

## Эстетика Бенедетто Кроче в англосаксонском мире

Эстетика Бенедетто Кроче имела сильное влияние на умы европейских философов первой трети минувшего столетия. По утверждению авторов широко известной «Истории эстетики» К. Гилберт и г. Куна особенно глубокое признание Кроче завоевал в англоязычном мире.<sup>1</sup> Свидетельством такого признания философии и эстетики Кроче может служить тот факт, что его сочинения сразу же переводились на английский язык, а «Энциклопедия Британника» заказала ему статью «Эстетика». Этот заказ был осуществлен Кроче, и его статья по эстетике была опубликована в 14-м издании энциклопедии в 1946 году. Ни одна сколько-нибудь крупная фигура, представлявшая в Англии линию неогегельянской философии, не могла пройти мимо Кроче, не обратив на него внимания. Из авторов, посвятивших свои работы анализу его идей, можно отметить Б. Бозанкета<sup>2</sup> и Э. Кэррита, который откровенно признавал себя последователем линии Кроче в эстетике, называя себя крочеанцем.<sup>3</sup> Особенно сильным было воздействие Кроче на Р. Коллингвуда, фундаментальная монография которого «Принципы искусства»,<sup>4</sup> не потерявшая актуальность и в XXI веке, оказалась настолько пронизана идеями итальянского философа, что в современной англо-американской философской литературе имя Коллингвуда неизменно сопрягается с именем Кроче, а эстетические идеи обоих авторов сближаются настолько, что образуют единую систему, обозначаемую как «эстетика Кроче-Коллингвуда».<sup>5</sup>

Перед тем как приступить к анализу «эстетики Кроче-Коллингвуда», необходимо остановиться на ключевых идеях её итальянского основателя.

---

<sup>1</sup> Гилберт К., Кун г. История эстетики. М., 1960.

<sup>2</sup> Bosanquet B. Croce aesthetics // Mind. Vol. XXXIX.

<sup>3</sup> Carrit E. Theory of Beauty. London, 1914.

<sup>4</sup> Коллингвуд Р. Принципы искусства. М., 1999.

<sup>5</sup> Hoppers J. The Croce-Collingwood Theory of Art. // Philosophy Vol. XXXI, October 1956; Osborn H. Aesthetic and Art Theory. London, 1968; Wolheim R. Art and its Objects. London; New York, 1972; Kemp G. The Croce-Collingwood theory as Theory // JAAS. Vol. 61. № 2. 2003.

Философию Кроче определяют как имманентизм, потому что она представляет собой философию духа, неотделимую от истории, то есть от непосредственного человеческого опыта. Поэтому философскую мысль Кроче можно назвать как Абсолютным идеализмом, так и Абсолютным историцизмом.<sup>6</sup> Его система философии включает в себя исследование тех видов духовной или ментальной деятельности, которыми исчерпывается человеческая жизнь. Духовная жизнь может быть или теоретической или практической. В свою очередь, теоретическая делится на эстетическую (познание частного, отдельного), оперирующую интуицией, которую Кроче отождествляет с выражением, и логическую (сфера интеллекта, оперирующая концептами, или универсалиями). Практическая делится на экономическую, в которую философ включает все формы утилитарных действий, и моральную. Каждая из описанных сфер ориентирована на некоторую норму или ценность (в современной терминологии — аттрактор). Для эстетической сферы аттрактором является красота, логика ориентирована на истину, экономика — на полезность (создание потребительских благ), мораль — на добро.<sup>7</sup>

Опору всех действий интеллекта составляет интуиция, являющаяся эстетической, но интуитивный способ действий для своего осуществления не предполагает интеллект. Таким образом, оказывается, что вся духовная деятельность по существу основана на эстетической, не включающей в себя понятий и суждений.

Итальянский философ был противником сужения сферы эстетического, которое присуще, по его мнению, немецкой классической эстетике от Канта до Гегеля. Для Кроче же разница между жизненной интуицией и художественной, присутствующей в произведениях искусства, не велика. Во втором издании книги «Эстетика как наука о выражении и общая лингвистика» Кроче находит ошибку своих предшественников в отделении сферы эстетического от общей духовной жизни, результатом чего оказывается превращение искусства в сферу занятий аристократической элиты. Нет отдельной науки о художественной интуиции, отличной от философии интуиции в целом, утверждает Кроче. Каждая интуиция в той или иной степени является художественной, но это не значит, что здесь

<sup>6</sup> Kemp G. Croce's Aesthetics // Stanford Encyclopedia of Philosophy. Электронный ресурс, <http://plato.stanford.edu/entries/croce-aesthetics> (дата публикации: 04.05.2008).

<sup>7</sup> Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и общая лингвистика. М., 1920.

происходит отождествление искусства с жизнью. То же самое можно сказать о чувствах, которые включены в интуицию. Чувства присущи всем видам ментальной активности человека, а не только художественной, с которой их обычно связывают. Таким образом, здесь выстраивается цепь взаимодополняющих друг друга понятий: интуиция-выражение-чувства. Разница между художественными и нехудожественными чувствами такая же, как между художественной и нехудожественной интуицией. В отношении художественной интуиции можно сказать, что она выделяется своей структурной организованностью, последовательностью, когерентностью, порядком изложения. Здесь перекидывается мостик от интуиции к форме. Выражать нечто, значит, по глубокому убеждению Кроче, находить форму. Без формы чувства оставались бы хаотичными, «растрепанными», скорее напоминали бы биологические импульсы, чем человеческие эмоции, вот почему можно сказать, что «интуиция-как-выражение» обретает себя в форме. Особенно наглядно проявляется неразрывность выражения и формы в сфере эстетического, где мы не можем идентифицировать содержание независимо от формы, так же как отделить форму от содержания. Заключительным звеном в цепи синонимов: интуиция-выражение-чувство-форма является язык. Язык, по Кроче, изначально обладает эстетической, или поэтической природой, и, утверждая это, итальянский философ XX в. следует за своим великим предшественником XVIII в. Дж. Вико. Сам Кроче никогда не отрицал своей преемственности у Вико, единственный момент, который он подвергал коррекции у своего предшественника, заключался в том, что тот относил поэтическую природу языка к его ранним стадиям, тогда как для мыслителя XX в. язык поэтичен всегда.

