ritorna un altro motivo ricorrente nella riflessione gentiliana: l'assurdità di un'estetica contentutistica che si interroghi a priori sui possibili contenuti dell'arte, volendo individuare quelli più appropriati e degni di trattazione artistica. Chi si illude di poter distinguere contenuto e forma, osserva Gentile nella *Filosofia dell'arte*, resta «ancora sulla soglia dell'arte e non sa aprire la porta per cui dovrebbe entrare»<sup>45</sup>. L'opera ci si dischiude solo quando sentiamo quel che il poeta ha sentito, perché «in ogni opera d'arte il sentimento è tutto»<sup>46</sup>. Nel saggio *Il sentimento* del 1928 il filosofo chiarisce che si tratta tuttavia di un «concetto oscuro»<sup>47</sup> e – si può aggiungere – ambiguo, visto che come radice, che tiene saldo a terra «l'albero gigantesco del pensiero»<sup>48</sup>, appare fondante, ma d'altra parte, come ha osservato Gennaro Sasso, è «esso stesso pensiero in atto, o attuale nel pensiero in atto»<sup>49</sup>.

Sembra dunque che la *Filosofia dell'arte* testimoni una 'rivoluzione estetica' nell'attualismo che, secondo alcuni interpreti, degenererebbe in una sorta di 'colpo di stato', per cui l'attualismo parrebbe risucchiato in una logica panestetica<sup>50</sup> o in una sorta di 'tirannia del sentimento', mentre per altri interpreti si tratterebbe di una fase di fecondo rinnovamento<sup>51</sup>. A tal riguardo

<sup>44</sup> Il cammino del critico è «da gambero», torna indietro dall'individuo poetico fino all'idea, dalla «cipolla» arriva fino «all'idea cosmica». F. DE SANCTIS, *L'arte e la forma*, cit., p. 44. Il critico va in cerca dell'idea e la proietta sull'opera, quando il poeta ha di fronte a sé solo forme e figure. «Il critico vede nell'Ifigenia il trionfo della civiltà sulla barbarie [...]. Il poeta ci ha veduto solo quello che ha rappresentato. Ha veduto una donna, sacerdotessa insieme e sorella». *Ivi*, p. 43.

<sup>45</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 292.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> G. GENTILE, *Il sentimento*, «Atti della Società italiana per il progresso delle Scienze», XVI riunione, Perugia 30 Ottobre-5 Novembre 1927, Pavia, Tipografia Fusi 1928, pp. 3-21, qui p. 3. Il saggio è apparso anche nel «Giornale critico della filosofia italiana», IX, fascicolo I (1928) e in *Introduzione alla Filosofia*, (1933), sec. ed. rivista con un'appendice, Firenze, Sansoni 1952, pp. 34-60, qui p. 34.

<sup>48</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 167.

<sup>49</sup> Questa è la contraddizione evidenziata da Sasso, *Le due Italie di Giovanni Gentile*, cit., p. 439.

<sup>50</sup> S. BANCHETTI, *Profilo dell'estetica gentiliana*, «Giornale di Metafisica», Genova 1961, pp. 738-756. Banchetti individua un'irrefrenabile spinta irrazionale nella *Filosofia dell'arte*, per cui Gentile non riuscirebbe a superare una fase meramente intuitiva. Sarà Bellezza, nel saggio *L'estetica e la critica letteraria del Gentile negli studi dell'ultimo ventennio*, a difendere Gentile da tali critiche, sottolineando che il sentimento in Gentile non viene ipostatizzato ma inteso dialetticamente, per cui il pensiero rimane l'unica attualità. V.A. BELLEZZA, *L'estetica e la critica letteraria del Gentile negli studi dell'ultimo ventennio*, «Giornale Critico della Filosofia Italiana», III, 1969, pp. 446-468, cit., p. 448.

