

N. 786

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università “Insubria”, Varese)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (*Università degli Studi dell’Insubria, Varese-Como*), Claudio Bonvecchio (*Università degli Studi dell’Insubria, Varese-Como*), Mauro Carbone (*Université Jean-Moulin, Lyon 3*), Antonio De Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*), Giuseppe Di Giacomo (*Università di Roma La Sapienza*), Morris L. Ghezzi (†, *Università degli Studi di Milano*), Gabriele Giacomini (*Università degli Studi di Udine*). Giovanni Invitto (*Università degli Studi di Lecce*), Micaela Latini (*Università degli Studi di Cassino*), Enrica Lisciani-Petrini (*Università degli Studi di Salerno*), Luca Marchetti (*Università Sapienza di Roma*), Antonio Panaino (*Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna*), Paolo Peticari (†, *Università degli Studi di Bergamo*), Susan Petrilli (*Università degli Studi di Bari*), Augusto Ponzio (*Università degli Studi di Bari*), Riccardo Roni (*Università di Urbino*), Viviana Segreto (*Università degli Studi di Palermo*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Tommaso Tuppini (*Università degli Studi di Verona*), Antonio Valentini (*Università di Roma La Sapienza*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)



# APPROSSIMAZIONI

Echi del Bel Paese nel sistema hegeliano  
– *Wirkungsgeschichte* della filosofia  
di Hegel in Italia

a cura di  
Francesca Iannelli, Federico Vercellone e Klaus Vieweg

 MIMESIS

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione  
e Spettacolo dell'Università degli Studi di Roma Tre

In occasione dei 250 anni dalla nascita di G.W.F. Hegel  
(1770-2020)



In collaborazione con il progetto internazionale *Hegel Now!*

Editing: Carola Baudo

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Filosofie*, n. 786  
Isbn: 788857553283

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

## INDICE

RINGRAZIAMENTI	11
INTRODUZIONE HEGEL E L'ITALIA – L'ITALIA E HEGEL: TESSERE DI UN MOSAICO DA RICOSTRUIRE <i>di Francesca Iannelli, Federico Vercellone, Klaus Vieweg</i>	15
SIGLE	23

### PARTE I L'ITALIA TRA IMMAGINAZIONE E REALTÀ: VIAGGI REALI E VIRTUALI NEL BEL PAESE DA WINCKELMANN A HEGEL

INVENTARE, CODIFICARE E OLTREPASSARE IL CLASSICO. L'ITALIA DI WINCKELMANN E HEGEL TRA VISIONE E REALTÀ <i>di Francesca Iannelli</i>	33
“E VALICA LE ALPI”. HÖLDERLIN, LO SPIRITO DEL TEMPO E L'ITALIA <i>di Mauro Bozzetti</i>	67
ITALIA IN FRANCIA! SULLE DESCRIZIONI PITTORICHE DI FRIEDRICH SCHLEGEL DA PARIGI <i>di Johannes Korngiebel</i>	81
LE OPERE D'ARTE PREFERITE DI HEGEL E IL SUO SGUARDO SULL'ARTE ITALIANA <i>di Klaus Vieweg</i>	103



PARTE II  
HEGEL E LA CULTURA ITALIANA

HEGEL INTERPRETE DI DANTE <i>di Eleonora Caramelli</i>	123
HEGEL E ARIOSTO <i>di Francesco Campana</i>	139
HEGEL E MACHIAVELLI: LA MORALE DELLO <i>STATO DI NECESSITÀ</i> <i>di Giulia Battistoni</i>	153
<i>ROMA ABSCONDITA</i> . LA PRESENZA SOTTERRANEA DELLA POESIA LATINA NELLA <i>FENOMENOLOGIA</i> DELLO SPIRITO <i>di Valerio Rocco Lozano</i>	169

PARTE III  
L'ESTETICA DI HEGEL E L'ITALIA

DALLA SACRA SERIETÀ ALLA SORRIDENTE INNOCENZA. LA PITTURA BIZANTINA COME PONTE TRA L'ARTE GRECA E L'ARTE ITALIANA <i>di Stella Synegianni</i>	191
RAFFAELLO, LEONARDO E MICHELANGELO NELLE LEZIONI DI ESTETICA DI HEGEL <i>di Paolo D'Angelo</i>	213
“QUADRI DELLE CONDIZIONI REALI”. IL GIOVANE MARX ALL'OMBRA DI HEGEL <i>di Gabriele Schimmenti</i>	237
GUSTANDO LA MUSICA ITALIANA. L'ULTIMO CORSO BERLINESE DI ESTETICA DI HEGEL DEL 1828/29 E I DIBATTITI CONTEMPORANEI SULLA MORTE DELL'ARTE <i>di Alain P. Olivier</i>	253





PERCHÉ HEGEL HA STIMATO COSÌ TANTO ROSSINI,  
MENTRE NON HA MAI NOMINATO BEETHOVEN? 265  
*di Wolfgang Welsch*

MUSICA COME *INTERIORITÀ*: HEGEL, ADORNO E ROSSINI 287  
*di Arthur Kok, Jacqueline Hamelink*

PARTE IV  
RISONANZE ITALIANE DI IERI E DI OGGI:  
TRADUZIONI, INTERPRETAZIONI  
E SUGGERZIONI HEGELIANE

UN'OBIEZIONE ALLA DIALETTICA HEGELIANA.  
BERTRANDO SPAVENTA CRITICO DI GUSTAV TEICHMÜLLER 301  
*di Federica Pitillo*

L'ASINTOTO RAZIONALE E IL FONDO DELLA LETTERATURA.  
NOVELLI TRADUTTORE DI HEGEL 317  
*di Francesco Valagussa*

BENEDETTO CROCE TRADUTTORE DI HEGEL 331  
*di Elena Nardelli*

DIALETTICA E ESPERIENZA. L'ESTETICA DI HEGEL IN AGAMBEN 347  
*di Mario Farina*

DISSOLVERE, STORICIZZARE, RADICALIZZARE HEGEL.  
UNA LETTURA DELL'ERMENEUTICA FILOSOFICA 363  
*di Alberto Martinengo*

AUTOCOSCIENZA E STORIA IN *TACI, ANZI PARLA* DI CARLA LONZI 379  
*di Carla Subrizi*

LA *FENOMENOLOGIA DELLO SPIRITO* DI HEGEL COME SCENEGGIATURA  
PER UN DOCUMENTARIO. UNA RELAZIONE SUI LAVORI 397  
*di Reinhold Jaretsky*







La filosofia tedesca è una faccenda importante, che riguarda l'intera umanità.

Heinrich Heine, *Per la storia della religione e della filosofia in Germania* (1834)



FRANCESCA IANNELLI, FEDERICO VERCELLONE,  
KLAUS VIEWEG

## RINGRAZIAMENTI

Sullo sfondo del presente volume vi sono i lavori svolti durante il simposio internazionale *Hegel und Italien – Italien und Hegel: Geistige Synergien von gestern und heute* che si tenuto presso il Centro Italo-Tedesco per l'Eccellenza Europea (*Deutsch-Italienisches Zentrum für Europäische Exzellenz*) di Villa Vigoni dal 26 ottobre al 28 ottobre 2017, grazie al generoso sostegno di Villa Vigoni e della DFG, nell'ambito del programma *Deutsch-Italienische Zusammenarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften 2017*. Un sincero ringraziamento va innanzitutto alla Direttrice di Villa Vigoni, Prof.ssa Immacolata Amodeo e al suo staff per l'ospitalità con cui i curatori, le autrici e gli autori di questo volume sono stati accolti a Menaggio.



Villa Vigoni, Centro italo-tedesco per il dialogo europeo, 2017

In quella occasione, molti degli autori dei saggi qui raccolti si sono confrontati per la prima volta nell'indagare le relazioni tra Hegel e l'Italia da un punto di vista poco battuto, quello dell'esteti-

ca. Gli atti del convegno sono stati pubblicati in lingua tedesca nel volume *Hegel und Italien – Italien und Hegel: Geistige Synergien von gestern und heute* (Mimesis, Milano 2019). Vista la vastità del tema, si è deciso di continuare la ricerca e di pubblicare un secondo volume che raccogliesse in traduzione italiana alcune delle più stimolanti relazioni presentate a Villa Vigoni e alcuni saggi appositamente concepiti per il presente volume – come quello di Klaus Vieweg e di Carla Subrizi – per ripensare alcune questioni poco esplorate: dalla passione di Hegel per l’arte italiana alla ricezione della filosofia hegeliana nella storia dell’arte italiana.

Il volume è stato reso possibile grazie al generoso sostegno del Dipartimento Fil.Co.Spe. dell’Università degli Studi Roma Tre (Fondi di ricerca dei Proff. Francesca Iannelli e Paolo D’Angelo), del Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione dell’Università degli Studi Torino (Fondi di ricerca del Prof. Federico Vercellone), dell’Università degli Studi Urbino (Fondi di ricerca del Prof. Mauro Bozzetti), dell’Università degli Studi San Raffaele di Milano (Fondi di ricerca del Prof. Francesco Valagussa), dell’Università degli Studi di Bologna (Fondi di ricerca della Prof. ssa Eleonora Caramelli) e di Alliance Europa, più specificamente del programma di ricerca del Pays de Loire (Francia) nell’ambito del progetto AMICAE co-diretto dal Prof. Alain Patrick Olivier (Université de Nantes). Per un ulteriore sostegno finanziario si ringraziano la Dott.ssa Giulia Battistoni, il Dott. Reinhold Jaretsky, il Dott. Johannes Korngiebel, la Dott.ssa Elena Nardelli, il Dott. Gabriele Schimmenti e la Dott.ssa Stella Synegianni. Per la revisione finale dell’intero volume si ringrazia vivamente la Dott.ssa Carola Baudo.

Un grazie speciale va infine a Giulia Battistoni, Eleonora Caramelli, Francesco Campana, Mario Farina e Gabriele Schimmenti. Oltre ad aver partecipato con i loro preziosi contributi al volume tedesco *Hegel und Italien – Italien und Hegel: Geistige Synergien von gestern und heute* e a questa versione italiana, hanno anche generosamente contribuito alla riuscita del presente volume con la traduzione da loro realizzata di alcuni dei saggi qui pubblicati. Più precisamente: Giulia Battistoni ha tradotto il contributo di Stella Synegianni. Eleonora Caramelli si è occupata della traduzione dei saggi di Johannes Korngiebel e di Valerio

Rocco Lozano. Francesco Campana ha tradotto il saggio di Arthur Kok e Jacqueline Hamelink. Mario Farina si è dedicato alla traduzione del saggio di Wolfgang Welsch. Gabriele Schimmenti ha tradotto il saggio di Klaus Vieweg, di Alain P. Olivier e di Reinhold Jaretsky.

Roma/Torino/Jena, dicembre 2020





FRANCESCA IANNELLI, FEDERICO VERCELLONE,  
KLAUS VIEWEG

## INTRODUZIONE

### Hegel e l'Italia – l'Italia e Hegel: tessere di un mosaico da ricostruire

Su Hegel e l'Italia è stato scritto allo stesso tempo molto – soprattutto nella prospettiva della *Wirkungsgeschichte* italiana della filosofia di Hegel – e parimenti troppo poco, se si pensa agli echi artistici e culturali del Bel Paese che attraversano il sistema hegeliano. Con il presente volume si intende innanzitutto ricostruire tale configurazione dimenticata, ossia l'interesse di Hegel per l'arte, la storia e la cultura italiana. Se difatti numerosi sono gli studi dedicati ad analizzare la ricezione italiana di Hegel nel XIX e XX secolo<sup>1</sup>, il confronto culturale di Hegel con l'Italia è rimasto ai margini delle indagini della *Hegel-Forschung*<sup>2</sup>. Un obiettivo della presente pubblicazione è dunque quello di individuare, ripulire dalla patina del tempo e valorizzare le singole tessere che compongono questo immenso e frammentato mosaico, in quanto Hegel non si dedicò mai ad un sistematico confronto con i tesori dell'arte e della cultura italiana, ma cionondimeno l'interesse per il Bel Paese lo accompagnò per tutta la vita, fino a culminare nelle lezioni berlinesi di Estetica e proseguire senza sosta, seppur non senza trasformazioni, fino al 1831<sup>3</sup>. Infatti, anche se Hegel già nel periodo jenese aveva

- 1 Tra cui D. Losurdo, *Dai fratelli Spaventa a Gramsci. Per una storia politico-sociale della fortuna di Hegel in Italia*, La Città del sole, Napoli 1997. V. Vitiello, *Hegel in Italia: dalla storia alla logica*, Guerini, Milano 2003. R. Rubini, *The other Renaissance: Italian humanism between Hegel and Heidegger*, The University of Chicago Press, Chicago 2014. S. Achella, R. Garaventa, (a cura di): *Hegel e la filosofia italiana*, in "Archivio di Filosofia", LXXXV, 2017, n. 1. M. Diamanti, (a cura di) *La fortuna di Hegel in Italia nell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli 2020.
- 2 Tra le poche eccezioni cfr. F. Biasutti, *Note su Hegel e la pittura italiana* in M. Nezzo, G. Tomasella (a cura di), *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, Canova, Treviso 2013, pp. 45-54.
- 3 Si noti ad esempio la curiosità con cui Hegel nell'*Exzerpt* dal *Morgenblatt für gebildete Stände* del 2/3 febbraio 1831 annota le descrizioni dei comportamenti frivoli degli italiani, cfr. *Exerpte*, p. 177.