Итак, чтобы оттенить собственную природу искусства, представим себе отчетливее, чем, по Кроче, искусство не является, т. е., как оно определяется «от противного».

Прежде всего, надо сказать, что художественное произведение не является физическим фактом. Возьмем произведения живописи и скульптуры, которые на первый взгляд представляются предметами — плоскими или стереометрическими. Но главное не в этом, главное в том, что в них есть нечто неуловимое, то, что больше, чем краски на холсте или фактура камня, из которого высечена статуя, в этом «нечто» и заключена сущность искусства (выражение — «*El no se que*» — «я не знаю что», или «нечто» употреблялось еще XVII в. для обозначения красоты<sup>8</sup>).

<sup>8</sup> Лекции по истории эстетики. Т. 1. ЛГУ, 1974. С. 125.

Следующим моментом является исключение искусства из сферы полезности, утилитарности. Даже если считать целью искусства возбуждение удовольствия у публики, то и это, по убеждению Кроче, было бы наделение его некой утилитарностью.

Далее Кроче утверждает: искусство не принадлежит к сфере морального нормирования жизни. Одно художественное произведение нельзя считать более моральным, чем другое. Сравнить художественные произведения с точки зрения их моральности или аморальности — такая же бессмыслица, по мнению Кроче, как, например, решать вопрос: кто наделен большей моральностью — квадрат или треугольник? Затем следует новая негация: искусство, будучи интуицией, не обладает способностью интеллектуального познания, так как интуиция не дает четкого различения между реальным (истинным) и нереальным (ошибочным), к чему стремится наука. В отличие от научной теории произведение искусства самодостаточно. Чтобы понять произведение, надо сосредоточиться на нем самом и не сравнивать его с миром, находящимся за его пределами. Так, для искусства всё равно — точно ли воспроизводится предметный мир (как, допустим, у Курбе) или искажается, как у сюрреалистов (Дали, Магритт). Искусство — чистый образ духа, иначе говоря, оно — символично (образ духа есть символ). Образы искусства являются символическим выражением чувства.

Рассмотрим теперь эстетическую теорию Коллингвуда. Её версия построена на фундаментальных положениях эстетики Кроче об искусстве как интуиции-выражении-форме-языке. Вместе с тем Коллингвуд хочет пойти дальше своего итальянского коллеги в уточнении определенных неясностей и недосказанностей теории искусства как выражения, чтобы оградить её от критики, которая уже выявила их и стала внедряться в уязвимые места этой концепции.

Выяснение природы искусства Коллингвуд начинает с суждений «от противного». Что не является искусством в системе эстетических координат английского исследователя? Главная ошибка всей предыдущей эстетики, кроме крочеанской, заявляет Коллингвуд, заключается в неразличении искусства и ремесла. Корни этого заблуждения уходят в античную теорию «техне», поддерживаемую Платоном и Аристотелем. Она включала в сферу искусства наряду с художественной деятельностью то, что искусством мы уже не называем, например, строительство кораблей, плотницкие и столярные работы, ткачество и изготовление украшений и т. п. Более того,

искусства ораторской речи и организации зрелищ, вызывавшие у древних столь активный эмоциональный отклик, Коллингвуд считает тоже ремеслом, хотя и другого рода, чем делание вещей.<sup>9</sup>

Ремеслом, в классификации Коллингвуда, будет считаться любая деятельность, независимо от того, является ли она физической или ментальной, если обладает следующими свойствами. Прежде всего, различение средств деятельности и цели деятельности. Это происходит потому, что цель ремесленной деятельности обдуманна, ставится рационально и так же продуманно подбираются средства ее осуществления. Законченный продукт сильно отличается от того материала, из которого он изготавливался. Легко различаются материя и форма, а, если речь идет о текстах, содержание свободно отделяется от формы своего выражения.

В истинном художественном произведении ничего подобного не должно быть. В нем содержание неотделимо от формы, план исполнения — от самого исполнения, средства — от цели, и всё это образует единую неделимую целостность.

Ремесло, маскируемое под искусство, бывает двух видов: магия и развлечение. Магия, по Коллингвуду, совсем не принадлежность далеких архаических эпох, где она (по мнению некоторых культур-антропологов), заменяла науку, магия — вечный спутник человечества, и она столь же действенна в наше время, как и в прошлые века. Магия — это техника возбуждения чувств, которые направляются в определенную область культуры и социума с целью их укрепления. Так, проповедники стремятся разбудить чувства благоговения и религиозного трепета, направляя их в лоно Церкви, патриотические песни и гимны — массовый героизм, морализаторские сочинения — укрепить общественную мораль и т. д. К магии относятся современная политическая пропаганда и реклама.