<sup>51</sup> Già Cogni parlava della riflessione sul sentimento come il «punto più alto della speculazione gentiliana», in cui «tutto viene conservato, ma acquista un altro colore e palpito» e la dialettica non viene negata ma diventa dialettica del sentimento. Cfr. G. COGNI, *Il problema di Gentile*, in *La vita e il pensiero*, a c. della Fondazione Gentile per gli studi filosofici, vol. V, Firenze, Sansoni 1951, pp. 55 e 58. Paolo D'Angelo sottolinea il «linguaggio nuovo e, per molti versi, sorprendente». Cfr. P. D'ANGELO, *L'estetica italiana del Novecento*, cit., p. 89. Luca Canapini parla ad esempio del Gentile della *Filosofia dell'arte* come di un «pensatore nuovo», cfr. L. CANAPINI, *La forma dell'arte nella filosofia di Giovanni Gentile*, Lanciano, Carabba 2014, p. 113.



è significativo che in un saggio del 1932, dedicato all'indagine dell'esperienza come processo produttivo – e non piuttosto come mero rispecchiamento passivo del reale –, Gentile ne rintracci il principio nel sentimento, inteso come sentire originario che costituisce «il punto di partenza dello spirito»<sup>52</sup>, la condizione stessa di ogni esperienza:

E d'altra parte, quell'esperienza, a cui ci si deve affidare, in tanto ci attesta l'esistenza della sensazione, in quanto ce la fa argomentare dalla coscienza che ne abbiamo, ossia in quanto essa è già non più sensazione, ma coscienza, pensiero della sensazione. C'è si può dire, in quanto non c'è. E pertanto, parlare di sensazione ha un senso, se si sottintende il pensiero che la contiene come suo oggetto<sup>53</sup>.

È evidente che con questo sentire primordiale Gentile non intenda affatto le particolari e contingenti sfumature emozionali che declinano la nostra esperienza determinata, ma il «puro sentimento, il sentimento che è il soggetto puro, onde il mondo si concentra e sfavilla nell'anima e quindi si spande nel mondo luminoso dell'arte, che è quello stesso del pensiero ma in quanto radicato nel soggetto, e da esso rampollante con l'impeto spontaneo delle cose vive verso la vita»<sup>54</sup>.

Che la questione trattata sia incandescente appare chiaro, tanto che nella *Filosofia dell'arte* Gentile ammette di confrontarsi con la «*crux philosophorum*» e ritiene sia molto facile fraintendere il significato del sentimento, limitandosi ad intenderlo nella «volgare accezione psicologica»<sup>55</sup>, per questo ne rimarca la portata filosofica e la natura dialettica rispetto al pensiero, giacché la «prova del fuoco del sentimento (del suo essere e non essere) è nel pensiero»<sup>56</sup>. Soltanto quando il sentimento si innesta «nella vita dialettica dello spirito» diviene «luminoso, parlante», mentre nella sua immediatezza rimane muto, cieco, inattuale<sup>57</sup>. Quel che interessa Gentile è sottolineare l'unità della vita spirituale, le contaminazioni e i richiami reciproci tra i singoli momenti, e non piuttosto paralizzare l'arte in una definizione cristallizzata. Lo stesso sentimento non va inteso come delucidazione compiuta ed esaustiva perché solo il pensiero è «l'incarnazione del sentire» e la sua realizzazione<sup>58</sup>. Quella «unità fondamentale», quel «comune denominatore», quell'«universale linguaggio degli spiriti» che è il sentimento, si comprende, si articola e si attualizza esclusivamente nel pensiero che rimane «l'unico firmamento [...] al di sopra di noi viventi»<sup>59</sup>. Il principio estetico alla base di tutta la nostra esperienza è dunque un principio instabile e relazionale, che continuamente rimanda ad altro, rimanda al pensiero che da parte sua, nondimeno, non può essere in alcun modo assolutizzato giacché, se prescindesse dal sentimento,

<sup>52</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 193.

<sup>53</sup> G. GENTILE, *L'esperienza*, in *Introduzione alla Filosofia*, cit., pp. 79-103, qui p. 95.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>55</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 144.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 179.





«verrebbe a lavorare a vuoto, e cioè a cadere nel nulla»<sup>60</sup>.

