

## L'estetica di Robin George Collingwood

Diánoia, vol.5, no.5, 1959

Traduzione di ADRIANA BEVILACQUA

di Samuel Ramos



1897-1959

Universidad Nacional  
Autónoma de México

Mi propongo in questo saggio di fare una revisione del concetto di estetica di Collingwood, contenuta nel suo libro *I Principi dell'Arte*, di cui la prima edizione è del 1937, ed è una delle opere più rappresentative della filosofia inglese sull'arte nel presente secolo. Nel 1956 feci una esposizione sommaria di queste idee, la prima in Messico, nel mio corso al Collegio Nazionale; ora ne presento la ricostruzione.

Nonostante la sua dottrina sull'estetica sia pensata con rigoroso metodo filosofico, Collingwood non ammette che l'estetica in generale debba conservare una posizione puramente teorica. *“Perché non penso la teoria dell'estetica come un intento per investigare ed esporre le verità eterne che concernono un oggetto eterno chiamato Arte, ma come un intento per raggiungere attraverso il pensiero la soluzione di certi*

*problemi che sorgono in situazioni dove gli artisti stessi si incontrano con il qui-ed-ora. Tutto questo libro è stato scritto con la fiducia che ci sia un'implicazione pratica diretta o indiretta con la condizione dell'arte in Inghilterra nel 1937 e con la speranza che gli artisti per primi, e in secondo luogo le persone il cui interesse per l'arte è vivo e simpatico, lo considereranno di qualche utilità per loro”.* (Pref., VI)

Il problema da cui parte Collingwood è che nel mondo artistico ci sono molte sedicenti arti che naturalmente si rivestono di caratteristiche dell'arte vera per passare per essa. Il lavoro del filosofo è di smascherare le pseudo arti, evitare confusioni che potrebbero impedire di definire l'arte autentica. Ma direi che il filosofo inglese più di denunciare opere che falsamente sono considerate capolavori d'arte, e ce n'è sempre tanta abbondanza tra cui scegliere esempi, si dedica ad esaminare le false concezioni dell'arte che portano come conseguenza o determinano corrispondenti varietà di opere arte non autentiche.

La prima confusione che scopre Collingwood, è il dominio estetico. L'arte ha grande vicinanza all'artigianato (*craft*) e ciò riporta di moda la confusione<sup>1</sup> dell'arte con l'artigianato, tipica del pensiero occidentale, dall'antico al Rinascimento. *“I greci e i*

<sup>1</sup> NdT: vicinanza sottolineata nel suo senso positivo dal movimento *Arts and Crafts*, nato dalle teorie di August Pugin e John Ruskin e l'organizzazione da parte di William Morris, amico di Dante Gabriel Rossetti, istituì laboratori d'arte ispirandosi alle corporazioni dei mestieri medievali. Di qui l'influsso sulla pedagogia di John Dewey, che introdusse nelle scuole americane i laboratori di falegnameria per l'educazione all'arte attraverso l'artigianato – donde le confusioni in cui Collingwood, allievo di Ruskin, cercò di portare chiarezza.

romani non hanno il concetto di quello che noi chiamiamo arte, essi lo consideravano meramente come opere artigianali, così come era persino l'artigianato poetico (ars poetica) che concepivano... all'inizio in modo non troppo dissimile dalla carpenteria e il resto, differenziandosi da qualsiasi di tutte queste solo nella stessa maniera in cui una differisce dall'altra.” (pag.5). La teoria tecnica dell'arte però è poi dai Greci inclusa nella filosofia come pensiero dedicato in generale all'artigianato: perciò anche qui Collingwood la giudica come una delle più solide realizzazioni filosofiche – è la scuola che va da Socrate ad Aristotele.

Il concetto di tecnica implica di necessità la relazione di mezzo e fine: a grandi linee, tutta la tecnica è un processo per fare qualcosa che realizzi un risultato che si distingue dal mezzo impiegato. Collingwood sviluppa questa tesi lasciando talvolta alquanto disorientati perché oscilla tra l'includere insieme arte ed artigianato, e separare con chiarezza i due lati della questione. Perché se l'opera d'arte richiede nel qual caso non solo la sua produzione è una tecnica, ma si può persino considerare l'opera d'arte stessa un medium, e in tal caso non solo l'opera richiede una tecnica, ma essa stessa si può chiamare tecnica.