Иначе говоря, под магией Коллингвуд понимает активизацию чувств с установкой на их полезное использование. Но чувства могут возбуждаться не только с целью «перекачки» в какую-то определённую сферу, а ради наслаждения, вызываемого ими самими по себе. Деятельность, преследующую подобную цель, Коллингвуд называет развлечением. Даже воздействие древнегреческой трагедии на зрителей, которое Аристотель определял как катарсис, то есть очищение души, английский философ относит к развлечению. Тем более не щадит он современную ему драматургию,

<sup>9</sup> *Collingwood R. Principles of Art. London, 1938.*

комедии и мелодрамы, заполнившие сцену остросюжетные фильмы (он прав в том отношении, что продукция голливудской «фабрики грез», монополизировавшая экраны европейских стран в 30-е годы, действительно стремилась к манипуляции человеческими душами), он включает сюда различные жанры современного романа: детективы, приключенческий, исторический роман, «любовный роман» и т. п.

Совершенно другие цели имеет, по Коллингвуду, подлинное искусство. В настоящем искусстве выражение происходит не ради практической цели или наслаждения чувствами, а ради осознания самого переживания. Здесь выражение индивидуализирует чувства, а целью является не катарсис в аристотелевском смысле, а очищение как переведение переживания из бессознательного состояния в сознательное, достижение ясности, цельности, организованности мира чувств человека, постижение человеком своей собственной сущности. В качестве образца того, что такое подлинное искусство, Коллингвуд называет творчество Т. Элиота, у которого он особенно ценит поэму «Бесплодная земля». «Для читателя, который ждет не развлечения или магии, а поэзии, который хочет знать, чем поэзия может быть, если она не то и не другое, то «Бесплодная земля» предлагает ответ».<sup>10</sup>

«Эта поэма ни в коем случае не развлекательна, — продолжает Коллингвуд. — Она также не имеет ни малейшего отношения к магии».<sup>11</sup> И это потому, что в поэме Элиота нет ни приговоров, ни предложений для исправления жизни. Она будет глубочайшим разочарованием для «любителей литературы», то есть литературных дилетантов, воспитанных в представлении, что поэзия должна являть собой «изящное чтение», предназначенное для удовольствия тех, кто им пользуется. Искусство, отказывающееся от магии и развлечения, должно, по Коллингвуду, обладать способностью пророчества. Но пророчествовать художник должен не в том смысле, что он может предсказывать грядущие события, а в том, что «он может раскрыть своей аудитории, рискуя навлечь на себя её неудовольствие, секреты их собственных сердец».<sup>12</sup> Выступая от имени общества, художник раскрывает его секреты (не политические и не те, которыми озабочена «желтая пресса» или бульварная литература). Дело в том, что общество не знает секретов своей души и не берет в расчет то, что из этого

<sup>10</sup> Коллингвуд Р. Принципы искусства. М., 1999. С. 303

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же. С. 304

незнания вырастает зло. И вот поэт и его искусство, заключает Коллингвуд, лечит общество от самого страшного недуга — от порчи души.

Нельзя сказать, чтобы идеи Кроче, так же как и Коллингвуда, были однозначно приняты в англо-американской философской литературе и критике. Несмотря на усилия Коллингвуда усовершенствовать идеи Кроче, критика упорно продолжала говорить не об отдельно взятых позициях итальянского и английского авторов, а о привычной связке «Кроче-Коллингвуд». При этом, отдавая должное значимости вклада этих мыслителей в эстетику, критики не упускали возможности обратить внимание на моменты, казавшиеся им недоказательными или противоречивыми. Уже в первых откликах на эстетические труды Кроче Б. Бозанкета,<sup>13</sup> а вслед за ним С. Александера,<sup>14</sup> высказывалось недовольство тем, что эстетика Кроче обходит вниманием роль материала, из которого «лепится» художественное произведение. Действительно, для Кроче, впрочем, как и для Коллингвуда, работа художника с материалом представлялась всего лишь технической стороной искусства, реализацией в различного рода материальных средах интуиции, выраженной в сознании. Тем не менее, критики указывали на то, что сам материал помогает творцу не только в реализации замысла, но часто заставляет его менять художественные решения, так как предусмотреть все следствия встречи идеального образа своего сознания с материальной средой никакой, даже самый творческий, ум не в состоянии.

Рассмотрим теперь некоторые точки зрения на теорию Кроче-Коллингвуда, сложившиеся, во второй половине XX века. Обратимся сначала к работе Дж. Хосперса «Концепт художественного выражения».<sup>15</sup>

Хосперс выражает сомнения в абсолютности определений искусства, даваемых Кроче (то же самое относится и к Коллингвуду). Всегда ли источником искусства является интенсивное чувство его творца? Одни искусства более эмоциональные, например музыка, другие — менее эмоциональные, например архитектура. Есть ли основания считать, что такое замечательное произведение, как собор Св. Павла в Лондоне (автор проекта Кристофер Рен), было порождено «интенсивным чувством» архитектора? На этот вопрос приходится ответить отрицательно, так как в деятельности архитектора значительную роль играют рациональные цели и расчёты. Можно

<sup>13</sup> *Bosanquet B. Three Lectures on Aesthetic. London, 1913.*

<sup>14</sup> *Alexander S. Beauty and other Forms of Value. London, 1933.*

<sup>15</sup> *Hospers J. The Concept of Artistic Expression // Proceedings of the Aristotelian Society. 1955.*

взглянуть на ту же проблему в другом ракурсе: существуют произведения более или менее простые, например лирическое стихотворение, о котором можно сказать, что оно родилось в порыве чувства, то есть выражения интуиции, но есть и многоплановые литературные произведения (в качестве примера Хосперс приводит «Войну и мир» Л. Толстого), создание которых не могло происходить на «едином дыхании» чувства-интуиции. Наконец, есть произведения, называемые «синтетическими», например театральная постановка, опера, фильм, требующие участия представителей разных художественных профессий. Можно ли считать, что такое произведение выражает интуицию одного человека?