Allo stesso modo è impossibile districare l'intreccio tra arte e filosofia, perché nella sua purezza l'arte è totalmente inafferrabile: «quando c'è, non è arte; e quando si potrebbe dire: Eccola lì, l'arte! –, essa non c'è più».<sup>61</sup> Se la si vuole cogliere nella sua immediatezza, essa «sfugge ad ogni sforzo che il pensiero faccia per raggiungerla»<sup>62</sup>. Impenetrabile, ma non per questo inesistente<sup>63</sup>, l'arte pura non può essere oggetto di alcuna trattazione critica, perché, quando si tenta di farlo, la si è già oltrepassata. È quel non so che è percepibile nell'opera, ma non tematizzabile, perché l'arte pura non c'è più, ma c'è stata: «non è esperienza che si possa vivere, ma principio *trascendentale* dell'esperienza artistica. Anima il corpo dell'arte, ma non si vede»<sup>64</sup>.

Il Gentile degli anni Trenta sembra pertanto esser diventato ben consapevole della non settorialità dell'arte e della sua prossimità alla vita<sup>65</sup>, alla storia e all'esperienza in genere, superando quella concezione dell'arte come momento astratto, sostenuta ancora nel saggio del 1909, *Il modernismo ed i rapporti tra religione e filosofia*<sup>66</sup>. In questa visione olistica risulta altrettanto significativo quanto Gentile afferma nel saggio *L'oggetto della storia* del 1934 – non esplicitamente dedicato all'estetica –, nel quale viene dichiarata l'immanenza dell'arte «a tutta la vita dello spirito, in tutte le sue forme»<sup>67</sup>. L'ampia portata del sentimento nella riflessione gentiliana si definisce progressivamente a partire dalla fine degli anni Venti, come ben testimonia il discorso del 1928 su *Il concetto delle arti decorative*, in cui si sostiene con tono solenne: «ogni volta che pensiamo, che parliamo, che operiamo, noi prendiamo sempre le mosse da quello che costituisce questo nostro nucleo profondo, il nostro intimo essere spirituale»<sup>68</sup>.

Il sentimento si rivela dunque onnipresente, non solo in ambito artistico, ma ovunque – perché a stretto rigore non esiste un ambito esclusivamente artistico –, divenendo così la radice originaria di tutto il pensiero: sia dell'arte che della filosofia, visto che è inconcepibile distinguere rigidamente i confini delle singole discipline<sup>69</sup>. Non esiste pertanto una materia più poeti-

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 154. Contro il presunto intellettualismo di Gentile cfr. E. GARRONI, *Estetica e problema critico. La filosofia italiana, Gentile e il caso Croce*, in *L'estetica italiana del '900*, cit., in particolare p. 69, in cui Garroni rifiuta la riduzione dell'arte al pensiero.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>65</sup> «L'arte non si sequestra dalla vita, non si apparta, non si astrae dal resto dei rapporti umani per chiudersi dentro un suo campo speciale». G. GENTILE, *Il concetto delle arti decorative*, (opuscolo), Faenza, Fratelli Lega 1929, pp. 1-35; ora in *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, vol. I, cit., pp. 143-158, qui p. 153.

<sup>66</sup> Lo stesso vale ancora per la *Teoria generale dello Spirito come atto puro*, in cui l'arte è «coscienza di sé, pura, astratta autocoscienza che si dialettizza bensì (altrimenti non potrebbe realizzarsi) ma in se stessa e astraendo dall'antitesi in cui si è realizzata». G. GENTILE, *Teoria generale dello Spirito come atto puro*. Lezioni dell'anno 1915-16 nella R. Università di Pisa, Pisa, Mariotti 1916, p. 208.

<sup>67</sup> G. GENTILE, *L'oggetto della storia*, in *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, vol. II, a c. di H. A. Cavallera, Firenze, Le Lettere 1992, p. 81.

<sup>68</sup> G. GENTILE, *Il concetto delle arti decorative*, cit., p. 157.