L'ambiguità si crea, quindi, tra arte come attività produttrice che può anche essere considerata dal punto di vista delle sue tecniche; e tra arte che considera la stessa opera artistica uno strumento tecnico, un medium. Questa seconda tesi ripropone l'antica confusione, e di ciò Collingwood si sente preoccupato, tanto più che la vecchia teoria dell'arte è nell'attualità rinforzata dall'essere sostenuta dagli economisti e dagli psicologi. “Per l'economista l'arte presenta l'apparenza di un gruppo specializzato di industrie; l'artista è un produttore per il suo pubblico, i consumatori pagano benefici definibili nei termini degli stati d'animo che la sua produzione consente di godere. Per lo psicologo, il pubblico consiste in persone che reagiscono in certi modi agli stimoli proporzionati dall'artista” (pag.19).

L'artigianato ha invece numerose caratteristiche che si possono elencare nei termini della moderna tecnica meccanizzata che evidentemente considerano arte anche quelle produzioni che ne usurpano il nome pur non essendolo. Nonostante Collingwood non accetti in pieno la frase di Oscar Wilde sull'inutilità dell'arte, “all art is quite useless”, concorda che l'opera d'arte non dimentica di esserlo anche se sa divertire, istruire, esortare etc. Non si può non concordare con Wilde che non è questo che fa l'opera d'arte tale, se non è inutile allo spirito non è arte per il suo essere utile (pag.32).

Perciò esamina la differenza che si fa tra le “belle arti” e le “arti utili”. Collingwood dichiara la sua posizione idealista e afferma: “delle due cose la prima non può essere chiamata opera d'arte se opera significa qualcosa fatta nel senso che un tessitore fa una tela”, perché l'opera dell'artista è qualcosa che può esistere solo in relazione con la sua esperienza mentale. Questa esperienza estetica è “l'opera d'arte propriamente detta”. La ragione della differenza tra le due specie di arte è che si suppone nella realtà dell'opera una proprietà oggettiva, la bellezza. Tornando ai greci, si vede che nella loro filosofia non c'è connessione tra bellezza e arte; la bellezza è quel che spinge ad ammirare o desiderare qualcosa: è l'oggetto proprio del Bello. Bellezza non

indica qualcosa di estetico, ma qualcosa di ammirabile, eccellente o desiderabile. Per questo, riassume Collingwood: *“la teoria dell'estetica non è la teoria della bellezza, ma dell'arte. Se la teoria della bellezza, invece di porla in connessione con la teoria dell'amore (come fece correttamente Platone), si connette con la teoria dell'estetica, il suo solo intento è di costruire un'estetica su base “realistica”, cioè spiegare l'attività estetica riferendosi ad una supposta qualità delle cose con cui si fa l'esperienza della bellezza; qualità che è falsamente localizzata non nell'agente, ma nel mondo esterno”*. Noi replicheremmo che quale sia l'interpretazione del valore estetico, non si direbbe che quel che si vede nell'opera è una bella attività artistica, sia essa intuizione recettiva o creazione, ma che è una bella opera d'arte. Il giudizio estetico non qualifica la componente soggettiva dell'attività artistica – l'emozione bella che sento nell'opera - al contrario, qualifico l'opera bella dall'emozione che l'opera dà. È certo che nel senso platonico del termine bello, la connotazione troppo ampia supera ogni significato strettamente estetico, come succede con le parole equivalenti nelle lingue europee (*bellum, le beau, il bello, das Schöne*). D'altronde qualunque termine impiegato per indicare il valore estetico, si riferisce sempre all'oggetto e non all'attività. Questa osservazione non decide l'antitesi di idealismo e realismo, ne discuteremo più avanti, dopo aver dato una visione completa della dottrina di Collingwood.

Segue la discussione della teoria mimetica dell'arte, afferma la tesi che l'arte non possa essere rappresentativa, visto che non essendo artigianato non si pone il problema di quella specie di abilità. Per Collingwood la rappresentazione nell'arte non mira all'artefatto (*artifact*) che somiglia all'originale, ad una rappresentazione letterale, ma piuttosto ad evocare con l'artefatto il sentimento provato dall'artista di fronte all'originale, merita perciò il nome che le dà il filosofo: la rappresentazione emozionale (pag.53). Il *naturalismo* non è rappresentazione di questo sentimento, ma invece è l'imitazione di quel mondo del senso comune così come appare all'occhio normale e sano, quel che possiamo chiamare *naturalizza* (pag.54). L'argomento definitivo della teoria della mimetica dell'arte consiste perciò nella sua riduzione all'assurdo col dire che se essa dicesse il vero, se l'imitazione fosse il vero dell'arte, la migliore opera d'arte sarebbe una fotografia e il miglior artista la macchina fotografica.