Обратимся теперь к работам Гордона Грэма, включившего в свою философию искусства критическое рассмотрение теории Кроче-Коллингвуда. В основном английский автор обращает внимание на имеющиеся в ней противоречия. Если в эстетике Кроче-Коллингвуда говорится о выражении чувства художника, возбуждающего ответные чувства у его аудитории, то как тогда избежать сведения искусства к магии и развлечению, против чего как раз и направлена данная теория? Если мерить значимость произведения по силе вызываемых у зрителя чувств, тогда триллеры и фильмы ужасов будут претендовать на самое высокое место! Можно попытаться избежать такого упрека, заменив положение «искусство как выражение чувства» на «искусство как выразительность чувства».<sup>16</sup> В этом случае дается указание на то, что чувства приобретают форму, но в независимости от самого художника. «Однако, если художник не выражает эмоции, — пишет Грэм, — а только формулирует выразительные высказывания о них, и если публике нужно не чувствовать эти эмоции, а лишь оценивать их выразительность, тогда ценность произведения не может заключаться в самопознании ни со стороны художника, ни со стороны публики».<sup>17</sup> Но тогда не осуществляется главная цель искусства, которую ставил перед ним Коллингвуд, — открывать людям возможность самопознания. Более того, в том случае, когда мы имеем дело с выразительностью чувства, а не самим его выражением, мы не можем быть уверены, что зритель будет испытывать именно те самые чувства, какие были выражены творцом произведения. Кроме того, есть разные чувства: можно допустить, что торжественная ода или радостная музыка в состоянии поднять настроение

<sup>16</sup> Грэм Г. Философия искусства. М., 2004. С. 53

<sup>17</sup> Там же.



слушателей, но выражение в произведении таких чувств, как, скажем любовь или ревность, вряд ли вызовут ответные переживания любви или ревности у зрителей.<sup>18</sup>

Недостаточно прояснен у Кроче и Коллингвуда также вопрос о соотношении чувства и воображения. Если считать, что искусство есть выражение собственных чувств художника, тогда возникает вопрос, какую роль играет воображение? В определенном смысле одно исключает другое: если чувства имагинативные, а не реальные, то искренность выражения переживания художника подвергается сомнению, и наоборот, если художник искренне выражает именно свои чувства, то роль воображения снижается до минимума.<sup>19</sup>

Тем не менее, несмотря на критику, теория искусства как выражения и языка пробивала дорогу через все препоны и продолжала влиять на английских и американских философов даже в те периоды, когда в англо-американской философии прочное место заняли теории «эстетического опыта» Д. Дьюи,<sup>20</sup> эстетика «презентативного символизма» С. Лангер, семиотика искусства Ч. Морриса. Во всех этих течениях можно найти отголоски крочеанской концепции искусства как выражения чувств и как языка эмоциональной коммуникации. Накатившая вслед за тем волна аналитического антиэссенциализма, казалось, вымыла все попытки искать сущность красоты и искусства, но сейчас эта волна пошла на убыль, и теории, выводящие искусство их духовной или духовно-телесной деятельности человека, вновь обретают силу.

<sup>18</sup> *Graham G. Expressivism. Croce and Collingwood // The Routledge Companion to Aesthetics.* Ed by Berys

Gaut and Dominic McIver. London; New York, 2005. P. 128

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> «Дьюи сближался с эстетикой Кроче, которую связывали с гегелевским идеализмом», — отмечает исследователь прагматизма Р. Шустерман. (*Shusterman R. Pragmatist Aesthetics.* New York, 2000. P. 6).

V. V. Prozersky

## L'estetica di Benedetto Croce nel mondo anglosassone

L'estetica di Benedetto Croce ha esercitato una forte influenza sulle menti dei filosofi europei dei primi decenni del secolo scorso. Secondo K. Gilbert e H. Kuhn, autori della famosa "Storia dell'Estetica", è stato il mondo anglosassone a riservare a Croce un riconoscimento particolarmente profondo.<sup>1</sup> A dimostrare questo riconoscimento della filosofia e dell'estetica crociana è il fatto che le sue opere venivano immediatamente tradotte in inglese, e l'Enciclopedia Britannica gli ha commissionato la redazione della voce "Estetica". Croce ha assunto tale incarico, e il suo articolo sull'estetica è stato pubblicato nella 14<sup>o</sup> edizione dell'enciclopedia nel 1946. Nessun personaggio di rilievo, esponente in Inghilterra della corrente filosofica neohegeliana, poteva ignorare Croce o mancare di una certa attenzione nei suoi confronti. Tra gli autori che hanno dedicato le proprie opere all'analisi delle sue idee, possiamo citare B. Bosanquet<sup>2</sup> ed E. Carrit, che apertamente sosteneva di essere un seguace della linea di Croce nell'estetica, dichiarandosi crociano.<sup>3</sup> Particolarmente forte è stato l'impatto di Croce su P. Collingwood, il cui saggio fondamentale "I principi dell'arte",<sup>4</sup> ancora attuale nel XXI secolo, era talmente permeato dalle idee del filosofo italiano, che, nella contemporanea letteratura filosofica anglo-americana, il nome di Collingwood viene sempre associato a quello di Croce, e le idee estetiche di entrambi gli autori si avvicinano fino a formare un unico sistema, conosciuto come "estetica di Croce-Collingwood".<sup>5</sup>

Prima di procedere all'analisi dell'"estetica di Croce-Collingwood," è opportuno soffermarsi sulle idee chiave del suo fondatore italiano.