<sup>69</sup> Di qui la critica di Ugo Spirito in *Critica dell'estetica*, Sansoni, Firenze 1964, p. 33.



ca o più artistica di un'altra, né esiste una storia dell'arte come disciplina settoriale o una storia «pura» della filosofia, priva di contaminazioni provenienti dal mondo dell'arte. Con le parole del saggio *Il sentimento*, «l'arte non è una vergine purissima»<sup>70</sup>, il pensiero non può stare senza l'arte, né questa senza il pensiero, o ancora più enfaticamente: «l'arte e il pensiero non si possono dividere l'universo come i figli di Saturno»<sup>71</sup>. Qualsiasi opera d'arte è anche un'opera di pensiero e qualsiasi opera di pensiero è anche opera d'arte<sup>72</sup>. Di qui quella complementarità e inscindibilità tra arte e filosofia, ribadita qualche anno dopo nella *Filosofia dell'arte*, per cui «la filosofia se si caccia dalla porta rientra dalla finestra»<sup>73</sup>. Non è possibile escludere forzatamente la filosofia dalla comprensione artistica, o viceversa, perché «il problema dell'arte non si può porre [...] e non si può risolvere se non nella filosofia»<sup>74</sup>.

Nel saggio *Poesia e genio* del 1934 Gentile sembra voler precisare ulteriormente il rapporto tra sentimento e pensiero, forse anche stimolato dalle violentissime critiche di Benedetto Croce alla *Filosofia dell'arte*, liquidata nel 1931 come «stucchevole rettorica»<sup>75</sup> di un predicatore che non ha fede. Un «nodo» lega sentimento e ragione – afferma Gentile –, un nodo che non va spezzato, perché altrimenti «i due mozziconi dell'organismo vivente vi muoiono tra le mani, disfatti e inariditi»<sup>76</sup>. Ma questo nodo non stringe in una statica unità, soffocando ogni energia vitale, ma collega dialetticamente la fluidità dell'arte a quella del pensiero, perché se l'arte pura è inattuale, soltanto nella negazione dialettica operata dal pensiero si attualizza e vive: vive dunque della sua morte. Si tratta di un circolo, in cui non ci sono né vincitori, né vinti, ma solo l'unità del pensiero e della sua storia. È un'unica storia che si può declinare, di volta in volta, mettendo in luce l'aspetto artistico o quello filosofico, senza esclusioni. Arte e filosofia vengono quindi considerate parimenti vitali, parimenti imprescindibili. Dall'arte primitiva fino ai nostri giorni, l'arte rappresenta un costante «abbraccio»<sup>77</sup>, mentre la filosofia affianca l'esistenza umana come fedele compagna di viaggio «che nasce con l'uomo [...] e vive con lui»<sup>78</sup>. Già De Sanctis aveva utilizzato una felice metafora per

---

Se l'arte non si può distinguere categoricamente dalla non arte, allora non vi è più la filosofia di fronte all'arte, ma la filosofia di fronte alla filosofia, insomma l'arte sembra dileguare al punto da diventare impossibile individuare un'opera d'arte (*Ivi*, p. 290). Simili osservazioni anche in V. MATHIEU, *L'attualismo di Gentile e la morte dell'arte*, «Filosofia», Milano 1992, pp. 347-380, secondo il quale inizia a definirsi la crisi del concetto di opera d'arte, che diventerà sempre più attuale. Anche Myra E. Moss riscontra una vacanza dell'arte in quanto arte, ossia dell'oggetto stesso dell'indagine gentiliana. M.E. MOSS, *Il filosofo fascista di Mussolini*, *Giovanni Gentile rivisitato*, Roma, Armando 2007, p. 136.

<sup>70</sup> G. GENTILE, *Il sentimento*, cit., p. 17.

<sup>71</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 117.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>75</sup> B. CROCE, *A proposito di una filosofia dell'arte*, in *Conversazioni critiche*, cit., p. 338.

<sup>76</sup> G. GENTILE, *Poesia e genio*, in *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, vol. I, cit., pp. 177-192, qui p. 189.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 45.



parlare di arte e scienza paragonandole a due sorelle<sup>79</sup>, ma questa metafora appare insufficiente agli occhi di Gentile, per il quale arte e filosofia sono ancora più inseparabili e legate. Per spiegare questa complementarità egli ricorre ad un'ironica metafora, volta a negare il carattere straordinario e privilegiato della riflessione filosofica, che nell'edificio dello spirito non può essere considerata, come si fa spesso, l'inquilina dell'attico, che gode di una vista privilegiata sul reale. Questo è «un pregiudizio materialistico»<sup>80</sup>, una banalizzazione da cui emanciparsi.