pianificato di intraprendere una *Kunstreise* in Italia sulle orme di Winckelmann e Goethe, non realizzò mai questo progetto giovanile concepito nello spirito del *Grand Tour*<sup>4</sup>. Cionondimeno Hegel conosceva perfettamente i *Pensieri* (1755) e la *Storia dell'arte nell'antichità* (1764) di Winckelmann e le riflessioni ivi contenute sulla bellezza e sull'ideale, così come le *Ansichten von Niederrhein* (1790) di Georg Foster che gli offrirono una vera miniera teoretica per comprendere la pittura moderna. Mediante le dettagliate descrizioni di Winckelmann e di Foster di alcuni capolavori di Raffaello, Tiziano e Correggio, egli ottenne una visione più viva e ravvicinata della pittura italiana. Anche i diari di viaggio di Goethe, le traduzioni di Tasso e Ariosto di Johann Dietrich Gries, i romanzi di viaggio di Wilhelm Heinse, così come i primi due volumi delle *Italianische Forschungen* di Karl Friedrich von Rumohr (1827) gli diedero un'immagine ricca e variegata dell'Italia. Non mancarono poi incontri preziosi, ad esempio con un sapiente esperto d'arte e intenditore di cultura italiana come Carl Ludwig Fernow che aveva vissuto dal 1794 al 1803 in Italia, perlopiù a Roma, e aveva pubblicato importanti lavori di estetica e di storia dell'arte nel *Neuen Teutschen Merkur* che Hegel leggeva. Sarà però a Norimberga che le approssimazioni all'Italia si faranno più evidenti: in questa roccaforte del protestantesimo Hegel ricevette infatti una serie di stimoli intellettuali e artistici, grazie alla fruizione delle collezioni d'arte conservate a Norimberga e al castello di Weißenstein a Pommerfelden<sup>5</sup>. Il periodo trascorso ad Heidelberg fu poi fondamentale per le approssimazioni musicali all'Italia, soprattutto grazie alle serate musicali organizzate dall'amico, giurista e musicologo, Anton Thibaut (1774-1840) che tra 1811 e 1814 aveva fondato un *Singverein* amatoriale nel quale si studiava musica a cappella e che arrivò con

- 
- 4 Si veda la ricostruzione poetica di quel che sarebbe potuto essere il viaggio in Italia di Hegel in K. Vieweg, *Giuoco Piano. Hegels italienische Partie. Acht unveröffentlichte Briefe / Il viaggio in Italia di Hegel. Otto lettere inedite*, trad. it. di F. Iannelli, Mimesis Verlag, Milano 2017. Per una panoramica sul *Grand Tour* cfr. F. Iannelli, *From the Grand Tour to the Virtual Tour. Dreaming of the classical between past and present*, in M.-L. Zovko, J. Dillon (a cura di), *Tourism and Culture in Philosophical Perspective*, Springer, Berlin 2022 (in stampa).
- 5 Cfr. K. Vieweg, *Hegel. Der Philosoph der Freiheit*, Beck, München 2019, pp. 356–359.



il tempo a contare più di 50 partecipanti. Le scelte musicali del circolo, che fu decisivo per la riscoperta del canto liturgico e della musica antica, erano incentrate sulla musica sacra italiana. Frequentemente venivano eseguiti Palestrina, Orlando di Lasso, Allegri, Bernabei, Lotti, Durante, Leonardo Leo e Vallotti. Tale esperienza musicale, così come la pubblicazione di Thibaut *Über die Reinheit der Tonkunst* del 1824 ebbe delle evidenti risonanze nei successivi corsi di lezioni tenuti da Hegel a Berlino sull'Estetica, soprattutto nel 1826 e nel 1828/29. Inoltre, nella sua biblioteca personale il filosofo custodiva varie opere in lingua italiana come il *Decameron* di Boccaccio, l'*Orlando furioso* di Ariosto, la *Vita* di Vittorio Alfieri<sup>6</sup> e per tutto l'arco della sua esistenza apprezzò con entusiasmo l'arte e la cultura italiana – seppur per continue approssimazioni – ossia fruendone nei musei, nelle chiese, nelle collezioni d'arte, nei teatri e nelle sale da concerto del Nord Europa come avvenne nel periodo berlinese attraverso alcune *Kunstreisen* che lo portarono in Austria, Olanda, Belgio e Francia.

D'altra parte, l'attrazione degli intellettuali italiani per la filosofia hegeliana può dirsi, negli ultimi 190 anni – ossia da 1831 ad oggi – pressoché ininterrotta<sup>7</sup>, tanto che non fu affatto un caso fortuito se proprio a Napoli, negli anni Quaranta del XIX secolo, si sviluppò uno dei centri più importanti dello hegelismo europeo<sup>8</sup>. Non è infatti difficile comprendere perché intorno al 1840, quando l'idealismo nella terra d'origine era ormai in declino, potesse trovare nuova linfa in un paese come l'Italia, politicamente frammentato come era la Germania ma culturalmente molto più arretrato. Le teorie hegeliane della libertà e del progresso attecchirono dunque in pieno clima risorgimentale, facendo sperare in una futura emancipazione politica e culturale del paese. Allora la filosofia di Hegel divenne un potente

6 *Katalog I*, pp. 650, p. 645, pp. 641-44.

7 Sulla continuità del confronto con la filosofia hegeliana in Italia si veda A. Nuzzo, *An Outline of Italian Hegelianism (1832-1998)*, in "The Owl of Minerva" 29, 2, 1998, pp. 165-205.

8 Per approfondimenti, G. Oldrini (a cura di), *Il primo hegelismo italiano*, Firenze, Vallecchi 1969. F. Gallo, *Gli Hegeliani di Napoli e il Risorgimento: Bertrando Spaventa e Francesco De Sanctis a confronto (1848-1862)*, in "LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente", vol. 6, 2017, pp. 651-668.

messaggio di speranza, una provvidenziale ancora di salvezza, un “culto” laico o una “religione ideale” come sosteneva Bertrando Spaventa, che avrebbe dovuto guidare l’azione politica degli intellettuali italiani<sup>9</sup>. Su tale concitato sfondo avvenne – non senza riletture, riforme e tradimenti – quella prima incantata immersione nell’hegelismo che riguardò innanzitutto le giovani generazioni del Sud Italia e che Benedetto Croce descrisse così: “È noto che il De Sanctis, come tutta la migliore gioventù napoletana che si maturò tra il 1840 e il 1848, fu investito dalla gran luce della filosofia hegeliana”<sup>10</sup>.

Con il presente volume ci si propone pertanto un duplice intento: innanzitutto ricostruire il ruolo che la pittura, la musica, l’opera e la letteratura italiana hanno rivestito nella filosofia hegeliana dalla giovinezza alla maturità, con particolare attenzione per i quattro corsi tenuti da Hegel a Berlino sulla Filosofia dell’Arte a partire dal semestre invernale 1820/21 fino a quello del 1828/29. Inoltre si intende offrire un quadro della ricezione italiana del pensiero estetico-filosofico di Hegel – a partire da una autorità come Bertrando Spaventa fino ad arrivare a Valerio Verra, Gianni Vattimo e Giorgio Agamben – tenendo presente anche il ruolo di alcuni grandi traduttori italiani di Hegel come Alessandro Novelli – che tra il 1863 e il 1864, diede alle stampe la prima pionieristica traduzione in lingua italiana dell’*Estetica* – e Benedetto Croce, al quale si deve l’eccellente traduzione dell’*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* del 1907.

Riflettere sulla prima traduzione italiana dell’*Estetica* di Hegel si rivela del resto particolarmente proficuo e stimolante per varie ragioni, soprattutto per tirare un bilancio più generale sulla fortuna della filosofia hegeliana in Italia in quanto Novelli – per lungo tempo dimenticato – in un solo biennio di vera e propria “hegelomania”, tra 1863 e 1864, tradusse numerose opere di Hegel, tra cui la *Fenomenologia dello Spirito* (1863), la *Filosofia del diritto* (1863), la

9 B. Spaventa, *Quattro articoli sulla filosofia tedesca*, a cura di G. Landolfi Petrone, I centotalleri, Milano 2015, pp. 211-323, qui p. 224.

10 B. Croce: *De Sanctis e l’hegelismo*, in Id., *Saggio sullo Hegel. Seguito da altri scritti di storia della Filosofia*. A cura di Alessandro Savorelli, con una nota al testo di Claudio Cesa. Bibliopolis, Napoli 2006, p. 365.

*Logica* (1863), la *Filosofia dello spirito* (1863), la *Filosofia della natura* (1864) e la *Filosofia della storia*, tutte pubblicate presso la casa editrice Rossi-Romano di Napoli per un totale di ben 11 volumi. Su Novelli, per lunghi decenni, non si era scritto più nulla e sembrava rimanere ancora valido il giudizio estremamente critico espresso da Croce nel saggio *Alessandro Novelli, il traduttore italiano di Hegel*<sup>11</sup>, secondo il quale Novelli fosse stato pagato dai gesuiti per realizzare una pessima traduzione delle opere di Hegel, affinché il pensiero del filosofo tedesco non avesse risonanza in Italia e gli italiani ne fossero disgustati. Questo invece non avvenne<sup>12</sup>, anzi al contrario – come ha giustamente sostenuto Franco Biasutti – l'Italia è stata una patria elettiva dell'idealismo hegeliano<sup>13</sup>, non soltanto perché la filosofia di Hegel ha vissuto qui una seconda giovinezza nella seconda metà del XIX secolo, mentre in Germania la fiducia nel sistema andava via via scemando<sup>14</sup>, ma anche perché l'Italia ha costituito un'oasi felice per l'idealismo anche nel XX secolo. Basti pensare che nel 1963, quando Nicolao Merker e Nicola Vaccaro pubblicarono per Feltrinelli – a distanza di un secolo da Novelli – una nuova traduzione in lingua italiana dell'*Estetica* di Hegel, tale traduzione – come si augurava Morpurgo-Tagliabue – costituì un grande “avvenimento culturale”<sup>15</sup> per l'Italia degli anni Sessanta. Innanzitutto per motivi divulgativi, in quanto consentiva al pensiero estetico hegeliano di circolare con più facilità e di essere noto ad un più ampio pubblico, non solo di specialisti. Oltre a ciò contribuì a riaprire il dibattito, riprendendo problemi ancora aperti da nuovi punti di vista e alla luce di un mondo

11 B. Croce: *Alessandro Novelli, il traduttore italiano di Hegel*, in “La Critica”, 36, 1938, pp. 311-316.

12 Per una più adeguata contestualizzazione cfr. il contributo di Francesco Valagussa nel presente volume, *infra*, pp. 319-332, così come E. Nardelli, *Le traduzioni di Alessandro Novelli (1863-64). Un'operazione “semplicemente scellerata”?* in M. Diamanti, (a cura di), *La fortuna di Hegel in Italia nell'Ottocento*, cit., pp. 107-124; F. Iannelli, A. P. Olivier, *Translating Hegel's Aesthetics in France and Italy: A Comparative Approach*, in “Verifiche”, XLIX, N. 1-2, 2020, pp. 203-225.

13 F. Biasutti, *Note su Hegel e la pittura italiana*, cit., p. 45.

14 Per approfondimenti cfr. R. Morani, *La dialettica e i suoi riformatori: Spaventa, Croce, Gentile a confronto con Hegel*, Mimesis, Milano 2015. D. Losurdo, *Dai fratelli Spaventa a Gramsci. Per una storia politico-sociale della fortuna di Hegel in Italia*, cit.

15 G. Morpurgo-Tagliabue, *L'estetica di Hegel oggi*, in “De Homine”, 5-6, 1963, p. 463.

dell'arte in profonda trasformazione. Altrettanto trasformato era, del resto, rispetto alla ricezione crociana del primo Novecento, lo sfondo politico, come già testimonia la stessa *Prefazione* del 1963 di Merker dai toni marxisti che ci consente di ricordare come fosse rinato negli anni Sessanta l'interesse per Hegel alla luce del rovesciamento dell'idealismo nel materialismo dialettico. Infine, grazie alla traduzione Merker/Vaccaro divenne sempre più chiaro quanto inaggirabile fosse l'eredità hegeliana per l'Occidente. Morpurgo-Tagliabue esprimeva tale convinzione sostenendo con toni solenni: “tutto quello che il gusto e la riflessione estetica hanno prodotto dall'Ottocento ai nostri giorni è stato, o conforme al pensiero di Hegel, o contro di esso; ben poco o nulla al di fuori.”<sup>16</sup> Come dire: o a favore, o contro, ma in ogni caso mai senza Hegel. Qualcosa del genere, a distanza di soli cinque anni, viene ripetuto da Brissoni nel 1968 nel suo volume *Ricerche sull'Estetica di Hegel*, ove sostiene che l'estetica hegeliana costituiva un “punto fermo” e che “siamo tutti hegeliani e al tempo stesso non lo siamo”<sup>17</sup>, ossia gran parte della filosofia post-hegeliana ha rappresentato un tentativo di emanciparsi da Hegel, senza riuscirci. Lo stesso femminismo italiano che con la storica dell'arte Carla Lonzi negli anni Settanta si è distinto per gli attacchi violenti alla filosofia hegeliana considerata come una filosofia patriarcale su cui “sputare”<sup>18</sup>, ha riconosciuto in più occasioni la fecondità del confronto con alcune nozioni paradigmatiche della filosofia hegeliana – come quelle di autocoscienza, riconoscimento e dialettica – per incrementare un pensiero emancipatore e per individuare nuove inesplorate narrazioni<sup>19</sup>.