La filosofia di Croce viene caratterizzata come immanentismo, perché rappresenta una filosofia dello spirito inseparabile dalla storia, cioè dall'esperienza umana immediata. Pertanto, il pensiero filosofico di Croce può essere definito

<sup>1</sup> Gilbert K., Kuhn H. *Istoria estetiki*. Mosca, 1960.

<sup>2</sup> Bosanquet B. *Croce aesthetics*// *Mind*. Vol. XXXIX.

<sup>3</sup> Carrit E. *Theory of Beauty*. London, 1914.

<sup>4</sup> Collingwood R. *Prinzipi iskusstva*. Mosca, 1999.

<sup>5</sup> Hospers J. *The Croce-Collingwood Theory of Art* // *Philosophy*. Vol. XXXI, October 1956; Osborn H. *Aesthetic and Art Theory*. London, 1968; Wolheim R. *Art and its Objects*. London; New York, 1972; Kemp G. *The Croce-Collingwood theory as Theory* // *JAAC*. Vol. 61. № 2. 2003.

sia come idealismo assoluto che come storicismo assoluto.<sup>6</sup> Il suo sistema filosofico comprende lo studio di quei modi dell'attività spirituale, o mentale, che sono esaustivi della vita umana. La vita spirituale può essere teoretica o pratica. Quella teoretica, a sua volta, si suddivide in quella estetica (conoscenza del particolare, dell'individuale) che opera tramite l'intuizione e che Croce identifica con l'espressione, e quella logica (sfera dell'intelletto che opera tramite concetti, o universali). La vita spirituale pratica, invece, si articola in quella economica, dove il filosofo colloca tutte le forme di azioni utilitaristiche, e quella morale. Ognuna delle suddette sfere mira ad una certa norma, o valore (in terminologia moderna — un attrattore). Per la sfera estetica l'attrattore è la bellezza, per la logica — la verità, per l'economia — l'utilità (la creazione dei beni di consumo), per la morale — il bene.<sup>7</sup>

Il fulcro di tutte le azioni dell'intelletto è l'intuizione, la quale è estetica, ma il modo intuitivo d'azione non richiede l'intelletto per la propria attuazione. Quindi, sembra che tutta l'attività spirituale sostanzialmente sia basata su quella estetica, che non include i concetti e i giudizi.

Il filosofo italiano era contrario alla riduzione della sfera dell'estetica, che caratterizzava, secondo lui, l'estetica classica tedesca da Kant a Hegel. Per Croce, la differenza tra l'intuizione della vita e quella artistica, presente nelle opere d'arte, è irrilevante. Nella seconda edizione del libro "Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale" Croce rileva l'errore dei suoi predecessori nella separazione della sfera dell'estetica dalla vita spirituale in generale, con la conseguente trasformazione dell'arte in un'esclusiva sfera di attività dell'élite aristocratica. Non esiste una scienza separata dell'intuizione artistica, diversa dalla filosofia dell'intuizione in generale, afferma Croce. Ogni intuizione in una certa misura è artistica, ma questo non significa che ci sia un'identificazione dell'arte con la vita. Lo stesso si può affermare dei sentimenti che sono inclusi nell'intuizione. I sentimenti sono propri di tutti i modi dell'attività mentale dell'uomo, non solo di quello artistico, a cui vengono comunemente associati. Così si costruisce una serie di concetti tra loro complementari: intuizione-espressione-sentimenti. La differenza tra i sentimenti artistici e non artistici è uguale a quella tra l'intuizione artistica e non artistica. Per quanto riguarda l'intuizione artistica, si potrebbe dire che si distingue per equilibrio strutturale,

<sup>6</sup> Kemp G. Croce's Aesthetics // Stanford Encyclopedia of Philosophy. — <http://plato.stanford.edu/entries/croce-aesthetics>, (pubblicato: 04.05.2008)/

<sup>7</sup> Croce B. Estetica kak nauka o virazhenii i obshaja lingvistika. Mosca, 1920.

coerenza, ordine di esposizione. Così si costruisce un ponte dall'intuizione alla forma. Esprimere qualcosa significa, secondo la convinzione profonda di Croce, trovare la forma. Senza forma i sentimenti rimarrebbero caotici, disordinati, più simili agli impulsi biologici che non alle emozioni umane, ed è per questo che possiamo dire che l'intuizione-come-espressione si ritrova nella forma. L'inseparabilità tra l'espressione e la forma è particolarmente evidente nella sfera estetica, dove non possiamo né identificare il contenuto in modo indipendente dalla forma, né separare la forma dal contenuto. L'ultimo anello della catena di sinonimi "intuizione-espressione-sentimento-forma" è il linguaggio. Il linguaggio, secondo Croce, possiede originariamente una natura estetica, o poetica. In questa visione il filosofo italiano del XX secolo segue G.Vico, il suo grande predecessore del Settecento. Lo stesso Croce non ha mai negato la sua aderenza alle idee di Vico; l'unica modifica che ha voluto apportare alla concezione del suo predecessore riguardava il fatto che Vico attribuiva la natura poetica del linguaggio alle fasi iniziali del suo sviluppo, mentre per il pensatore del XX secolo il linguaggio è sempre poetico.