Non esistono «diversi piani» e «diverse case o caselle o camere dello spirito»<sup>81</sup> – osserva Gentile – in aperta polemica con la lettura antagonistica del rapporto arte, religione e filosofia proposta da Croce, che vedeva sopravvivere quest'ultima a spese delle sue rivali più svantaggiate<sup>82</sup>. Lo spirito è un tutto e la vita degli uomini è sempre pensiero. L'uomo pensa sempre, «pensa, sia che questo pensiero prenda corpo in parole, in note musicali, in linee e figure e colori e pietre e marmi, sia che incida nel sistema della natura e dei rapporti tra gli uomini con le sue azioni»<sup>83</sup>. Cos'è dunque l'arte se non «tutto lo spirito considerato sotto l'aspetto dell'arte»<sup>84</sup>? Essa è paragonata ad un «filo aureo» interno all'esistenza umana, un filo che si confonde nel tessuto della nostra vita e non si può sfilare se non a costo di spezzarlo<sup>85</sup>. «L'arte [...] appartiene a ciò che vi è di più intimo all'uomo; a ciò che è perciò meno separabile dalla sua vita»<sup>86</sup>. Non è possibile pensare all'arte come a qualcosa di accessorio, di opzionale o di secondario: «come l'uomo non può spogliarsi di se stesso, così non può privarsi dell'arte»<sup>87</sup>. Lo stesso canto materno è un primordiale tentativo di plasmare artisticamente la vita del neonato: è un sostegno, un aiuto, una prima esperienza catartica per il piccolo uomo<sup>88</sup>. Ma non solo, gli stessi luoghi abitati dal genere umano vengono costantemente abbelliti, decorati e ornati. Come già osservava Hegel, l'uomo spiritualizza la natura circostante, tendendo continuamente a trasformarla, e persino il ge-

<sup>79</sup> «[...] sono sorelle e camminano per una stessa via, indirizzate a uno stesso scopo».

F. DE SANCTIS, *I problemi dell'estetica moderna*, cit., p. 20.

<sup>80</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 43.

<sup>81</sup> *Ibidem*. Qui è evidente una critica ad una visione ascendente o escludente tra i momenti in cui si articola la vita dello spirito, proposta da Croce.

<sup>82</sup> B. Croce, *Estetica*, cit., p. 385. «Posta l'arte nella sfera dello spirito assoluto, in compagnia della Religione e della Filosofia, come mai essa si può sostenere accanto a compagne così possenti e invadenti, e segnatamente accanto alla Filosofia, la quale, nel sistema hegeliano, sta alla cima dell'intero svolgimento spirituale?».

<sup>83</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 187.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 7. Ritorna alla mente quanto scriveva nel 1897 uno scrittore come Tolstoj, il quale osservava che «tutta la vita umana è piena di opere d'arte di ogni genere, dalla ninnananna alla celia, dalle imitazioni agli ornamenti delle nostre dimore» (L. TOLSTOJ, *Che cos'è l'arte?* Roma, Donzelli 2010, pp. 61-62), sottolineando questa estetizzazione diffusa e costante dell'esistenza umana. Certamente Gentile conosceva il testo, che aveva recensito, per la verità molto criticamente, nella rivista «Helios» nel 1899. Ora in *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, vol. I, pp. 271-273.

sto apparentemente insignificante di un bambino che getta un sasso in uno stagno non è affatto ingenuo, ma nasconde in sé un forte potenziale artistico, in quanto rivela il desiderio di imprimere il proprio sigillo sulla natura.