Con il presente volume si intende dunque colmare una significativa lacuna nella *Hegel-Forschung*, nel tentativo di vagliare l'importanza del poliedrico e continuo confronto di Hegel con l'Italia e con alcune delle più autorevoli personalità del “Bel Paese” – da Dante a Ariosto, da Raffaello a Correggio e Michelangelo, da Palestrina a Rossini – rendendo parimenti onore al contributo offerto da alcuni acuti grandi inter-

16 Ivi, p. 465.

17 Brissoni nel suo volume *Ricerche sull'Estetica di Hegel*, Liviana, Padova 1968, p. 6

18 Si veda C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1970.

19 Su questo si rinvia a Carla Subrizi, *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*, Lithos, Roma 2020.



preti italiani dell'estetica e della filosofia hegeliana, nella consapevolezza che a quasi 200 anni dalle prime risonanze della filosofia di Hegel nel Bel Paese, risalenti al lontano 1832<sup>20</sup>, l'eredità di Hegel in Italia è ancora feconda e viva. I motivi sono molteplici: innanzitutto è possibile riscontare una affinità profonda e "originaria" tra la tradizione filosofica italiana e il pensiero hegeliano<sup>21</sup>, oltre a ciò l'hegelismo italiano è sempre stato "pensiero impegnato" con ricadute politiche, sociali, educative, artistiche e culturali. Pertanto, seppur a cinquanta anni di distanza, è ancora condivisibile la seguente diagnosi di Eugenio Garin:

Se una cosa deve dirsi dell'hegelismo italiano, e non solo dell'Ottocento, è che non si è trattato mai di un fatto accademico. Il nome di Hegel in Italia è indissolubilmente legato ai grandi eventi della storia, sia che si tratti dell'opera degli Spaventa e di De Sanctis nel Risorgimento, o di Antonio Labriola nelle battaglie socialiste; sia che si pensi alle "riforme" della dialettica hegeliana di Benedetto Croce e di Giovanni Gentile, o all'Hegel "romantico e mistico" fra le due guerre, o alla discussione del rapporto Hegel-Marx dopo la Seconda guerra mondiale. Proprio perché non neutrale né accademica, la "presenza" di Hegel in Italia è stata varia secondo i momenti: diverse le vie di accesso, diverse le opere "tradotte", discusse, assimilate.<sup>22</sup>

Ciò lascia ben sperare che nuove tessere si aggiungeranno in futuro alle precedenti continuando a dar forma ad una immensa raffigurazione musiva, ancora ben lungi dall'essere ultimata, nella quale alle più suggestive *Sternstunden* italiane di Hegel si affiancano i più brillanti astri della *Hegel-Forschung* italiana.

20 Nel 1832 uscì un saggio estremamente polemico di Gian Domenico Romagnosi (ossia *Alcuni pensieri sopra un'ultra-metafisica filosofia della storia*, in *Antologia: giornale di scienze, lettere e arti*, 46, 16, pp. 23-36) che ebbe il merito di dar l'avvio ad un dibattito che nel 1837 coinvolse, in difesa di Hegel, persino Giuseppe Mazzini. Cfr. per approfondimenti F. Gallo, *Gli hegeliani di Napoli e il Risorgimento*, cit., p. 653.

21 Cfr. T.S. Hoffmann, *La specificità della fortuna di Hegel in Italia nel contesto dell'hegelismo internazionale dell'Ottocento*, in M. Diamanti, (a cura di) *La fortuna di Hegel in Italia nell'Ottocento*, cit., pp. 89-106.

22 E. Garin, *La fortuna di Hegel nella filosofia italiana*, in G. Calabrò, A. Caracciolo, E. Garin et al. (a cura di), *L'opera e l'eredità di Hegel*, Bari, Laterza, 1972 pp. 123-138, qui pp. 123-124.





## SIGLE

*Ascheberg 1820/21* = G.W.F. Hegel, *Aesthetik. Nachschrift Wilhelm von Ascheberg. Berlin 1820/21*, a cura di N. Hebing in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 28.1, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Meiner, Hamburg 2015, pp. 4-214; trad. it. *Estetica. Semestre invernale 1820/21* (manoscritto di Wilhelm von Ascheberg e Willem Sax van Terborg) a cura di F. Iannelli e M. Farina, con traduzioni di G. Schimmenti, E. Caramelli, F. Pitillo, M. Farina, F. Iannelli, M. Ophaelders, G. Battistoni, E. Nardelli, P. D'Angelo, F. Campana, Orthotes, Napoli 2022, in stampa.

*Briefe I* = G.W.F. Hegel, *Briefe von und an Hegel*, vol. I (1785-1812), a cura di J. Hoffmeister, Meiner, Hamburg 1969<sup>3</sup>.

*Briefe II* = *Briefe von und an Hegel*, vol. II (1813-1822), a cura di J. Hoffmeister, Meiner, Hamburg 1969<sup>3</sup>.

*Briefe III* = *Briefe von und an Hegel*, vol. III (1823-1831), a cura di J. Hoffmeister, Meiner, Hamburg 1969<sup>3</sup>.

*Briefe IV* = *Briefe von und an Hegel*, a cura di F. Nicolin, Meiner, Hamburg 1969<sup>3</sup>.

*Enz 1830* = G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 20, a cura di W. Bonsiepen e H.C. Lucas, con la collaborazione di U. Rameil, Meiner, Hamburg 1992; *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* con le aggiunte a cura di L. von Henning, K. L. Michelet e L. Baumann, vol. I. *La scienza della logica*, a cura di V. Verra, Utet, Torino 1981; vol. II. *Filosofia della natura*, a cura

di V. Verra, Utet, Torino 2006; vol. III. *Filosofia dello spirito*, a cura di A. Bosi, Utet, Torino 2005.

*Epistolario I* = G.W.F. Hegel, *Epistolario 1785-1808*, trad. it. di P. Manganaro, Guida, Napoli 1983.

*Epistolario II* = G.W.F. Hegel, *Epistolario 1808-1818*, trad. it. di P. Manganaro, Guida, Napoli 1988.

*Estetica* = G.W.F. Hegel, *Estetica: secondo l'edizione di H. G. Hotho con le varianti del 1820/21, 1823, 1826*, a cura di F. Valagussa, Bompiani, Milano 2012.

*Esthétique Cousin* = G.W.F. Hegel, *Esthétique. Cahier de notes inédit de Victor Cousin*, a cura di A.P. Olivier, Vrin, Parigi 2005; trad. it. di D. Giugliano, *Estetica: Il manoscritto della "Bibliothèque Victor Cousin"*, Einaudi, Torino 2017.

*Exzerpte* = G.W.F. Hegel, *Exzerpte und Notizen (1809-1831)*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 22, a cura di K. Grottsch, Meiner, Hamburg 2013.

*FKVD* = G.W.F. Hegel, *Fragmente einer Kritik der Verfassung Deutschlands (1799-1803)*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. V, *Schriften und Entwürfe (1799-1808)*, a cura di M. Baum e K.R. Meist con la collaborazione di T. Ebert, Meiner, Hamburg 1998, pp. 1-219; trad. it. *Scritti politici*, a cura di C. Cesa, Einaudi, Torino 1974, pp. 3-132.

*Gymnasialrede 1809* = G.W.F. Hegel, *Nürnbergger Gymnasialkurse und Gymnasialreden (1808-1816)*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 10.1. a cura di K. Grottsch, Meiner, Hamburg 2006, pp. 455-465; trad. it. *Discorso del 29 settembre 1809*, in A. Burgio e L. Sichirrollo (a cura di), *La scuola. Discorsi e relazioni. Norimberga 1808-1816*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 43-55.

*GPR* = G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. XIV.1, a cura di K. Grottsch e E. Weis-



ser-Lohmann, Meiner, Hamburg 2009; trad. it. di Giuliano Marini, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Laterza, Roma-Bari 2001.

*Griesheim 1826* = G.W.F. Hegel, *Philosophie der Kunst vom Prof. Hegel*, a cura di N. Hebing e W. Jaeschke in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 28.2, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst II, Nachschriften zum Kolleg des Jahres 1826*, Meiner, Hamburg 2018.

*Heimann 1828/29* = G.W.F. Hegel, *Vorlesungen zur Ästhetik*. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann, a cura di A.P. Olivier e A. Gethmann-Siefert, Fink, München 2017.

*Henrich 1819/20* = G.W.F. Hegel, *Philosophie des Rechts. Die Vorlesung von 1819/20 in einer Nachschrift*, a cura di D. Henrich, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983.

*Hotho 1823* = G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho, a cura di A. Gethmann-Siefert (=G.W.F. Hegel: *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*. 2), Hamburg 1998; trad. it. di P. D'Angelo. *Lezioni di Estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H. G. Hotho*. Laterza, Roma-Bari 2000.

*Hotho 2015* = G.W.F. Hegel, *Aesthetik. Sommersemester 1823*. Nachschrift Heinrich Gustav Hotho mit den Marginalien zweier Überarbeitungsstufen und mit Varianten aus der Nachschrift Carl Kromayr, a cura di N. Hebing in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 28.1, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Meiner, Hamburg 2015, pp. 215-511.

*Katalog I* = *Katalog der Bibliothek Georg Wilhelm Friedrich Hegels I* – Abteilungen I-III in G.W.F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 31.1, a cura di M. Köppe, Meiner, Hamburg 2017.

*Katalog II* = *Katalog der Bibliothek Georg Wilhelm Friedrich Hegels II* – Abteilungen IV-IX, Anhang in G.W.F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 31,2, a cura di M. Köppe, Meiner, Hamburg 2017.

*Kehler 1826* = G.W.F. Hegel, *Philosophie der Kunst oder Aesthetik. Nach Hegel im Sommer 1826*. Mitschrift Kehler, a cura di A. Gethmann-Siefert e B. Collenberg-Plotnikov con la collaborazione di F. Iannelli e K. Berr, Fink Verlag, München 2004.

*Lettere* = G.W.F. Hegel, *Lettere*, con una introduzione di E. Garin, Laterza, Roma-Bari 1972.

*PhG* = G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, a cura di W. Bonsipien e R. Heede, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. IX, Meiner, Hamburg 1980; trad. it. di G. Garelli, *Fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008.

*PhG 1805-1806* = G.W.F. Hegel, *Philosophie des Geistes* in Id., *Gesammelte Werke* vol. 8, *Jenaer Systementwürfe III*, a cura di R.-P. Horstmann con la collaborazione di J.H. Trede, Meiner, Hamburg 1976; trad. it. *Filosofia dello spirito jense*, a cura di G. Cantillo, Laterza, Roma-Bari 1984.

*SR* = G.W.F. Hegel, *Solger-Rezension: Solger's nachgelassene Schriften und Briefwechsel* in Id., *Gesammelte Werke*, vol. XVI, *Schriften und Entwürfe II (1826-1831)*, a cura di F. Hogemann con la collaborazione di Ch. Jamme, Meiner, Hamburg 2001, pp. 77-128; trad. it. *K.W.F. Solger, Scritti postumi ed epistolario*, in G.W. F. Hegel, *Due scritti berlinesi su Solger e Humboldt*, a cura di G. Pinna, Liguori, Napoli 1999, pp. 45-111.

*ÜB* = G.W.F. Hegel, *Über die Bekehrten* in Id., *Gesammelte Werke*, vol. XVI, *Schriften und Entwürfe II (1826-1831)*, a cura di F. Hogemann con la collaborazione di Ch. Jamme, Meiner, Hamburg 2001, pp. 3-15.

*ÜKB* = G.W.F. Hegel, *Über von Kugelgens Bilder (1820)*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 15, *Schriften und Entwürfe I (1817-1825)*, a cura di F. Hogemann e C. Jamme, Meiner, Hamburg 1990, pp. 204-206.

*VÄ* = G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in Id., *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt a. M. 1970, voll. XIII (I); XIV (II); XV (III); trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Feltrinelli, Milano 1978 (1° ed. 1963).

*VGPh* = G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, in Id., *Werke in zwanzig Bänden*, cit., voll. XVIII, XIX, XX; trad. it. di E. Codignola e G. Sanna, *Lezioni sulla storia della filosofia*, 4 voll., La Nuova Italia, Firenze, 1981 (1° ed. 1930-45).

*VPWg 1822/1823* = G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (Berlin 1822/23)*. Nachschrift von K.G. J. von Griesheim, H.G. Hotho und F.C.H.V. von Kehler. In Id., *Vorlesungen, Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, a cura di K. Brehmer et al., vol. 12, Meiner, Hamburg 1996; trad. it. *Filosofia della storia universale*, secondo il corso tenuto nel semestre invernale 1822-23, Einaudi, Torino 2001.

*von der Pfordten 1826* = G.W.F. Hegel, *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, a cura di A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon, K. Berr, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.

*VPG* = G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* In Id., *Werke in 20 Bänden*, vol. 12, a cura di E. Moldenhauer e K. M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989; trad. it. di G. Bonacina e L. Sichirillo, *Lezioni sulla Filosofia della Storia*, Laterza, Roma-Bari 2003.

#### *Sigle di opere di altri autori*

*Gedancken 1755* = Johann Joachim Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malhrey und Bildhauer-Kunst*, in A.H. Borbein et al. (a cura di), *Winckelmann. Schriften und Nachlaß*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Deutsches Archäologisches Institut, Winckelmann-Gesellschaft, vol. 9: *Vermischte Schriften zur Kunst, Kunsttheorie und Geschichte*, Philipp von Zabern, Darmstadt 2016, pp.

51-77; trad. it. *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca*, in J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte: La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Einaudi, Torino 2008, pp. 7-41.

*Abhandlung 1763* = Johann Joachim Winckelmann: *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst*. In: H. Holtzhauer, (a cura di), *Winckelmanns Werke in einem Band*, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar 1969, pp. 138-165; trad. it *Dissertazione sulla capacità del sentimento del bello nell'arte*, in J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte: La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Einaudi, Torino 2008, pp. 67-91.

*Geschichte der Kunst* = Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Text: erste Auflage Dresden 1764, zweite Auflage Wien 1776, in: A.H. Borbein et al. (a cura di), *Winckelmann. Schriften und Nachlaß*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Deutsches Archäologisches Institut, Winckelmann-Gesellschaft, vol. 4, Philipp von Zabern, Mainz 2002; trad. it di M. L. Pampaloni, *Storia dell'arte nell'antichità*, Abscondita, Milano 2007.

NA 1 = *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens. 1776–1799*, a cura di J. Petersen e F. Beißner, Böhlau, Weimar 1992.

NA 4 = *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 4: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, a cura di E. Nahler e H. Nahler, Böhlau, Weimar 1983.

StA = Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1957.

WA 4 = Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe), sezione 1, vol. 4, *Gedichte*, Böhlau, Weimar 1891.

WA 5.2 = Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe), sezione 1, vol. 5.2, *Lesarten zu Band 4*, Böhlau, Weimar 1910.

*Winckelmanns Briefe I* = Johann Joachim Winckelmann: *Briefe. Kritisch-historische Gesamtausgabe*, vol. I: 1742-1759, a cura di W. Rehm in collaborazione con H. Diepolder, de Gruyter, Berlin 1952.