Per mettere in rilievo la specifica natura dell'arte, esaminiamo più in dettaglio che cosa, secondo Croce, l'arte non è, cioè come viene definita "per assurdo".

Prima di tutto, bisogna sottolineare che l'arte non è un fatto fisico. Analizziamo, ad esempio, le opere di pittura e di scultura che a prima vista sembrano oggetti — piatti o stereometrici che siano. Ma la cosa principale non è questa: è che hanno qualcosa di inafferrabile, qualcosa che è più grande dei colori sulla tela o della tessitura della pietra in cui è scolpita la statua. Proprio in quel "qualcosa" è compresa l'essenza dell'arte (l'espressione "El no se que", "non so che", o "qualcosa", si usava già nel XVII secolo per riferirsi alla bellezza).<sup>8</sup>

Il punto successivo è l'esclusione dell'arte dalla sfera dell'utile. Anche se lo scopo dell'arte consistesse nell'arrecare piacere al pubblico, già questo, secondo la convinzione di Croce, conferirebbe all'arte una certa utilità.

Quindi, continua Croce, l'arte non appartiene alla sfera della regolamentazione morale della vita. Un'opera d'arte non può essere considerata più morale di un'altra. Confrontare le opere d'arte secondo la loro moralità o immoralità è, secondo Croce, tanto assurdo quanto, per esempio, cercare di capire se è il quadrato o il triangolo ad essere dotato di più morale. Segue poi un'altra negazione: l'arte, essendo un'intuizione, non ha la facoltà di conoscenza intellettuale, visto che l'intuizione non dà una distinzione chiara tra il reale (vero)

<sup>8</sup> Lezioni sulla storia dell'estetica. LGU. 1974. Vol. 1. P. 125.

e l'irreale (falso), a cui aspira la scienza. A differenza di una teoria scientifica, un'opera d'arte è autosufficiente. Per capire un'opera, bisogna concentrarsi sulla stessa senza paragonarla con il mondo che si trova al di fuori dei suoi confini. Così, per l'arte è indifferente se il mondo oggettuale viene riprodotto in un modo preciso (immaginiamo le opere di Courbet) o alterato, come nelle opere dei surrealisti (Dali, Magritte). L'arte è l'immagine pura dello spirito, in altre parole è simbolica (l'immagine dello spirito è un simbolo). Le immagini dell'arte sono un'espressione simbolica dei sentimenti.

Parliamo ora della teoria estetica di Collingwood. Sostanzialmente è basata sui principi fondamentali dell'estetica crociana dove l'arte viene intesa come intuizione-espressione-forma-linguaggio. Tuttavia, Collingwood vuole andare oltre il suo collega italiano per chiarire certe ambiguità e incompletezze della teoria dell'arte come espressione, con lo scopo di proteggerla da ogni critica, la quale, avendoli già individuati, ha cominciato a intervenire sui suoi punti più vulnerabili.

Collingwood inizia la ricerca della natura dell'arte esaminando le affermazioni "per assurdo". Cosa non è arte nel sistema delle coordinate estetiche del ricercatore inglese? L'errore principale di tutto il pensiero estetico precedente, ad eccezione di quello crociano, afferma Collingwood, consiste nella mancanza di distinzione tra l'arte e il mestiere. Le radici di questo errore risalgono all'antica teoria della "techné" sostenuta da Platone e Aristotele. Questa teoria collocava nell'ambito dell'arte, accanto all'attività propriamente artistica, anche ciò che noi non consideriamo arte — per esempio le costruzioni navali, la carpenteria e la falegnameria, la tessitura e la gioielleria, ecc. Addirittura l'arte oratoria e dell'organizzazione di spettacoli, tanto stimata dagli antichi, viene caratterizzata da Collingwood come mestiere, anche se di un altro tipo rispetto al mestiere della produzione degli oggetti.<sup>9</sup>

Nella classificazione di Collingwood per mestiere si intende qualsiasi attività — indipendentemente dal fatto che sia fisica o mentale — con le seguenti caratteristiche: prima di tutto, c'è la distinzione tra i mezzi e lo scopo dell'attività; questo perché lo scopo dell'attività artigianale è deliberato, si pone in modo razionale e altrettanto deliberatamente si scelgono i mezzi per la sua attuazione; il prodotto finito è molto diverso dal materiale di cui è stato fatto; la materia e la forma sono facilmente distinguibili — per esempio, nel caso del testo, il contenuto si separa liberamente dalla forma di espressione.

---

<sup>9</sup> Collingwood R. Principles of Art. London, 1938.

In una vera opera d'arte non ci deve essere niente di tutto ciò. Quindi non si possono separare il contenuto dalla forma, il piano d' esecuzione dall'esecuzione stessa, i mezzi dallo scopo: tutto costituisce un'entità integra e indivisibile.

Il mestiere mascherato come arte può essere di due tipi: la magia e il divertimento. La magia, per Collingwood, non fa parte delle lontane epoche arcaiche, dove (secondo alcuni antropologi culturali) sostituiva la scienza: è un'eterna compagna dell'uomo, ed è altrettanto operativa oggi come nei secoli passati. La magia è una tecnica per suscitare i sentimenti, che vengono indirizzati in una determinata area della cultura e del sociale, al fine di rafforzarli. Così i predicatori cercano di risvegliare i sentimenti di riverenza e di timore religioso, indirizzandoli nel seno della chiesa, i canti e gli inni patriottici tendono a stimolare l'eroismo di massa, gli scritti moralistici sono volti a rafforzare la morale sociale, ecc. Anche la propaganda politica e la pubblicità contemporanea rientrano nell'ambito della magia.