L'arte accompagnerà per tutta la vita l'esistenza umana, dall'infanzia fino alla vecchiaia, perché attraverso i suoi «fantasmi» l'uomo cerca di «colmare tutte le lacune del mondo»<sup>89</sup>. Gentile usa qui un termine particolare, evocando quelle «ombre sensibili» che sono le opere d'arte, di cui parlava Hegel in sintonia con Schiller. Viene così messo in risalto lo speciale statuto ontologico dell'opera, un fantasma sì, ma potente. Un sogno, ma non per questo inconsistente per l'artista o il suo pubblico: «Pigmalione abbraccia la statua, e ogni poeta è assediato da' suoi fantasmi come da uomini in carne ed ossa»<sup>90</sup> – scrive Gentile. Non si può dunque liquidare frettolosamente la questione della consistenza dell'arte, negandole del tutto «positività». Nel saggio *L'oggetto della storia* del 1937 Gentile sostiene, a tal proposito, che all'arte manca certamente la positività «definitiva» e «di realtà» propria della storia, ma possiede nondimeno una sua consistenza, seppur onirica e provvisoria, che dura il tempo del suo incanto. Non si può operare una rigida separazione tra poetico e storico, perché la storia ai suoi inizi è poesia e favola. La differenza tra storia e poesia è possibile quindi solo dal punto di vista storico; per gli uomini primitivi era storia quel che per noi oggi è divenuto «leggenda». Vi è perciò un continuo ed eterno passaggio dalla leggenda alla storia e, quel che non è più storia (la leggenda), è stato già storia<sup>91</sup>. Per cui «tutto è storia nell'attualità dello spirito»<sup>92</sup>.

### 3. Immortalità dello spirito e dei suoi momenti

Questo continuo passare dalla poesia alla storia ne evoca un altro e ci consente di affrontare un'ultima grande questione, quella dell'immortalità dell'arte che non può esser disgiunta dalla sua mortalità. Si è detto che l'opera muore se non viene fruita, ma vi è anche un'altra morte dell'arte, una morte con resurrezione, di cui Gentile dibatte fin dal saggio *La teoria dell'errore come momento dialettico e il rapporto tra arte e filosofia* del 1907, dove si rivolge a Croce ancora come a un suo «amico»<sup>93</sup>, pur nella già radicale di-

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> G. GENTILE, *L'oggetto della storia*, cit., p. 79.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 81. Questa tesi è il punto di arrivo di una lunga meditazione sul rapporto tra arte e storia che soltanto nel 1920 era stata declinata diversamente. Si pensi al saggio *Arte e Religione*, in cui le opere filosofiche appaiono fortemente collocate in un contesto storico, mentre quelle artistiche sembrano astoriche. «In arte [...] non c'è progresso, non c'è storia. Le opere d'arte non formano una linea continua di svolgimento, in cui il posto di ciascun punto sia determinato dal posto degli altri. Ogni opera d'arte è un tutto a sé, un mondo». G. GENTILE, *Arte e Religione*, in *Dante e Manzoni*, Firenze, Vallecchi 1923, p. 160. Per cui se per leggere e comprendere un'opera di Cartesio abbiamo bisogno di conoscere altre opere, non avrebbe senso tener presente l'*Orlando innamorato* mentre si legge l'*Orlando Furioso*.

<sup>93</sup> G. GENTILE, *La teoria dell'errore come momento dialettico e il rapporto tra arte e filosofia* in *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, vol. I, cit., p. 87.

vergenza teorica sull'interpretazione da fornire dell'estetica hegeliana e di quella che sembra essere la questione più scottante, e cioè la condanna a morte dell'arte. Scrive a tal proposito Gentile contro Croce: «se è vero che l'arte muore nella filosofia, essa non deve morire di fatto, cioè, una sola volta, e restare morta: ma deve morire eternamente, per non esser morta mai»<sup>94</sup>. Gentile presenta la sua visione trascendentale della morte dell'arte come un eterno passare nella filosofia che non avviene mai storicamente, come invece vorrebbe Croce, e che dunque rinnova la vita sia dell'arte che della filosofia in una continua osmosi spirituale. La morte dell'arte è dunque «morte ideale», ossia «vita eterna»<sup>95</sup>.