*Winckelmanns Briefe II* = Johann Joachim Winckelmann: *Briefe. Kritisch-historische Gesamtausgabe*, vol. II: 1759-1763, a cura di W. Rehm in collaborazione con H. Diepolder, de Gruyter, Berlin 1954.

*Winckelmanns Briefe III* = Johann Joachim Winckelmann: *Briefe. Kritisch-historische Gesamtausgabe*, vol. III: 1764-1768, a cura di W. Rehm in collaborazione con H. Diepolder, de Gruyter, Berlin 1956.



PARTE I  
L'ITALIA TRA IMMAGINAZIONE E REALTÀ:  
VIAGGI REALI E VIRTUALI NEL BEL PAESE  
DA WINCKELMANN A HEGEL







FRANCESCA IANNELLI

INVENTARE, CODIFICARE  
E OLTREPASSARE IL CLASSICO

L'Italia di Winckelmann e Hegel tra visione e realtà

Negli antichi ognuno ha già trovato  
ciò di cui aveva bisogno o che desiderava;  
in primo luogo se stesso.<sup>1</sup>

1. *Quale classico?*

Vi sono termini chiave della storia della filosofia e dell'estetica occidentale – come il tempo o la bellezza – che da sempre rappresentano una sfida teoretica per ogni interprete. Se di essi è facile proporre una definizione unilaterale, è al contrario arduo coglierne pienamente la “varianza” proteiforme<sup>2</sup>. Un sentimento di insoddisfazione accompagnerà qualsiasi tentativo di circoscriverli nella consapevolezza che – come scriveva del bello Platone nell'*Ippia maggiore* – si ha a che fare con qualcosa di difficile<sup>3</sup>. Lo stesso vale per il classico: un termine, onnipresente e sfuggente, tutt'altro che rigido e granitico come sembrerebbe. Nel corso dei secoli una serie di vibrazioni storico-culturali ed estetico-politiche lo hanno attraversato, provocando eclissi transitorie, brusche ondate nostalgiche e violenti ritorni ciclici<sup>4</sup>.

Nel catalogo delle mostre *Serial Classic* e *Portable Classic* (tenute nel 2015 a Milano e a Venezia) Salvatore Settis ha giustamente

1 A.W. Schlegel/F. Schlegel, *Athenaeum (1798-1800)*, a cura di G. Cusatelli, Sansoni, Milano 2000, p. 173.

2 Ciò è ancora più complesso in una prospettiva interculturale, nella quale quanto è scontato diviene “strano” e problematico, cfr. F. Jullien, *Quella strana idea di bello*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 19. Ricorro qui al termine “varianza” di contro alla “varietà”, in sintonia con Jullien, *ivi*, pp. 67-74.

3 Platone, *Ippia maggiore*, 304e.

4 Cfr. S. Settis, *Futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004, p. 18.



definito la parola *classico* “elastica, versatile, *adjustable*”<sup>5</sup>, una sorta di concetto gommoso estendibile in base ai bisogni identitari di ogni epoca. Quando si scomoda il termine classico si chiama infatti in causa un concetto paradossale. Innanzitutto, perché pur essendo ai nostri giorni saldamente legato alla storia dell’arte e dell’estetica, deriva in verità dall’ambito economico, ossia dal latino *classicus*. Il termine designava originariamente coloro che secondo la *Costituzione Serviana* di Servio Tullio appartenevano alla prima classe di cittadini, cioè alla fascia fiscale più alta e più ricca. Successivamente il termine è stato esteso metaforicamente da Aulo Gellio nelle *Noctes Atticae* alla letteratura di primo ordine, caratterizzando un “*classicus scriptor, non proletarius*”<sup>6</sup>, cioè un autore eccellente, di prima classe, esemplare e “non della massa”<sup>7</sup>. L’invenzione del classico avvenne dunque, senza alcun clamore, ad opera di “un autore secondario della tarda romanità, noto oggi soltanto agli specialisti”<sup>8</sup>.

Oltre ad essere paradossale, il termine è anche fortemente ambiguo in quanto evoca un canone, ma quanto sia incontestabile tale canone non è affatto evidente. Secondo Hans Robert Jauss, ad esempio, il canone va convalidato ad ogni epoca<sup>9</sup>, mentre Hans-Georg Gadamer in *Verità e metodo* introduce l’idea della storicità come contingenza e guarda al classico come distanza annullata, “presente fuori del tempo, (...) contemporaneo a ogni presente”<sup>10</sup>. Ma i cortocircuiti teorici impliciti nel classico non finiscono qui, il termine evoca comprensività e universalità nel saggio *What is a Classic?*

- 
- 5 Cfr. S. Settis, *Sommamente originale. L’arte classica come seriale, iterativa, portatile*, in S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (a cura di), *Serial / Portable Classic. The Greek Canon and Its Mutations*, Fondazione Prada, Milano 2015, pp. 273-284, qui p. 273.
- 6 A. Gellio, *Notti Attiche*, trad. it. di L. Rusca, vol. II, Bur, Rizzoli, Milano 2007, libro XIX, 8, 15, p. 1274 (testo latino) e p. 1275 (testo italiano).
- 7 Cfr. E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1948, p. 277. S. Settis, *Futuro del classico*, cit., p. 66. G. Gambiano, *Classics*, in F. Vercellone, S. Tedesco (a cura di) *Glossary of Morphology. Lecture Notes in Morphogenesis*. Springer, Cham 2020, pp. 75-77.
- 8 E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 278.
- 9 H.R. Jauss, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der <Querelle des Anciens et des Modernes>*, in C. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (1688-1697), a cura di H.R. Jauss, Eidos Verlag, München 1964, pp. 8- 64.
- 10 H.-G. Gadamer, *Verità e metodo. Lineamenti di un’ermeneutica filosofica*, Bompiani, Milano [1960], 1996, p. 337.

del 1944 di Thomas Stearns Eliot, mentre suggerisce diversità ed esotismo per Edoardo Sanguineti. Dal classico, come concetto filosofico si scivola dunque facilmente verso “i classici” come declinazioni del canone. Mentre per Eliot i classici ci appartengono e li apprezziamo per la maturità linguistica e stilistica da essi raggiunta, per *Sanguineti* i classici sono radicalmente diversi da noi, incomprensibili e inarrivabili<sup>11</sup>. Di tale opinione – seppur condita con una massiccia dose di pessimismo – è anche lo scrittore norvegese Dag Solstad nel suo giudizio, dai toni apocalittici, del (non-)rapporto tra il fruitore e il critico dell’età contemporanea con le produzioni passate. Tale estraneità radicale, dalla quale scaturisce l’irrecuperabilità del classico, viene ben stigmatizzata da Solstad attraverso la figura poetica del Professor Andersen, per il quale il passato – e non solo quello remoto degli antichi greci, ma anche quello prossimo di un drammaturgo come Henrik Ibsen – non ci appartiene più<sup>12</sup>.

Nel XXI secolo, in uno scenario post-coloniale e iper-globalizzato, la fruizione dei classici si complica ancora di più ma allo stesso tempo si offre la possibilità di ri-territorializzare l’idea del canone, oltre ogni violenza epistemica imperialista dell’Occidente<sup>13</sup>. Come sostiene Ankhi Mukherjee nel volume *What is a Classic? Postcolonial Rewriting and the Invention of the Canon*: “In the twenty-first century, the idea of the classic also has to measure up against floating populations; transnational politics within national borders; mobile configurations and diffusions of knowledge, technology, and expertise; and global English.”<sup>14</sup>

Già soltanto questi brevi e frammentari accenni alla storia del “classico” come sistema di valori e alla capacità di sopravvivenza dei “classici” mostrano quanto camaleontico sia tale termine, così come quanto proteiformi siano le sue declinazioni<sup>15</sup>. Questa inquietudine a sua volta ricorda altri due aspetti decisivi del concetto di classico: la

11 E. Sanguineti, *Classico*, in Id., *Scribilli*, Feltrinelli, Milano [1978], 1985.

12 D. Solstad, *La notte del Professor Andersen*, Iperborea, Milano [1996], 2015, p. 79. Per una più adeguata contestualizzazione mi sia permesso rinviare al mio saggio *L’estraneo più proprio. Hegel, i greci e noi*, in “Estetica. Studi e Ricerche” X, n. 2, 2020, pp. 305-319.

13 A. Mukherjee, *What is a Classic? Postcolonial Rewriting and the Invention of the Canon*, Stanford University Press, Stanford 2013, p. 45.

14 Ivi, p. 42.

15 Su questo ivi, pp. 144-181.

sua arbitrarietà e la sua inesauribilità. Friedrich Schlegel aveva già solennemente sottolineato tale valenza simulacrale nel frammento critico n. 44, apparso nel periodico *Lyceum der schönen Künste* nel 1797:

Non dovremmo mai appellarci allo spirito degli antichi come ad una autorità. Perché gli spiriti hanno questo di proprio, di non lasciarsi afferrare con mano e contraporre. Spiriti si mostrano solo a spiriti. La cosa più breve ed efficace sarebbe anche qui provare il possesso della fede beatificante mediante buone opere.<sup>16</sup>

Non dominabile, inesauribile, improsciugabile appare ancora il classico nel frammento critico n. 20 del *Lyceum der schönen Künste*, dove si legge: “Una scrittura classica non deve mai poter essere intesa appieno. Ma coloro che sono colti e si coltivano debbono voler imparare da essa sempre di più.”<sup>17</sup> Oscurità e ispirazione, ambiguità e iconicità definiscono dunque il classico e le sue infinite declinazioni che rappresentano una sfida ermeneutica per ogni generazione: una visione inarrivabile, fra finzione e realtà, che alimenta il culto del passato e orienta la produzione futura.

## 2. Perché il classico?

Se pretendere di afferrare il classico, cristallizzandolo in una definizione stabile, sembra un proposito fallimentare come voler trattenerne un'ombra, quel che appare più concreto e palpabile è individuare la responsabilità teorica di Johann Joachim Winckelmann nella genesi di una concezione ellenocentrica dell'antichità che – tra Settecento e Ottocento – esercitò un enorme influsso sugli intellettuali e i filosofi del tempo<sup>18</sup>. Quanto la filosofia di Kant sia stata sotterraneamente

16 F. Schlegel, *Frammenti del Lyceum*, in Id., *Frammenti critici e Scritti di estetica*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 26-27.

17 Ivi, p. 21. Per una più ampia contestualizzazione dell'ermeneutica dell'antico di F. Schlegel cfr. F. Vercellone, *Identità dell'antico*, Rosenberg & Sellier, Torino 1988, pp. 19-47.

18 Per un quadro generale cfr. L. Lattanzi, *Winckelmann e la Storia dell'estetica (1771-1872)*, in “Aufklärung”, 27, 2015, pp. 103-33. Si rinvia anche a E.S. Sünnerhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945*, Akademie Verlag, Berlin 2004, così come a E. Décultot, M. Dönike, S. Feloj, F. Slavazzi (a cura di), *Die*

influenzata da Winckelmann è stato in più occasioni investigato<sup>19</sup>. Ben più manifesto è invece il debito di Hegel nei confronti di Winckelmann e dunque ben più semplice è dimostrare quanto “winckelmanniano” sia stato il filosofo di Stoccarda<sup>20</sup>. Volendo provare a de-costruire la sezione dedicata alla scultura nelle Lezioni berlinesi di Estetica, ci troveremo infatti di fronte ad una serie di blocchi teoratici che Hegel riprende fedelmente da Winckelmann, in particolare dalla *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Soltanto nel primo corso berlinese di estetica tenuto nel semestre invernale 1820/21 il nome di Winckelmann è invocato ripetutamente nel corso di poche pagine<sup>21</sup>, nelle quali Hegel si rifà all’ autorità winckelmanniana per descrivere la piattezza e la mancanza di grazia delle opere d’ arte etrusche ed egizie di contro alla maggiore vitalità delle sculture greche. Il riferimento a Winckelmann è motivato soprattutto per meglio documentare le descrizioni più tecniche: ad esempio la descrizione del profilo greco o quella degli occhi delle divinità, che si fonda sulle descrizioni dei tipi delle divinità maschili e femminili che Winckelmann aveva dettagliatamente presentato. Ma sostanzialmente possiamo sostenere che Hegel, come buon “discepolo”<sup>22</sup> codifica quel che in Winckelmann era ancora latente, ossia il concetto del classico. Salvatore Settis ha in più occasioni fatto notare che Winckelmann – spesso celebrato come il padre del classicismo – non ha mai usato il termine “classico”, parlando piuttosto generalmente di *Altertum* o di *Altertümer*<sup>23</sup>. In pochi decenni dunque il concetto del classico non viene soltanto definito – anche, ovviamente, grazie alla *Weimarer Klassik* – ma amplificato e

---

*Winckelmann-Rezeption in Italien und Europa*, De Gruyter, Berlin/Boston 2020.