In altre parole, per magia Collingwood intende l'attivazione dei sentimenti con un orientamento verso il loro impiego utilitaristico. Ma i sentimenti possono essere suscitati non solo per essere "travasati" in una certa sfera, ma per la fruizione (causata da essi) degli stessi come tali. Collingwood chiama l'attività avente un simile obiettivo divertimento. Anche l'impatto della tragedia greca sugli spettatori, che Aristotele definiva come catarsi, cioè purificazione dell'anima, viene catalogata dal filosofo inglese come divertimento. Tanto meno risparmia la drammaturgia contemporanea, le commedie e i melodrammi, che hanno inondato il palco, i thriller (ha ragione nel senso che i prodotti della "fabbrica dei sogni" hollywoodiana, che aveva monopolizzato gli schermi nei paesi europei negli anni '30, veramente tendevano a manipolare le anime umane), valuta alla stessa stregua anche i vari generi del romanzo moderno: giallo, d' avventura, storico, rosa, ecc.

La vera arte, secondo Collingwood, ha degli scopi totalmente diversi. All'interno della vera arte l'espressione avviene non per il fine pratico o per la fruizione dei sentimenti, ma per la comprensione dell'esperienza stessa. Qui l'espressione individualizza i sentimenti, e l'obiettivo non è la catarsi in senso aristotelico, ma la purificazione come trasferimento del vissuto emozionale dallo stato inconscio a quello cosciente, il raggiungimento di chiarezza, integrità e ordinatezza del mondo dei sentimenti dell'uomo, la comprensione da parte dell'uomo della propria essenza. Come un esempio della vera arte, Collingwood cita le opere di T.S.Eliot, di cui egli apprezza in particolare il poema "La terra desolata". "Al lettore che non si aspetta divertimento o magia, ma poesia, che

vuole sapere che cosa possa essere la poesia, se non è nessuna delle due cose, la “La terra desolata” fornisce la risposta”.<sup>10</sup>

“Questo poema non è in nessun modo divertente. — continua Collingwood — Inoltre non ha nulla a che fare con la magia”.<sup>11</sup> E questo perché il poema di Eliot non ha né condanne, né proposte per la correzione della vita. Sarà la delusione più profonda per “gli amanti della letteratura”, cioè i dilettanti della letteratura che sono stati educati a credere che la poesia debba essere una “lettura graziosa” destinata alla fruizione di chi la utilizza. L’arte che rinuncia alla magia e al divertimento, dovrebbe, secondo Collingwood, possedere la capacità di profezia. Non vuol dire, però, che l’artista debba poter predire gli eventi futuri, ma che “può rivelare ai suoi lettori, correndo il rischio di incorrere nel loro dispiacere, i segreti dei loro cuori”.<sup>12</sup> Parlando a nome della società, l’artista svela i suoi segreti (non politici e non quelli di cui si preoccupano i tabloid o la “stampa gialla”). Il fatto è che la società non conosce i segreti della propria anima e non prende in considerazione il fatto che questa ignoranza genera il male. Ed ecco che il poeta e la sua arte, conclude Collingwood, curano la società dalla peggiore malattia — la corruzione dell’anima.

Non possiamo affermare che le idee di Croce, così come quelle di Collingwood, siano state accettate senza riserve nella letteratura filosofica e critica angloamericana. Nonostante gli sforzi di Collingwood volti a perfezionare le idee di Croce, la critica persisteva nell’analizzare non le posizioni individuali dell’autore italiano e di quello inglese, ma sempre un insieme ormai abituale “Collingwood-Croce”. In tutto ciò, pur riconoscendo l’importanza del contributo di entrambi i pensatori all’estetica, i critici approfittavano di ogni occasione per evidenziare i punti che sembrassero loro infondati o contraddittori. Già nei primi commenti sulle opere estetiche di Croce, B. Bosanquet<sup>13</sup> e poi S. Alexander<sup>14</sup> esprimono l’insoddisfazione per il fatto che l’estetica di Croce sottovaluta il ruolo del materiale con cui “si modella” un’opera d’arte. Infatti, per Croce, come, del resto, anche per Collingwood, il lavoro dell’artista con il materiale rappresenta soltanto l’aspetto tecnico dell’arte, la realizzazione in ambienti materiali diversi dell’intuizione espressa nella coscienza. Tuttavia, i critici segnalano che il materiale di per sé non solo aiuta l’artefice nella realizzazione del disegno, ma

<sup>10</sup> *Collingwood R.* *Prinzipi iskusstva.* Mosca, 1999. P. 303.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 304.

<sup>13</sup> *Bosanquet B.* *Three Lectures on Aesthetic.* London, 1913.

<sup>14</sup> *Alexander S.* *Beauty and other Forms of Value.* London, 1933.

spesso lo porta a cambiare le soluzioni artistiche, dato che neanche la mente più creativa è in grado di prevedere tutte le conseguenze dell'incontro tra l'immagine ideale della propria coscienza e l'ambiente materiale.