Due sono pertanto le interpretazioni proposte da Gentile della morte dell'arte: una silenziosa e vana assenza di fruizione da parte del pubblico e un eterno vivificante transito. Parimenti due saranno le concezioni dell'immortalità dell'arte, che è innanzitutto immortalità della grande opera, inevitabilmente legata all'epoca della sua creazione ma, allo stesso tempo, custode di valori eterni, in quanto «c'è sempre dentro, viva, nell'autonomia della sua vita, quell'anima identica per cui tutti gli uomini hanno, in fondo, una medesima umanità»<sup>96</sup>. Asserire l'immortalità dell'arte vuol dire dunque ribadire l'intrinseca umanità, che garantisce ad un'opera del passato di rivivere nella fruizione futura, perché l'uomo – afferma Gentile – «è naturalmente artista» e tutta la sua vita può essere rischiarata dalla «luce dell'arte»<sup>97</sup>. L'immortalità dell'arte tuttavia non ci guida soltanto nelle pieghe più nascoste del cuore dell'uomo; certamente le grandi opere d'arte sono animate da una sola anima, quella dell'essere umano<sup>98</sup>, ma l'arte è immortale anche «come momento della sintesi dello spirito nel logo concreto»<sup>99</sup>.

Nonostante l'esperienza umana sia sempre transeunte, l'uomo – osserva Gentile – è portato a contemplare la finitezza su uno sfondo immortale. Se riflettiamo sull'intera storia dell'umanità ci accorgiamo di essere circondati da cumuli di cenere: un deserto di epoche fiorenti si sono succedute per poi scomparire. Dietro a questo scenario desolante c'è però un'unità vivente, l'unità del pensiero, che è «processo», non risultato, «divenire che non è mai divenuto»<sup>100</sup>. Tornano alla mente le parole di Hegel, quel senso di «tristezza universale e disinteressata, relativa al declino dei popoli, di una cultura passata» che, d'altra parte, costituisce il combustibile della vita dello spirito «che

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>95</sup> «L'arte vive morendo, ossia integrandosi con gli altri momenti della vita dello spirito».

G. GENTILE, *Il nuovo concetto dell'arte*, cit., p. 12.

<sup>96</sup> *Ibidem*. L'immortalità dell'arte rivela innanzitutto la capacità di alcune opere di trascendere i confini spazio-temporali del loro concepimento e risultare ancora attuali – a secoli di distanza e in contesti storico-culturali trasformati – per un pubblico sempre nuovo. Come ha ben notato Negri, qui il problema di Gentile non è poi così lontano da quello su cui si interrogava Marx nell'*Introduzione alla critica dell'economia politica*, riflettendo sul piacere estetico dell'arte antica e dell'epos greco per i moderni fruitori. A. NEGRI, *L'estetica di Giovanni Gentile: esistenza ed inesistenza dell'arte*, Palermo, L'Epos 1994, p. 209.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 291.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 293.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 299.



si fa avanti, sì, contro se stesso e consuma le forme del suo sembiante»<sup>101</sup>, nutrendosi di se stesso. Il pensiero non si esaurisce, diversamente da tutto il resto ha la sua *ratio essendi* nell'immortalità. Per meglio rappresentare questo pensiero eterno, Gentile suggerisce l'immagine del generale che scruta dall'alto di una collina il suo esercito in movimento; figura chiave, che sa quel che accade nelle periferie e sul campo di battaglia. Apparentemente egli sembra immobile, in realtà non c'è in lui immobilità assoluta, ma la ritmicità del pensiero vigilante e cosciente, che non si muove da un punto all'altro dello spazio, ma si articola secondo un movimento «ideale, logico, in cui l'unità non viene meno, anzi si assicura, rinsalda e ravviva»<sup>102</sup>: è il ritmo dell'arte, della religione e della filosofia. Dietro a tutto ciò che muta, dietro a tutto ciò che cambia, vi è l'unità eterna del pensiero, sul cui sfondo lo spirito vivrà delle sue morti eterne, a cui seguiranno eterne risurrezioni. L'immortalità dell'arte è dunque non solo una conseguenza della sua umanità, ma scaturisce dall'immortalità stessa dello spirito, della cui vita essa eternamente partecipa. Un continuo rimandare e alternarsi dei momenti dello spirito, che declinano quella «alternativa eterna» tra attività artistica e attività speculativa<sup>103</sup>.