- 19 Si rinvia ad es. a M. Baur, *Winckelmann's Greek Ideal and Kant's Critical Philosophy*. In D. Dahlstrom (a cura di), *Kant and his German Contemporaries*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 50-68. Cfr. anche E. Décultot, *Eighteenth-Century Anthropological and Ethnological Studies of Ancient Greece: Winckelmann, Herder, Caylus, and Kant*, ivi, pp. 71-90.
- 20 Su ciò si rimanda esemplarmente a P. D’Angelo, *Hegel di fronte all’ arte greca*, in “Estetica. Studi e Ricerche”, 10, n. 2, 2020, pp. 293-304.
- 21 Più precisamente: dalla p. 135 alla p. 152 del volume 28.1 dei *Gesammelte Werke* si contano ben 18 occorrenze.
- 22 Cfr. D’Angelo, *Hegel di fronte all’ arte greca*, cit., p. 300.
- 23 S. Settis, *Classical*, in A. Grafton, G. W. Most, S. Settis (a cura di), *The Classical Tradition*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA / London 2010, pp. 205-206.

monumentalizzato. In particolare, era stata l'Europa del XVIII a ideare dei "grandi progetti d'ordine" per semplificare l'interazione con una realtà sempre più complessa<sup>24</sup> e ad aver bisogno di "costruire" paradigmi contenitivi e protettivi che offrirono un'illusione di stabilità in un tempo scosso da profonde rivoluzioni politiche, sociali e tecnologiche<sup>25</sup>. La costruzione del classico appartiene dunque a quei miti dell'origine definiti durante l'Illuminismo come contenimento del potenziale arbitrario implicito nella svolta antropocentrica della modernità<sup>26</sup>. Certamente non si tratta dell'unico mito, pensiamo a quello dell'*Urvolk* condiviso da Schlegel e Schelling, così come a quello dell'Orientalismo come "contro-immagine" dell'Occidente cristiano, come costruito dai poeti e degli intellettuali dell'Europa occidentale. L'amplificazione del classico tra Settecento e Ottocento si impone dunque come una costruzione potente in cui, oltre a Winkelmann, anche Goethe e Schiller giocarono un ruolo enorme. Qui ci possiamo soltanto limitare a ricordare con Ernst Osterkamp, che Goethe non voleva esser affatto considerato "un classico", ne avrebbe attribuito alle sue opere il predicato *klassisch* ma si sentiva cionondimeno con Schiller uno dei padri spirituali della polarizzazione classico-romantico come tipologia di stili<sup>27</sup>. In questo senso rimane paradigmatica tale dichiarazione di Goethe risalente al 1830:

24 W. Lepeñies, *Natura e scrittura. Autori e scienziati nel XVIII secolo*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 76-78; Id., *La fine della storia naturale. La trasformazione di forme di cultura nelle scienze del XVIII e XIX secolo*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 27-40.

25 Come ha ben chiarito Jörg Traeger il secolo XVIII può essere considerato, a ragione, il secolo delle realtà artificiali, per una serie di invenzioni – tra cui quella del *Panorama* ad opera del pittore Robert Barker nel 1787 – che riscuoteranno un enorme successo e popolarità fino agli anni Quaranta del secolo successivo. Cfr. J. Traeger, *Grenzformen der Kunst in der Goethezeit. Zur Aesthetik des Künstlichen*, in E. Hinrichs, K. Zernack (a cura di), *Daniel Chodowiecki (1726 – 1801). Kupferstecher – Illustrator – Kaufmann*, Niemeyer, Tübingen 1997, pp. 181-226.

26 Su questo si è espresso magistralmente Fausto Testa, *Winkelmann e l'invenzione della storia dell'arte: i modelli e la mimesi*, Minerva edizioni, Argelato 1999, p. 36. Sul neo-ellenismo come risposta ad una crisi di identità della Germania del XVIII si veda M. Bernal, *Atene nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, Pratiche Editrice, Parma 1991, pp. 265-266.

27 E. Osterkamp, *Zum Verständnis des Klassischen in der Weimarer Klassik*, in T. Valk (a cura di), *Heikle Balancen: Der Weimarer Klassik im Prozess der Moderne*, Göttingen, Wallstein 2014, pp. 161–178, qui p. 170.

Il concetto di poesia classica e romantica, che ora corre tutto il mondo e cagiona tanti contrasti e disordini, è originariamente partito da me e da Schiller. Io avevo, nella poesia, la massima del procedimento oggettivo, e volli far prevalere solamente questo. Ma Schiller che procedeva del tutto subiettivamente, ritenne la sua maniera come la più giusta, e per difendersi contro di me scrisse la memoria sulla poesia ingenua e sentimentale. Egli volle dimostrarmi come io stesso sia, inconsapevolmente, un romantico, e che la mia *Iffigenia*, per il prevalere in essa del sentimento, non sia nient'affatto così classica e alla maniera antica come forse si potrebbe credere.<sup>28</sup>

Che il processo di amplificazione del classico, tuttavia, si inserisca in una fitta trama ermeneutica che era allo stesso tempo da considerarsi opera collettiva e individuale, è già ben evidente nel frammento n. 147 pubblicato nel secondo fascicolo della rivista *Athenaeum* dai fratelli Schlegel, dove si legge: “Vivere in modo classico e realizzare praticamente in sé l’antichità, ecco il punto più alto e il fine della filologia. Sarebbe possibile questo senza ogni sorta di cinismo?”<sup>29</sup>

Già soltanto queste poche osservazioni basterebbero a farci concludere con Salvatore Settis che sono assai rari i periodi nei quali il classico cade in oblio per lungo tempo, come era accaduto nel Medioevo<sup>30</sup>. Dal Rinascimento in poi si possono riscontrare eclissi transitorie, alle quali seguono nuove amplificazioni e riconoscimenti ridondanti. Ernst Robert Curtius scrive a tal proposito che: “oramai non possiamo più [...] rinunciare al concetto di classico in senso convenzionale, né – peraltro – la rinuncia appare necessaria [...]. È questo un ampliamento di orizzonte di cui riconosciamo il merito allo storicismo dei secoli XIX e XX.”<sup>31</sup> In conseguenza della diffusione universale del paradigma del classico nel corso del XX secolo sembrerà dunque impossibile farne del tutto a meno, se tale

28 J. P. Eckermann, *Colloqui con Goethe* (21. 3. 1830), Sansoni, Firenze 1947, p. 350.

29 A.W. Schlegel/F. Schlegel, *Athenaeum (1798-1800)*, cit., p. 172.

30 S. Settis, *Sommamente originale*, cit., p. 273. Sulla dissoluzione del classico nell’arte bizantina si veda il saggio di Stella Synegianni, *Dalla sacra serietà alla sorridente innocenza. La pittura bizantina come ponte tra l’arte greca e l’arte italiana* nel presente volume, *infra*, pp. 191-212.

31 E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 278.

nozione pretende di esprimere, meglio di qualunque altra, esemplarità e compiutezza. Come “dispositivo *dinamico*”, come lo intende Settis, esso ritorna ciclicamente finché non diventa a tal punto s fibrato e inutilizzabile da andare brevemente in letargo, per poi risvegliarsi e rinascere rinvigorito<sup>32</sup>. Tra il 1830 e il 1900, ad esempio, non sembra esserci in Europa l’atmosfera storico-politica e culturale propizia per garantire l’egemonia del classico dei decenni precedenti. Tale paradigma tuttavia, non tarderà a ritornare alla ribalta negli anni Venti del Novecento. I motivi sono certamente vari: le scoperte archeologiche che crebbero in modo esponenziale dagli anni Trenta del XIX secolo in poi, giocarono un enorme ruolo nel ridefinire l’origine dell’arte che venne proiettata sul lontano e mitico sfondo della preistoria. In questo contesto fu di straordinaria importanza un’opera pubblicata nel 1898, destinata a divenire essa stessa “un classico”, ossia la *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Chr.* del paletnologo austriaco Moriz Hoernes (1852–1917). Nella Prefazione al volume Hoernes confronta l’Europa classica, che tutti allora ben conoscevano, con una ignorata, sottostimata e temuta Europa non-classica (*unklassisch*) che era diventata bisognosa di attenzioni. Già soltanto il titolo – *Urgeschichte der bildenden Kunst* – attribuito alla sua ricerca, era fortemente evocativo e richiamava alla memoria la *Geschichte der Kunst des Alterthums* di Winckelmann, per mostrare come fosse necessario sfondare quei confini temporali del gusto precedentemente individuati. Hoernes sottolineava infatti le resistenze del fruitore nei confronti di un’Europa preistorica che non poteva vantare ritrovamenti o monumenti che amaliassero per la loro bellezza ma presentava figure per lo più femminili tutt’altro che armoniose e leggiadre – spesso solo abbozzate, in alcuni casi a forma di campana, a volte senza un volto definito – che contribuirono a relativizzare notevolmente l’assolutezza del canone classico, sollecitando un gusto per il primitivo che, di lì a poco, si sarebbe imposto<sup>33</sup>.

32 S. Settis, *Sommamente originale*, cit., p. 273.

33 Si pensi alla scoperta della grotta di Lascaux nel settembre del 1940 e alle conseguenze estetico-filosofiche di tale “miracolo”. Si veda a tal proposito G. Bataille, *Lascaux. La nascita dell’arte*, Mimesis, Milano 2007, p. 9.





### 3. Ripetibilità o irripetibilità del classico?

La fiducia nella ciclicità del classico di matrice winckelmanniana così come l'immedesimazione visionaria nella classicità, fondata sull'aspirazione attualizzante dell'ermeutica schlegeliana, rappresentano i bersagli polemici che Hegel prese di mira, rifiutando l'illusione di una ripetibilità dell'ideale classico nel moderno. Tale rifiuto tuttavia separa Hegel non solo da Schlegel, ma anche da Winckelmann che vede nella greicità l'origine acronica e atopica, sempre desiderata ma irraggiungibile<sup>34</sup>. Se, da bravo discepolo, Hegel sembra abbracciare alla lettera la concezione winckelmanniana del classico scultoreo, finisce per relativizzarla drasticamente nel momento in cui la colloca *dopo* il simbolico e *prima* del romantico. Inserendola in un punto intermedio essa è destinata a conoscere la sua decadenza, come è evidente nei quattro corsi di lezioni di estetica tenuti da Hegel a Berlino, che ne celebrano parimenti il trionfo e la caduta, in quanto "il classico non tornerà più"<sup>35</sup>.

Innanzitutto ricordiamo cosa intende Hegel con "classico", ossia quella perfetta coincidenza tra interno e esterno, tra anima e corpo<sup>36</sup>, quel perfetto sovrapporsi tra ideale e sensibile, presenza compiuta del concetto dell'arte<sup>37</sup>. Niente è più bello del classico, che dunque si impone come fosse "un puro miraggio"<sup>38</sup> e non appartiene ad alcun ciclo che si ripete ma è legato piuttosto, come suggerisce Belting, allo sviluppo irripetibile dello spirito<sup>39</sup>. La narrazione hegeliana, impostata secondo una linea evolutiva basata sul progresso, sarà ripresa poi da Gombrich nella narrazione della storia dell'arte e finirà con il tempo per convivere, più o meno pacificamente, con un altro modello narra-

34 In questo seguito, in sintonia con Fausto Testa (vedi nota 26), le riflessioni sull'origine esposte da Derridà nel celebre saggio *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1969, p. 131 e p. 276.

35 Cfr. D'Angelo, *Hegel di fronte all'arte greca*, cit., p. 302.

36 *von der Pfordten 1826*, p. 145

37 Ivi, p. 146.

38 T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London 2013; *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, trad. it. di V. Santarcangelo, Nero, Roma 2018, p. 208.

39 H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Verlag C.H. Beck München 1994, p. 136.



tivo: discontinuo, iterato e ciclico<sup>40</sup>. Se il classico è considerato l'origine mitica, ad esso sempre si deve aspirare senza poterlo mai possedere, se esso invece è un momento, seppur di perfezione estetica, ad esso si può ritornare solo dialetticamente nel processo, altrettanto dialettico, della *Bildung*. Ciò è del resto quanto Hegel nel periodo di Norimberga (1808-1816), nel ruolo di direttore dell'*Ägidiengymnasium* – il primo ginnasio umanistico della Germania – propone ai suoi studenti, sostenendo che chi non conosce le opere degli antichi ignora cosa sia la bellezza<sup>41</sup>. Tuttavia in questo paradiso dello spirito che è la classicità non si può rimanere oltre il dovuto:

Sembra una pretesa legittima che la cultura, l'arte e la scienza di un popolo si reggano sulle proprie gambe. Non dobbiamo forse credere che la cultura del mondo moderno, che il nostro Illuminismo e i progressi di tutte le arti e di tutte le scienze, siano usciti dall'infanzia greca e romana, si siano liberati dalle loro antiche dande e possano finalmente camminare su fondamento e terreno propri?<sup>42</sup>

L'arte e la letteratura antica svolgono dunque una evidente funzione formativa nella costruzione dell'identità personale e collettiva, ma una superficiale conoscenza degli antichi non può bastare, ci si deve alienare completamente nell'alterità classica, persino nelle sue ombre, per comprendere pienamente gli antichi: “al fine d'impregnarci della loro aria, delle loro rappresentazioni, dei loro costumi, perfino, se si vuole, dei loro errori e pregiudizi, e sentirci finalmente a casa nostra in questo mondo – il più bello mai esistito”<sup>43</sup>. Il linguaggio del primo *Discorso* norimberghese è evidentemente hegeliano e dialettico ma il messaggio veicolato dal Rettore dell'*Ägidiengymnasium*, è winckelmanniano: bisogna conoscere gli antichi “come si conosce un amico”<sup>44</sup>. In sintonia con la lezione winckelmanniana, allora, intendere la bellezza senza una totale immersione spirituale nella cultura antica, soprattutto greca, è – anche a giudizio di Hegel – un'impresa impossibile. In questa opera di approssimazione al cuore del bello la

40 Questa è la tesi sostenuta da Salvatore Settis, si veda S. Settis, *Sommamente originale*, cit., p. 281.

41 *Gymnasialrede 1809*, p. 459; trad. it. p. 48.

42 Ivi, p. 459; trad. it., p. 47.

43 Ivi, p. 459; trad. it. p. 48.

44 *Gedancken 1755*, p. 56; trad. it. p. 8.



figura rivoluzionaria e pionieristica di Winckelmann costituì dunque un vero e proprio spartiacque tra un approccio erudito, meramente libresco e catalogatore dell'antico e una sensibilità fino ad allora anestetizzata, che consentiva di pervadere l'essenza delle opere d'arte antiche e di comprenderne lo stile, collocandole all'interno di un più ampio sistema dottrinale. Già nel semestre invernale 1820/21 Hegel riconosce dunque a Winckelmann di esser stato un geniale pioniere per aver amplificato la tradizionale percezione e fruizione artistica: "Già prima che Schiller debuttasse, la visione delle antiche opere d'arte aveva entusiasmato Winckelmann a tal punto che egli le sottrasse al punto di vista di un comune scopo (istruzione, formazione del gusto etc.) e risvegliò, per così dire, un nuovo senso per l'arte."<sup>45</sup>

L'hegeliano di Oxford<sup>46</sup> Walter Pater ricorderà questo risultato seminale nel suo saggio dedicato a Winckelmann pubblicato nella *Westminster Review* nel 1867, dove considera il giudizio di Hegel il più elevato che si possa attribuire ad un'attività critica<sup>47</sup>. D'altra parte va osservato che per la sua relativizzazione del classico e per la scarsa fiducia nel principio dell'imitazione, Hegel è tutt'altro che winckelmanniano. Se Winckelmann scriveva nei *Pensieri* che "l'unica via per diventare grandi e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi"<sup>48</sup>, Hegel ribadisce in più contesti la necessità di oltrepassare il classico e svaluta ripetutamente la nozione di *Nachahmung*<sup>49</sup>. Come emerge nelle lezioni berlinesi di estetica, il maggior limite che Hegel scorge nel classico è di essere un paradigma soltanto parzialmente umanizzato: nel culto della bellezza esteriore, atemporale ed eterna, Hegel riscontra infatti un principio paradossale: antropomorfo ma non umano, plastico ma non vitale che va dunque inevitabilmente superato<sup>50</sup>.