Invece la rappresentazione è mezzo per il fine di evocare emozioni: l'opera d'arte è magia se l'evocazione ha un valore pratico, o anche quando diverte, comunque vale solo per se stessa. Il capitolo sull'arte come magia inizia con la critica molto severa delle attuali teorie della magia. Le considera influenzate dal pregiudizio della filosofia positivista, che ha ridotto l'esperienza umana al solo campo dell'intelletto, in specie scientifico, che ignora completamente la natura emozionale dell'uomo. Non è sensato paragonare le pratiche magiche del *selvaggio* alle pratiche dell'uomo civilizzato che usa la sua conoscenza scientifica per dominare la natura (pag.58). Le pratiche magiche sono certo pseudoscientifiche, se basate sull'errore di interpretare la magia come scienza. Iniziatore di questo errore fu Edward Tylor nel 1871 (*Primitive Culture*), Collingwood aggiunge in una nota: *“il fatto che lo si continui a pensare nel*

*nostro tempo come fa sir James Frazer (The Golden Bough), è un disastro per l'antropologia contemporanea e tutti gli studi connessi*” (pag.58). E così anche per Levy-Bruhl ( *La Mentalité primitive*, etc). “*L'argomento di questo libro è un brano originale sulla “metafisica” intesa in senso comtiano; l'intento è di spiegare i fatti cercando entità occulte. Ma la natura della “mentalità” di una persona in se stessa completamente non conosciuta: si conosce solo nelle sue manifestazioni, nel modo in cui pensa e agisce*” (pag.62). Altrettanto inutile sarebbe cercare di spiegare questa condotta in un linguaggio comprensibile a chi abbia una *odd kind of mentality* - un tipo bizzarro di mentalità. Così criticamente Collingwood richiama la scienza a chiarire il cammino proponendo teorie su base strettamente empirica. Così l'osservazione può spaziare dal pregiudizio dell'uomo civilizzato, che attribuisce in modo dispregiativo la magia al *selvaggio* come tratto esclusivo della sua mentalità. Quindi, qual è il concetto di magia che medita Collingwood? Lo riassume molto bene nel seguente passaggio: “*L'attività magica è una specie di dinamo che provvede al meccanismo della vita pratica con la corrente emozionale che la dirige. Allora la magia è una necessità per tutta la specie e condizione dell'uomo e si incontra attualmente in tutta la sana società. Una società come la nostra, che pensa aver estirpato la necessità della magia, o viene equivocata o meglio è una società che sta morendo per mancanza di interesse nel proprio mantenimento*” (pag.68-69).

Bisognerebbe supporre che Collingwood, riguardo l'arte e la magia, pensasse solo agli esempi pseudo-artistici, alle sedicenti opere d'arte che si allontanano del tutto dall'arte autentica. Invece il filosofo inglese sembra ammettere che ogni opera di autentica arte autentica non va esente da motivi magici. Nella storia della cultura differenti epoche hanno diversamente differenziato il motivo puramente artistico e quello magico. L'arte medievale ad esempio era sinceramente e completamente magica. Nel Rinascimento i venti iniziarono a soffiare in una direzione decisamente diversa per l'arte, fino al punto che nel XIX secolo un gruppo di artisti lanciarono il grido de l'“arte per l'arte”; in modo anche ambiguo, visto che i suoi partigiani furono protagonisti anche di un'arte del divertimento non esente dal vergognoso, godendo nel chiudersi in un cerchio d'élite. “*Nell'atmosfera profumata e carica di questa tenda di cineserie (china-shop) la sala di Rudyard Kipling, giovane, nervoso, miope e ardente, convinto di usare la sua penna per evocare e canalizzare le emozioni della sua vita nell'India che aveva incontrato nel suo viaggio attraverso l'Impero Britannico. Gli esteti inorridirono non perché disapprovavano l'imperialismo, ma perché disapprovavano l'arte magica*” (pag.70).