Settanta anni sono ormai trascorsi dall'assassinio di Giovanni Gentile e più di ottanta dalla pubblicazione di un'opera come la *Filosofia dell'arte*, costantemente pensata in opposizione alle teorie di Croce. Eppure quell'«uomo anestetico per eminenza, chiuso e impenetrabile alla poeticità della poesia, ignaro e incurioso delle opere d'arte, inesperto dei problemi a cui esse danno luogo, scrittore privo di qualsiasi finezza ed eleganza, in odio alle Muse»<sup>104</sup>, non ci ha consegnato un'opera sfinita dal tempo, senza più vita né sentimento. Se certamente è vero che la *Filosofia dell'arte* non è stata di aiuto ai critici<sup>105</sup>, e se è altrettanto vero che non si sente affatto odore di tempera, né rumore di scalpello e l'arte sembra ridursi a poesia, e gli artisti ai sommi nomi di Dante, Petrarca, Manzoni e Leopardi, mentre i pittori, gli scultori, i compositori e i poeti del Novecento si perdono nella nebbia<sup>106</sup>, le domande di Gentile sono a tal punto trasversali da sembrare, cionondimeno, preziose e vitali ancora oggi. Così come le sue critiche, rivolte ad una storia dell'arte ri-

<sup>101</sup> G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, Berlin 1822/23, *Nachschriften von K. G. Julius von Griesheim, H.G. Hotbo und F.C.H.V. von Kehler*, hrsg. von K. Brehmer, K.-H. Ilting e H.N. Seelmann, Hamburg, Meiner 1996, trad. it. di S. Delavalle, *Lezioni sulla filosofia della storia universale*, Torino, Einaudi 2001, p. 17.

<sup>102</sup> G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, cit., p. 288.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 300.

<sup>104</sup> B. CROCE, *A proposito di una filosofia dell'arte*, cit., pp. 337-338.

<sup>105</sup> E forse, come suggerisce Sasso, non voleva neanche esserlo, visto che Gentile riteneva che la critica in Italia fosse sostanzialmente crociana, cfr. G. SASSO, *Le due Italie di Giovanni Gentile*, cit., p. 462. Simile la conclusione a cui, per altre vie, giunge Negri sostenendo che l'estetica di Gentile non sia di aiuto ai critici, perché non indica una chiara definizione di arte, o meglio non la vuole individuare, giacché «la definizione perfetta, la definizione che traccia dei limiti e fa dell'arte una zona spirituale conclusa, resta il miraggio della mente metafisica». A. NEGRI, *L'estetica di Giovanni Gentile*, cit. p. 194.

<sup>106</sup> Rare e d'occasione sono le eccezioni, si pensi al discorso tenuto in onore di Gennaro Pardo, cfr. G. GENTILE, *Un pittore siciliano in Frammenti di estetica e di teoria della storia*, vol. I, cit., pp. 159-163.





piegata su se stessa<sup>107</sup>, all'evanescenza dell'arte pura e alla filosofia dell'arte come disciplina esclusiva, che appaiono più vicine ai nostri tempi, dai confini porosi, in cui l'estetica si è contaminata con altri territori di indagine<sup>108</sup>, in cui le separazioni rigide non hanno più valore, e in cui l'arte è sempre più entrata nel mondo della vita, fino a confondersi radicalmente con esso.

FRANCESCA IANNELLI

---

<sup>107</sup> La critica gentiliana alla storia dell'arte anticipa quella demolizione a suon di picconate teoriche di una narrazione ormai estinta che negli anni ottanta del secolo scorso porteranno avanti, sempre sulla scia di Hegel, sia Hans Belting che Arthur C. Danto.

<sup>108</sup> J.-M. SCHAEFFER, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF 2000, trad. it. di M. Puleo, *Addio all'estetica*, Palermo, Sellerio 2002.