45 *Ascheberg 1820/21*, p. 9; trad. it. in stampa.

46 Su Pater come hegeliano di Oxford si veda A. Kit, *Walter Pater as Oxford Hegelian: "Plato and Platonism" and T. H. Green's "Prolegomena to Ethics"*, in "Journal of the History of Ideas", 72.3, 2011, pp. 437-59.

47 W. Pater, *Winckelmann*, a cura di H.-G. Schwarz, Winckelmann-Gesellschaft, Stendal 2010, p. 16.

48 *Gedanken 1755*, p. 56; trad. it. p. 8.

49 Si veda ad esempio in tal senso l'introduzione al corso berlinese di Estetica del 1823.

50 *Hotho 1823*, pp. 413-414; trad. it. p. 180.



Cionondimeno la lezione di Winckelmann rimase un punto di riferimento costante per Hegel, seppur è piuttosto difficile ricostruirne esattamente l'inizio. Con molta probabilità, e soprattutto sulla base degli ampi riferimenti presenti nei quattro corsi di estetica tenuti a Berlino dal semestre invernale 1820-21 al semestre invernale 1828-29, possiamo facilmente immaginare che il lascito intellettuale di Winckelmann fosse considerato da Hegel già nel 1818 durante il corso di lezioni di estetica tenuto a Heidelberg, soprattutto lì dove viene discussa la scultura antica, greca ed egizia, dal momento che, come dimostrano i successivi corsi berlinesi, Hegel seguiva puntualmente le teorie esposte nella sua *Geschichte* dal fondatore della moderna storia dell'arte e dell'archeologia<sup>51</sup>. Tuttavia, anche e soprattutto per gli slanci metafisici che pervadono la visione winckelmanniana dell'arte, Hegel non arriverà mai a tributare a Winckelmann quel culto, ai limiti del feticismo, che indusse Goethe persino a farsi realizzare da J. C. Wolff un busto del padre della storia dell'arte secondo il modello di Luigi Valadier. Il riconoscimento dell'autorità di Winckelmann rimase in ogni caso da parte di Hegel costante, fino al punto di arrivare a sostenere il candore dell'antico che avrebbe avvolto l'antica monocromatica scultura greca<sup>52</sup>. Ma quel che Hegel più apprezzò di Winckelmann fu senza dubbio il nobile sforzo di sistematizzare e ordinare una materia – come quella

51 I riferimenti espliciti a Winckelmann nel corso di estetica del 1820/21 sono molto numerosi, ben 19. Diminuiscono sensibilmente nei corsi estivi del 1823 e del 1826 (dove Winckelmann viene menzionato soltanto in sette occasioni e poi in cinque) per ritornare numerosi nel corso del 1828/29 (ben 12 volte).

52 Come ha dimostrato Oliver Primavesi, Winckelmann non era affatto pregiudizialmente prevenuto o ostile nei confronti della policromia scultorea. La morte improvvisa avvenuta a Trieste l'8 giugno 1768 in seguito all'assassinio a scopo di furto da parte di Francesco Arcangeli, impedì tuttavia allo storico dell'arte di Stendahl di approfondire una questione di decisiva importanza per la successiva storia dell'archeologia, e non solo (Cfr. O. Primavesi, *Das Lächeln der Artemis: Winckelmanns Entdeckung der Farbigkeit griechischer Skulptur*, in M. Kunze (a cura di), *Die Artemis von Pompeji und die Entdeckung der Farbigkeit griechischer Plastik*. Rutzen, Wiesbaden 2011, pp. 17-68). Hegel, pur essendo al corrente del dibattito sulla policromia, sembra difendere la tesi della monocromia scultorea per questioni ermeneutiche. Per una più ampia contestualizzazione mi sia permesso di rinviare al mio *Policromia e soggettività nella filosofia di Hegel: i colori della storia e lo sviluppo dello spirito*, in "Revista Eletrônica Estudos Hegelianos", 12, N.º 20, 2015, pp. 1-10.

archeologica e antiquaria – abbandonata al caos e all'arbitrio interpretativo, ponendo fine a quel “chiacchiericcio indistinto”<sup>53</sup> che rumoreggiava sullo sfondo prima della diffusione internazionale delle sue ricerche sullo studio dell'ideale.

Al di là delle prossimità spirituali tra due menti sistematiche e amanti della fruizione estetica diretta, quel che nel seguito del presente contributo ci interessa indagare è innanzitutto la considerazione che questi due giganti del pensiero ebbero della terra dell'arte, ossia dell'Italia. Winckelmann vi trascorse la fase più creativa della sua vita, fino al tragico omicidio avvenuto a Trieste nel 1768, mentre Hegel non vi giunse mai. Anche se nel periodo jenese il filosofo aveva pianificato di intraprendere una *Kunstreise* nel Bel Paese, questo progetto giovanile, concepito nello spirito del *Grand Tour*, non si realizzò. Cionondimeno Hegel stimò, conobbe ed esplorò ampiamente l'arte e la cultura italiana, avvicinandosi ad essa per successive approssimazioni che andremo ora a considerare, non prima però di aver ricordato l'incontro tra Winckelmann e l'Italia che ispirerà tanti altri viaggiatori dopo di lui.

#### 4. *Proiezioni e trasfigurazioni: l'Italia di Winckelmann come riflesso umbratile del classico*

Nella *Dissertazione sulla capacità del sentimento del bello nell'arte e sull'insegnamento della capacità stessa* del 1763 indirizzata al Barone von Berg della Livonia, Winckelmann scrive che la capacità di comprendere il bello non è affatto una qualità diffusa e comune come sembrerebbe, ma piuttosto è una dote che richiede molto esercizio ed educazione. Tuttavia la sola erudizione non basta, è necessario allenare l'immaginazione, perché il bello è “senza vita” e va rianimato nella fruizione<sup>54</sup>. Mentre il dominio della bellezza è stato privilegio indiscusso degli antichi, per i moderni tale meta costituisce una rarità da conquistare attraverso l'imitazione, ma per meglio raffinare la sensibilità estetica che rende capaci di godere del bello, non tutti i luoghi si equivalgono: “soltanto a Roma

53 *Ascheberg 1820/21*, p. 138; trad. it. in stampa.

54 *Abhandlung 1763*, p. 139; trad. it., p. 71

il sentimento del bello può essere perfetto, giusto e raffinato. Questa capitale del mondo rimane tuttora una sorgente inesauribile di bellezze d'arte<sup>55</sup>. L'Italia come luogo di autoformazione non rappresenta tuttavia per Winckelmann la terra promessa per ogni giovane intellettuale o artista dei suoi giorni, il Bel Paese è piuttosto la cassa di risonanza dell'antico, dove ciò che era perduto (ossia l'origine e l'originale) poteva essere riesumato soltanto attraverso uno sguardo disponibile, delicato e immaginifico.

Quando Winckelmann nei *Pensieri* tesse l'elogio della Grecia classica ed eleva l'imitazione dell'antico a norma, lo fa infatti senza averla mai vista e prima ancora di giungere a Roma, dove arriverà a fine settembre del 1755 e dove trascorse ben tredici anni, vivendo, quelli che definisce gli anni più felici della sua vita<sup>56</sup>, non tuttavia come un italiano ma come un "greco"<sup>57</sup>. Questa esistenza dissociata, in cui un luogo reale viene trasfigurato al punto da essere mistificato, gli rese impossibile inserirsi veramente nell'ambiente culturale italiano nonché di allietare la sua esistenza con amicizie autentiche, tanto che ancora nel 1766, dopo ben 11 anni trascorsi in Italia si autopercepisce come un ospite sotto il cielo straniero<sup>58</sup>.

La sua prima frammentata immagine della Grecia matura dunque ben lontano dai cieli e dai paesaggi del Sud, in uno spazio ben più circoscritto e asfittico, ossia nelle sale ove erano esposte le copie romane conservate a Dresda, che non a caso sarà definita all'inizio dei *Pensieri* la "Atene per gli artisti"<sup>59</sup>, per poi consolidarsi Roma. Nonostante dunque egli avesse letto numerosi resoconti di viaggiatori inglesi<sup>60</sup>, la Grecia di Winckelmann è innanzitutto vagheggiata e soprattutto incompleta. La grecia arcaica che sarà scoperta successivamente gli rimase del tutto ignota, così come la Grecia periferica di Hittorf degli scavi di Agrigento e Selinunte o la Grecia carica di

55 *Abhandlung 1763*, p. 155; trad. it., p. 81.

56 Come si deduce dalla lettera a Marburg scritta il giorno 8. 12. 1762. Cfr. *Winckelmanns Briefe II*, Nr. 527, p. 275; trad. it. *Lettera a F. W. Marburg*, in J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte: La natura, gli antichi, la modernità*, Einaudi, Torino 2008, pp. 3-5, qui p. 3.

57 Su questo si veda Pater, *Winckelmann*, cit., p. 16.

58 *Winckelmanns Briefe III*, Nr. 753, p. 152.

59 *Gedancken 1755*, p. 56; trad. it. p. 8.

60 L. Beschi, Contributo alla *Tavola Rotonda*, in M. Fancelli (a cura di): *J.J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, Venezia: Marsilio, 1993, p. 195.



pathos che turberà Aby Warburg in seguito agli scavi tedeschi eseguiti a Olimpia nel 1875. La costruzione di una Grecia mitica, i cui lontani capostipiti che abitavano le isole greche erano “più antichi della luna”<sup>61</sup>, avviene attraverso un gioco di proiezioni, nelle quali l’Italia, come riflesso dell’origine celeste, svolge un ruolo centrale in tale laico culto del bello, nonostante sulle prime l’impatto con il Bel paese – e soprattutto con Roma – fu alquanto deludente<sup>62</sup>. Cionondimeno, l’Italia – e soprattutto la città eterna – assurge in breve a luogo dell’anima e della ricerca, dal quale soltanto era possibile contemplare indirettamente la classicità. Dall’Italia come terra di mezzo si poteva infatti dare libero gioco all’immaginazione e codificare un canone che non era mai stato così, inventare il classico come mito contenitivo per degli “eredi insoddisfatti”<sup>63</sup>, creando i presupposti per la grecomania che successivamente avrebbe contagiato Goethe, Schiller, Hölderlin<sup>64</sup>. L’Italia appare infatti quella terra delle ombre, dalla quale guardare al modello perduto risulta meno rischioso e gravoso, nella quale ci si può perdere con estrema facilità, scambiando copie romane per degli originali greci<sup>65</sup>. In questo regno italico delle copie ci si poteva dunque muovere con maggiore disinvoltura interpretativa che non nel mondo ideale e archetipo della Grecia, dove Winckelmann non soltanto non arrivò mai, ma forse si dovrebbe dire, non volle arrivare mai, perché

---

61 *Gedanken 1755*, p. 58; trad. it. p. 11.

62 J.J. Winckelmann, *Unterricht für die Deutschen in Kleine Schriften*, a cura di W. Rehm, Berlin 1968, p. 186.

63 L’espressione è usata nella conclusione, cfr. *Geschichte der Kunst 1768*, p. 838/*Geschichte der Kunst 1776*, p. 839; trad. it. p. 287.

64 Per approfondimenti sulle influenze della cultura italiana su Hölderlin si veda Mauro Bozzetti: “E valica le Alpi”. Hölderlin, *lo spirito del tempo e l’Italia* nel presente volume, *infra*, pp. 67-80.

65 Come accade allo stesso Winckelmann che ripetutamente cade in errore nel distinguere copie e originali, e non nasconde una certa ambiguità nella valutazione delle copie che oscillano tra sottostima e sovrastima. Del resto, l’industria di copie che si era sviluppata a Roma nel Seicento (su questo P. Cavazzini, *Il mercato delle copie nella Roma di primo Seicento*, in C. Mazzarelli (a cura di), *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, San Casciano V. P. 2010, pp. 257-270) e che offriva ancora non poche sorprese nel Settecento, quando si moltiplicarono le scoperte archeologiche, evocava degnamente l’origine perduta, come testimonia un passo leggendario della *Geschichte*. Vedi nota 68.



consapevole della sua “ipotetica certezza”<sup>66</sup> se non della sua radicale artificiosità. Tanto che Winckelmann arriverà a dire che l’unico luogo al mondo nel quale si poteva scrivere sugli antichi era Roma<sup>67</sup>. Anche per questo le copie romane, disprezzate al tempo dei *Pensieri*, svolgono poi, nella più matura *Geschichte*, una evidente funzione sostitutiva e compensatoria:

Come la donna amata che dalla riva del mare segue con gli occhi pieni di pianto l’amato che si allontana, senza speranza di rivederlo, e crede di scorgere la sua immagine ancora sulla vela lontana, anche a me, come alla donna amata, resta solo l’ombra dell’oggetto dei miei desideri; ma tanto più forte è la nostalgia che essa risveglia dell’oggetto perduto, per cui io osservo le copie degli originali con maggiore attenzione di quanto farei se fossi in pieno possesso di quelli. Spesso ci accade come a coloro che vogliono vedere gli spiriti e credono di vederli dove non è nulla.<sup>68</sup>

Il Bel Paese diviene allora una sorta di nobile surrogato dell’origine, come fosse la quinta di un teatro immaginario sulla quale lo storico dell’arte di Stendhal reinventa l’antico, condividendo quella consapevolezza di Sallustio, per cui il mito è eterno, pur non essendo mai stato, ossia, detto altrimenti: “Queste cose non avvennero mai, ma sono sempre”<sup>69</sup>.