Ora prendiamo in considerazione alcuni punti di vista sulla teoria di Croce-Collingwood che si sono formati nella seconda metà del XX secolo. In primo luogo analizziamo il testo di J.Hospers "Il concetto dell'espressione artistica".<sup>15</sup>

Hospers esprime dubbi circa l'assolutezza delle definizioni di arte date da Croce (lo stesso vale per Collingwood). È possibile che la fonte dell'arte sia sempre nell'intenso sentimento del suo autore? Alcune arti sono più emotive (ad esempio la musica), altre meno emotive, ad esempio l'architettura. Ci sono le ragioni per credere che un'opera tanto magnifica come la Cattedrale di San Paolo a Londra — progettata da Sir Christopher Wren — sia stata prodotta dall'"intenso sentimento" dell'architetto? Dobbiamo rispondere a questa domanda in modo negativo, visto che un ruolo importantissimo nel lavoro dell'architetto appartiene agli obiettivi razionali e ai calcoli. Si potrebbe analizzare lo stesso problema da un'altra angolazione: esistono le opere relativamente semplici, per esempio, una poesia lirica, di cui si può dire che è nata in un momento di forte sentimento, cioè dall'espressione dell'intuizione, ma esistono anche le opere letterarie molto articolate (Hospers porta come esempio "Guerra e Pace" di L.Tolstoj), la cui creazione non poteva avvenire "in un afflato" del sentimento-intuizione. Infine, ci sono le opere cosiddette "sintetiche", come uno spettacolo teatrale, un'opera lirica, un film, che richiedono la partecipazione dei rappresentanti di diverse professioni artistiche. Possiamo supporre che tale prodotto esprima l'intuizione di una sola persona?

Passiamo adesso alle opere di Gordon Graham che ha incluso nella sua filosofia dell'arte l'esame critico della teoria di Croce-Collingwood. L'autore inglese mette in evidenza principalmente le contraddizioni che caratterizzano quest'ultima. Se l'estetica di Croce-Collingwood parla dell'espressione dei sentimenti dell'artista che provoca la risposta emotiva nel suo pubblico, allora come si può evitare la riduzione dell'arte a magia e divertimento, contro la quale, appunto, è rivolta questa teoria? Se misurassimo il valore dell'opera in base alla forza dei sentimenti provocati nello spettatore, allora i thriller e i film horror si qualificerebbero per il posto più alto! Si potrebbe tentare di evitare questa obiezione, sostituendo la tesi "arte come espressione del sentimento"

---

<sup>15</sup> *Hospers J. The Concept of Artistic Expression // Proceedings of the Aristotelian Society. 1955.*



con “arte come espressività del sentimento”.<sup>16</sup> In questo caso c'è un riferimento al fatto che i sentimenti prendono la forma, ma indipendentemente dall'artista. “Tuttavia, se l'artista non esprime le emozioni — dice Graham, — ma si limita a formulare le affermazioni espressive su di esse, e se il pubblico deve soltanto valutare l'espressività delle emozioni, senza viverle, allora il valore dell'opera non può consistere nell'autoconoscenza né per l'artista, né per il pubblico”.<sup>17</sup> Ma in questo caso non viene raggiunto lo scopo principale dell'arte, attribuitole da Collingwood — aprire alle persone la possibilità dell'autoconoscenza. Anzi, quando abbiamo a che fare con l'espressività del sentimento e non propriamente con la sua espressione, non possiamo essere sicuri che il pubblico sperimenterà gli stessi sentimenti di quelli espressi dall'autore dell'opera. Inoltre esistono dei sentimenti diversi: si può assumere che un'ode solenne o una musica gioiosa sia in grado di sollevare l'umore del pubblico, ma l'espressione nell'opera di sentimenti come, ad esempio, amore o gelosia, difficilmente riuscirà a provocare gli stessi nel pubblico.<sup>18</sup>

Un altro punto non sufficientemente chiarito nella concezione di Croce e Collingwood riguarda la questione del rapporto tra i sentimenti e l'immaginazione. Se assumiamo che l'arte è un'espressione dei sentimenti personali dell'artista, sorge la domanda su qual è il ruolo della fantasia. In un certo senso, la prima esclude la seconda e viceversa: se i sentimenti sono immaginari e non reali, viene compromessa la sincerità di espressione del vissuto emozionale dell'artista, e, al contrario, se l'artista esprime sinceramente i suoi sentimenti, il ruolo dell'immaginazione si riduce al minimo.<sup>19</sup>

Tuttavia, nonostante le critiche, la teoria dell'arte come espressione e linguaggio è riuscita a farsi strada attraverso tutti gli ostacoli, continuando a esercitare un'importante influenza sui filosofi inglesi e americani anche nei periodi in cui la filosofia angloamericana riservava un posto molto importante alla teoria dell'“esperienza estetica” di John Dewey,<sup>20</sup> all'estetica del “simbolismo presentazionale” di S. Langer, alla semiotica dell'arte di C. Morris. In tutte queste

<sup>16</sup> *Graham G.* Filosofia dell'Arte. Mosca, 2004. P.53.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Graham G.* Expressivism. Croce and Collingwood // *The Routledge Companion to Aesthetics*. Ed by Berys Gaut and Dominic McIver. London; New York, 2005. P.128.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> “Dewey si avvicinava all'estetica di Croce, che veniva associata con l'idealismo hegeliano”, — afferma il ricercatore del pragmatismo R. Shusterman (*Shusterman R.* Pragmatist Aesthetics. New-York, 2000. P. 6).

correnti si possono ritrovare delle ripercussioni della concezione crociana dell'arte come espressione dei sentimenti e come linguaggio della comunicazione emotiva. Un'ondata di antiessenzialismo analitico, arrivata subito dopo, sembra aver portato via tutti i tentativi di cercare l'essenza della bellezza e dell'arte, ma ora questa ondata si sta ritirando, e le teorie che deducono l'arte dall'attività spirituale o spirituale-corporea dell'uomo stanno riacquisendo la loro forza.