Questa proiezione visionaria diede luogo ad una serie di incoerenze, alcune delle quali macroscopiche, visto che nonostante l’elogio della contemplazione diretta<sup>70</sup>, la fruizione dell’antico che praticò Winckelmann fu filtrata e fittizia, in bilico tra esigenze di concretezza e speculazioni metafisiche, il che creerà non pochi dissapori, ad esempio lo sdegno di Nietzsche che si lamenterà di tale commedia del classico, di cui la tarda modernità non aveva più bisogno.

66 *Geschichte der Kunst 1768*, p. 838/ *Geschichte der Kunst 1776*, p. 839; trad. it. p. 287.

67 *Winckelmanns Briefe II*, N. 333, p. 56 (cfr. anche *Winckelmanns Briefe III*, N. 682, p. 62).

68 *Geschichte der Kunst 1768*, p. 838/ *Geschichte der Kunst 1776*, p. 839; trad. it. p. 287.

69 Sallustio, *Sugli Dei e il mondo*, a cura di R. Di Giuseppe, Adelphi, Milano 2000, p. 127.

70 Si veda ad esempio la Premessa alla *Storia dell’arte nell’antichità*, trad. it. pp. 17-26.





Anche se Hegel come fruitore condivise con Winckelmann la tendenza ad avvicinarsi per approssimazioni all'antico, senza raggiungerlo mai, la sua relazione con l'Italia fu tuttavia più conflittuale. Pur rifacendosi ampiamente all'autorità di Winckelmann per discutere della cultura e dell'arte greca, l'Italia non divenne mai neanche un comodo avamposto per una spedizione immaginaria nel classico, come fu invece per lo storico dell'arte di Stendhal. Ad Hegel bastarono alcune esperienze "virtuali" consentite dalla tecnologia del tempo, incastonate come gemme preziose tra i suoi numerosi viaggi reali, compiuti in alcune delle città d'arte della Germania e del Nord Europa. Innanzitutto a Dresda dove, grazie a Karl August Böttiger (1760-1835) poté godere di una suggestiva visita notturna "alla luce delle torce"<sup>71</sup> sul finire dell'estate del 1821. Ad esser illuminate erano tuttavia nient'altro che copie. Se Winckelmann le aveva considerate surrogati insostituibili, non prive di una carica erotica che contagerà anche Goethe durante la sua *Italienische Reise*, Hegel invece, pur riconoscendo la fascinazione dell'antico non si abbandonerà mai ad una nostalgia retrospettiva, convinto che il futuro dello spirito non è né in Grecia<sup>72</sup>, né in Italia.



### 5. Avvicinamenti e addii: l'Italia di Hegel oltre il miraggio del classico

Nel *Diario di viaggio* sulle Alpi bernesi il giovane Hegel appunta nel 1796 di essersi lasciato la strada verso il Gottardo e l'Italia sulla destra<sup>73</sup>, quella strada rimarrà inesplorata per sempre, anche se il filosofo di Stoccarda non mancherà di avvicinarsi costantemente alla terra dell'arte, seppur in modo "virtuale". Ciò avverrà attraverso una fruizione consapevole, continua e pianificata, nonché attraverso

71 Böttiger era del resto abituato a tali visite notturne, come ben testimonia il testo *Die Dresdner Antikengalerie mit Fackel-beleuchtung gesehen den 25. August 1798* (si veda la copia digitalizzata della SLUB Dresden, Collocazione: Hist.Sax.G.292,5.s, digital.slub-dresden.de/id312843860)

72 *VPWg 1822/1823*, p. 376; trad. it. p. 399.

73 G.W.F. Hegel, *Bericht über eine Alpenwanderung*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 1, *Frühe Schriften*. Teil I, a cura di F. Nicolin e G. Schüler, Meiner, Hamburg 1989, pp. 379-398, qui p. 395; trad. it. *Relazione di un viaggio sulle Alpi*, in Id., *Scritti giovanili*, Guida, Napoli 1993, p. 569.



ripetuti viaggi artistici e musicali, intrapresi nel pieno della sua notorietà, che lo portarono tre volte a Dresda (nell'estate del 1820, del 1821 e del 1824), a Colonia<sup>74</sup>, Kassel, Aachen, Breda, Bruxelles (nel 1822), a Vienna (nell'autunno del 1824), a Bruges, Parigi e di nuovo a Bruxelles (nel 1827). Ora, se ha certamente ragione Wilhelm Emrich ad affermare che un tedesco senza un'esperienza "stellare" in terra italiana non è un autentico tedesco, anche Hegel da buon tedesco ebbe le sue indimenticabili *italienische Sternstunden*<sup>75</sup>. Non fu infatti certamente un caso che il 27 agosto del 1820 Hegel festeggiò insieme al poeta Karl Förster e al suo amico e allievo Friedrich Förster il suo cinquantesimo compleanno nella *Gemäldegalerie Alte Meister* di Dresda, che già nel 1746 vantava importanti dipinti italiani provenienti dal possesso del duca di Modena, Francesco III d'Este. Mentre i suoi accompagnatori appresero del genetliaco del filosofo solo dopo la *Kunstrunde*, non ci sono dubbi che Hegel volesse regalarsi un giorno memorabile in un luogo carico di risonanze winckelmanniane, visto che si trovò per la prima volta di fronte alla leggendaria *Madonna Sistina* di Raffaello<sup>76</sup>, arrivata a Dresda nel 1754<sup>77</sup>, un buon anno prima della partenza di Winckelmann per l'Italia. A lui si deve la prima entusiastica descrizione del dipinto nei suoi *Pensieri* del 1755, dove canonizzerà il quadro di Raffaello come punta di diamante della collezione pittorica di Dresda, trasformandola in un'opera culta per tanti altri visitatori prima e dopo

74 Qui ammirò un Leonardo nella collezione di Jakob Johann Lyversberg. Cfr. *Briefe II*, p. 353; *Lettere*, p. 233.

75 Più in generale sul costante interesse di Hegel per l'arte si veda S. Achella, G. Cantillo, F. Iannelli, P. D'Angelo, *Hegel's life: an artistic life?*, in F. Iannelli, F. Malaval (a cura di), *With Hegel in the XXI century. A philosophical Exhibition*, Artemide, Roma 2021, pp. 17-24; mentre sulla passione di Hegel per l'arte italiana cfr. Klaus Vieweg: *Le opere d'arte preferite di Hegel e il suo sguardo sull'arte italiana* nel presente volume, *infra*, pp. 103-120. Sulla ricezione di Hegel in Italia cfr. i saggi di Federica Pitillo, Francesco Valagusa, Elena Nardelli, Mario Farina e Alberto Martinengo nel presente volume.

76 Cfr. *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, a cura di G. Nicolin, Meiner, Hamburg 1970, pp. 213-214.

77 Questo momento solenne fu immortalato da Adolf von Menzel in un dipinto a gouache intitolato *Platz für den grossen Rafael*. La prima versione risale al 1855 e fu rivista da Menzel nel 1859, cf. K. Pitz, *Adolf von Menzel: Platz für den grossen Rafael 1855, 1859*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 4, H. 5/6, 1935, pp. 320-324.



Hegel: dai romantici a Vischer, da Nietzsche a Freud<sup>78</sup>. Con toni esaltati Winckelmann ne parla così:

Guardate la Madonna con quel viso pieno d'innocenza e insieme di grandezza più che femminile, in una posizione di beata tranquillità, in quella quiete che gli antichi attribuivano ai loro dèi. Quale grandezza e nobiltà in tutto il suo contorno! Il bambino fra le sue braccia è un bambino che si distingue dai bambini comuni per il suo viso nel quale, attraverso l'infantile innocenza, sembra brillare un raggio di divinità.<sup>79</sup>

La serenità della *Madonna Sistina* viene collegata da Winckelmann alla quiete (*Stille*) delle antiche divinità ed è per questo che il culto dell'antica Grecia e quello di Raffaello si relazionano come due fenomeni complementari, entrambi basati su una concezione mitica e leggendaria dell'oggetto della loro venerazione<sup>80</sup>. Raffaello fu infatti ritenuto grande da Winckelmann perché attinse all'origine del gusto, inviando i suoi discepoli in Grecia, come racconta Vasari nelle *Vite*, per disegnare “gli avanzi dell'antichità”<sup>81</sup>. Queste suggestioni di Winckelmann sono poi riprese da Friedrich Schlegel nella convinzione che uno spirito antico permei la Madonna di Dresda. Anche Goethe nella poesia commenta con grande enfasi e sottolinea il carattere archetipico della Sistina: “archetipo materno, regina delle donne, come li ha espressi un prodigioso pennello”<sup>82</sup>. Hegel ne parlerà così, ricordando quasi letteralmente le parole di Winckelmann: “nel bambino

78 Per una prima ricostruzione mi sia consentito rinviare al mio *Friedrich Theodor Vischer und Italien*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2016. Per approfondimenti si rimanda a A. Henning, *Kultbild und Bildkult*. In Id. (a cura di), *Die Sixtinische Madonna – Raffaels Kultbild wird 500*, Prestel, München 2012, pp. 23-49. E. Gazzola, *La Madonna Sistina di Raffaello. Storia e destino di un quadro*, Quodlibet, Macerata 2013.

79 *Gedancken 1755*, p. 68; trad. it. pp. 26-27.

80 Cfr. E. Osterkamp, *Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant*, in *Studi germanici*, XXXVIII, 2000, pp. 403-426, qui p. 404.

81 *Gedancken 1755*, p. 56; trad. it. p. 8.

82 Si tratta della poesia di Goethe *Einer hohen Reisenden* (1808), in J.W. Goethe, *Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden: Poetische Werke*, J.G. Cotta, Stuttgart 1949, p. 369; trad. it. *A una Augusta viaggiatrice*, in *Tutte le poesie*, ed. diretta da R. Fertonani, vol. I, tomo I, Mondadori, Milano, 1989, p. 721. B. Maaz, *Auf- und Abwertungen von Goethe bis Nietzsche*, in A. Henning (a cura di), *Die Sixtinische Madonna – Raffaels Kultbild wird 500*, cit., pp. 83-95.



della *Madonna Sistina* vediamo la perfetta fanciullezza, ma insieme un raggio della divinità che si vedrà in seguito.<sup>83</sup>

Nonostante Hegel non si fosse messo in viaggio verso Sud, quando tenne il primo corso berlinese di estetica nel semestre invernale del 1820/21 si era dunque già confrontato con alcuni capolavori eseguiti da grandi maestri italiani, pur senza essere stato in Italia: ciò era stato possibile senza dubbio grazie alla *Kunstreise* che lo aveva portato a Dresda ma la sua sensibilità nella fruizione pittorica fu preparata – ancor prima del periodo berlinese (1818-1831) – sia a Norimberga (1808-16) che a Heidelberg (1816-18). Norimberga, la bella città di Dürer, aveva offerto a Hegel importanti occasioni di fruizione artistica e di confronto teorico che contribuiranno ad ampliare notevolmente la conoscenza artistica e a raffinare il gusto di Hegel, prima del suo debutto ufficiale come filosofo dell'arte che avverrà nel 1818 a Heidelberg. È in questa roccaforte del protestantesimo che Hegel ricevette infatti una serie di stimoli intellettuali e artistici, di cui si percepisce una prima timida eco nella definizione del sistema enciclopedico vagliato per la prima volta durante i corsi ginnasiali, in particolare nel corso norimberghese dedicato alla *Philosophische Enzyklopädie*. Su tali aurorali esternazioni è indiscutibile una influenza delle esperienze estetiche norimberghesi. Le ricchissime collezioni d'arte di Norimberga e del castello di Weißenstein a Pommersfelden, dove egli poté vedere numerosi capolavori della pittura – di Cranach, Holbein il Giovane, Correggio, Michelangelo, Tiziano, Raffaello, Tintoretto, Bruegel, Rembrandt, Rubens, Vermeer – affinarono la sua sensibilità pittorica al punto che il suo sguardo divenne sempre più acuto e maturo<sup>84</sup>. Allo stesso tempo la vicinanza con un collezionista esperto come Sulpiz Boisserée arricchì estremamente la padronanza e la conoscenza artistica di Hegel<sup>85</sup>, che sarà poi raffinata al tempo di Heidelberg grazie alla fruizione diretta e zelante della collezione

83 *Ascheberg 1820/21*, p. 165; trad. it. in stampa.

84 Si consulti K. Vieweg, *Hegel. Der Philosoph der Freiheit*, Beck, München 2019, pp. 356-359.

85 O. Pöggeler, *Hegel und die Geburt des Museums*, in Gethmann-Siefert, Anemarie / Collenberg-Plotnikov, Bernadette / Weisser-Lohmann, Elisabeth (Eds.) *Kunst als Kulturgut*, vol. I, *Die Sammlung Boisserée*, Fink, München 2011, pp. 301-315. Sulpiz Boisserée fu a Norimberga nel maggio e giugno del 1816 per acquistare alcuni quadri, in questo periodo si confrontò a lungo

di quadri dei fratelli Boisseree<sup>86</sup>, tra cui spicca *La morte di Maria* di Joos van Cleve (allora attribuita a Jan Scorel; Fig. 1) che Hegel aveva a tal punto interiorizzato visivamente da percepire immediatamente le differenze con il quadro dello stesso soggetto da lui ammirato nella collezione Wallraf a Colonia nel settembre 1822<sup>87</sup>.



Fig. 1: Joos van Cleve, *La morte di Maria*.

Fonte: [commons.wikimedia.org/wiki/File:Death\\_of\\_Mary,\\_Joos\\_van\\_Cleve\\_the\\_Elder,\\_W.A.F.\\_150,\\_151,\\_152,\\_Alte\\_Pinakothek\\_Munich.jpg#filelinks](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_of_Mary,_Joos_van_Cleve_the_Elder,_W.A.F._150,_151,_152,_Alte_Pinakothek_Munich.jpg#filelinks)

Le suggestioni ricevute a Norimberga e Heidelberg furono dunque decisive per far maturare quella concreta filosofia dell'arte<sup>88</sup> percepibile nei corsi berlinesi della maturità. Le memorie del viaggio a Dresda sono del resto ampiamente tangibili nelle lezioni, soprattutto nella sezione dedicata alla pittura, dove i riferimenti alla pittura italiana sono numerosissimi. Innanzitutto, alle ope-

---

con Hegel su questioni estetiche cfr. K. Vieweg, *Hegel. Der Philosoph der Freiheit*, cit., p. 358.

86 Pur essendo focalizzata sulla pittura nordica la collezione fu di capitale interesse estetico per Hegel, come fosse una sorta di storia della pittura (cristiana), come sostiene O. Pöggeler, *Hegel und die Geburt des Museums*, cit., p. 308. Cfr. anche K. Vieweg, *Hegel. Der Philosoph der Freiheit*, cit., pp. 429-430.

87 Di ciò Hegel parla in due lettere alla moglie del 28 settembre 1822 e del 3 ottobre 1822, cfr. *Briefe II*, pp. 353-355; *Lettere*, pp. 233-234 e p. 236.

88 O. Pöggeler, *Hegel und die Geburt des Museums*, cit., p. 313.

re di Raffaello<sup>89</sup>, ma anche di Correggio<sup>90</sup>, dei fratelli Annibale, Agostino e Ludovico Carracci e di Francesco Albani<sup>91</sup> che Hegel aveva potuto contemplare nella *Gemäldegalerie*. Ma le approssimazioni all'Italia non si limitarono alla pittura. Nel corso del 1820/21 Hegel menziona anche alcune note cantanti italiane, come il contralto Gentile Borgondio (1780–1830), formatasi alla scuola di Andrea Costa e il soprano di fama mondiale Angelica Catalani (1780–1849). La prima si esibì in tutta Europa – dalla Germania all'Austria, dalla Polonia all'Olanda, dall'Inghilterra alla Francia fino alla Russia – e approdò a Berlino nell'inverno del 1821, quando Hegel teneva il suo primo corso di estetica. Qui la Borgondio interpretò il ruolo di Tancredi nell'opera omonima di Rossini e il ruolo di Orfeo nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e venne lodata da Hegel nel corso del 1820-21 perché “oltre al fatto di cantare distintamente, non presenta il contenuto in maniera così passionale come i nostri e le nostre cantanti.”<sup>92</sup> La Catalani era invece una “prima donna”, una figura prominente del panorama musicale dell'epoca<sup>93</sup> che Hegel ebbe il piacere non solo di ascoltare ma anche di frequentare nei salotti delle famiglie Beer e Parthey<sup>94</sup> per

89 Sulla presenza di riferimenti a Raffaello nelle Lezioni berlinesi di Estetica rinvio al saggio di P. D'Angelo *Leonardo, Raffaello e Michelangelo nell'estetica di Hegel* nel presente volume, *infra*, pp. 213-235.

90 Nel corso del 1820/21 Hegel cita più volte il pittore emiliano Antonio Allegri, detto il Correggio (1489-1534), facendo riferimento a varie sue opere tra cui *La Madonna di San Francesco* del Correggio e *La Madonna di San Giorgio* (1530) conservati nella *Gemäldegalerie* di Dresda (cfr. *Ascheberg 1820/21*, p. 166, p. 168, p. 171 e p. 174; trad. it. in stampa.)

91 Così ne parla Hegel nel corso del 1820/21: “Gli Italiani moderni, i Carracci, Albani e altri, hanno impiegato i personaggi della mitologia anche in tempi moderni, e in particolare per scopi specifici, per onorare le feste dei grandi ecc.” *Ascheberg 1820/21*, p. 224; trad. it. in stampa.

92 *Ascheberg 1820/21*, p. 224; trad. it. in stampa.

93 Si pensi al fatto che negli anni Venti in Inghilterra Angelica Catalani era invitata per attirare le grandi masse ad ascoltare musica classica nei festival, cfr. C.E. McGuire, *John Bull, Angelica Catalani and Middle-Class Taste at the 1820s British Musical Festival*, in “Nineteenth-century music Review”, 11.1, 2014, pp. 3-31.

94 Su questo cfr. K. Vieweg, *Hegel. Der Philosoph der Freiheit*, cit., p. 551. Su Hegel e le donne del suo tempo cfr. il mio *Hegel's Constellation of the Feminine between Philosophy and Life. A tribute to Dieter Henrich's Konstellationsforschung*, in S. Achella, F. Iannelli, G. Baptist, S. Feloj, F. LiVigni, C. Melica (a cura di), *The Owl's Flight. Hegel's Legacy to Contemporary Philo-*

poi seguirla con entusiasmo nei suoi tour europei sui giornali del tempo<sup>95</sup>. Essendo sempre particolarmente sensibile nel captare le suggestioni artistiche del suo tempo, Hegel ricorda questa star della lirica dei suoi giorni durante il suo primo corso di estetica berlinese, creando un superbo intreccio tra pittura, musica e letteratura italiana, in nome della “serenità come pace” (*Heiterkeit als Friede*), della “beatitudine e dell’amore che è per sé” (*für sich seyende Seeligkeit und Liebe*), dell’auto-godimento (*Selbstgenuß*)<sup>96</sup>:

Qui nell’ideale della pittura si trova anche serenità, ma è una serenità come pace; non è la beatitudine, ma il sentimento della beatitudine. Questo amore costituisce il tratto fondamentale delle opere dei grandi maestri della modernità, e in particolare dei maestri italiani. Nel loro modo di presentare noi sentiamo l’intimità, che è priva di brama e di nostalgia; può regnare un grande dolore, ma quel tratto fondamentale deve mantenersi e trasparire. L’amore, anche nel dolore, deve mostrare di prevalere, o di aver prevalso. Nella negatività, nella scissione deve tralucere quel culmine luminoso in cui la scissione si ricompone. In tutte queste opere è presente questa eco della beatitudine e dell’amore che è per sé. Questa eco la troviamo anche nei suoni, e nella voce degli Italiani, per esempio nella voce della Catalani; è il risuonare puro, senza suoni paralleli, la voce di un uccello; ma trattandosi di voce umana è possibile avvertire in essa che essa ode sé stessa. Nelle voci tedesche c’è sempre un risuonare parallelo, e questo risuonare parallelo è il momento della soggettività. In queste voci italiane è presente anche l’auto-godimento della voce: essa non si eleva soltanto, ma aleggia al di sopra di quel che è terreno, particolare, e questo aleggiare, questo ritorno in sé, lo si può udire. Accade lo stesso nella misura sillabica degli Italiani, nelle loro stanze, nelle loro terzine: non è sufficiente che in

---

*sophy*, de Gruyter, Berlin/Boston 2021, pp. 239-255. Per una lettura femminista di Hegel in Italia si veda il saggio di Carla Subrizi, *Autocoscienza e storia in Taci*, anzi parla di *Carla Lonzi* nel presente volume, *infra*, pp. 381-398.

95 Ad esempio nel *The morning chronicle* del 10 marzo 1826, dal quale Hegel annota in inglese il resoconto estasiato dell’esibizione della Catalani al Teatro Valle di Roma: “Never did the theatre contain so brilliant et [sic] numerous an audience, never did Rome witness such an assemblage of rank and fashion, natives as well as foreigners; ladies of distinction, men of learning, and amateurs of the Fine Arts, arrived from all parts to hear that sublime talent, so well known throughout all Europe. Mad. Catalani surpassed all expectations – she astonished all her audience by the melody of her notes, which were never more soft, clear, and strong. A prodigy truly astonishing, both of nature and of art!!!” *Exzerpte*, pp. 116-117.

96 *Ascheberg 1820/21*, p. 163; trad. it. in stampa.

esse vi siano due versi che rimano, anche nel terzo verso si percepisce questa unità.

Questa intimità dell'amore, che come amore possiede il proprio godimento, è quel che costituisce l'aspetto dominante nelle poesie di Petrarca, l'amore che ha soddisfazione già nei suoi lamenti e nei suoi ricordi. Questo amore è in possesso di ciò che ama, dunque possiede qualcosa che è indipendente dalla realtà effettiva; e, nella misura in cui tale godimento è chiuso in sé, esso è indifferente di contro a tale realtà. È il medesimo sentire puro, con il quale anche Dante vaga per l'Inferno con il suo maestro Virgilio. Vede cose mostruose, ma procede tranquillo avanti, non cade nell'angoscia e nel disgusto per ciò che vede, e quindi rimane anche senza amarezza, senza il sentimento, che le cose non dovrebbero essere così. È questo amore, questa fiducia che lo accompagna, e dato che egli prende interesse a tutti i personaggi, egli è però anche rinserrato nella sua fiducia contro le impressioni che gli giungono. Si potrebbe dire che perfino i suoi dannati possiedono questa beatitudine, hanno, per così dire, la beatitudine dell'eternità, sono quello che sono, e perché non parlano delle loro disgrazie: impressi in loro sono solo le loro azioni e i loro interessi. Di contro a questo spettacolo orrendo Dante ha rappresentato la beatitudine della conciliazione, dell'unità con sé stesso. Le opere di pittura italiane debbono venire giudicate attraverso questo tratto della beatitudine, che occorre conoscere. Questi maestri, attraverso questo sentimento della idealità spirituale si sollevano al di sopra della particolarità, possono avere sotto comando il loro oggetto. Se per un verso si attengono agli oggetti della realtà comune, stanno sulla terra, per un altro, per questo tratto che danno a tali oggetti, le loro opere sono rose di un'altra primavera. Quel tratto della conciliazione, dell'amore, avanza come uno spirito attraverso la miseria degli oggetti casuali, comuni, ed è dunque l'anima, la farfalla, la Psiche che vola attraverso miseri fiori verso un altro regno luminoso. Gli Italiani profondono questo raggio celeste su tutto, e a partire da questa posizione originale creano e dominano in modo del tutto libero a partire dal loro oggetto. In forza di questa semplice idealità spirituale essi si comportano, rispetto agli Olandesi e i Tedeschi, come le antiche opere di scultura nei confronti di quelle moderne.<sup>97</sup>

Qualche anno dopo, all'opera di Vienna Hegel ebbe il piacere di ascoltare alcune tra le voci leggendarie del suo tempo, tra cui i tenori Battista Rubini, Giovanni David, Domenico Donzelli e il basso

---

97 *Ascheberg 1820/21*, p. 163; trad. it. in stampa.



Luigi Lablache che decretarono il suo apprezzamento per Rossini<sup>98</sup>. Si tratta di un'altra indimenticabile *Sternstunde* dal carattere compensatorio, come osserva acutamente Olivier: "Le voyage de Vienne a été, en quelque sorte, le voyage artistique en Italie que Hegel n'a jamais fait."<sup>99</sup> A Breda nel 1822 credette poi di aver ammirato un'opera monumentale realizzata da Michelangelo<sup>100</sup>, mentre a Bruges nel 1827 nella *Liebfrauenkirche* contempla una *Madonna* in marmo del grande maestro (Fig. 2) risalente al 1503-1505, di cui scrisse estasiato alla moglie Marie in una lettera da Bruxelles del 7 ottobre 1827. A Parigi ebbe infine occasione di ammirare al Louvre quadri di artisti straordinari del Bel Paese<sup>101</sup> e di ascoltare al *Théâtre Italien* il contralto Benedetta Rosmunda Pisaroni nel ruolo di Arsace nella *Semiramide* di Rossini e nel ruolo di Tebaldo nel *Tebaldo e Isolina* di Morlacchi. L'impatto della cantante italiana fu potente, come Hegel scrive il 26 settembre 1827 alla moglie Marie da Parigi: "Ma che cosa dire della Pesaroni (nel *Tebaldo*)? Una piccola figura, quasi gobba [...] tuttavia possiede una potenza, una sonorità nelle note basse e alte, che si fa veramente ammirare."<sup>102</sup> Queste suggestioni non mancarono di farsi sentire nell'ultimo corso berlinese di Filosofia dell'Arte tenuto nel semestre invernale 1828/29, dove i riferimenti all'Italia aumentano esponenzialmente.

98 A.P. Olivier, *Hegel et la Musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*. Champion, Paris 2003, p. 125. Sulla passione di Hegel per la musica italiana si veda Alain P. Olivier, *Gustando la musica italiana. L'ultimo corso berlinese di estetica di Hegel del 1828/29 e i dibattiti contemporanei sulla morte dell'arte* nel presente volume, *infra*, pp. 253-264, così come W. Welsch, *Riflessioni sull'estetica musicale di Hegel tra Beethoven e Rossini*, *infra*, pp. 265-286 e A. Kok, J. Hamelink, *Musica come interiorità: Hegel, Adorno e Rossini*, *infra*, pp. 287-299.

99 A.P. Olivier, *Hegel et la Musique*, cit., p. 125.

100 Si trattava della tomba del Duca di Nassau-Orange (erroneamente attribuita a Michelangelo) descritta nella lettera del 7. 10. 1827 cfr. *Briefe III*, p. 360; *Lettere*, p. 242. Per approfondimenti cfr. Paolo D'Angelo *Leonardo, Raffaello e Michelangelo nell'estetica di Hegel* nel presente volume, *infra*, pp. 213-235.

101 Una esperienza simile la aveva fatta Friedrich Schlegel come ben ricostruisce Johannes Korngiebel nel saggio *Italia in Francia. La ricezione dei quadri italiani a Parigi in Friedrich Schlegel* nel presente volume, *infra*, pp. 81-101.

102 La lettera venne pubblicata nel volume XVII delle *Opere*, cfr. G.W.F. Hegel, *Vermischte Schriften II*, in *Werke*, vol. XVII, a cura di F. Förster e L. Boumann, Berlin, Duncker & Humblot, 1835, pp. 609-11; *Lettere*, p. 360.



Fig. 2: Michelangelo, *Madonna con il Bambino*, Bruges, *Liebfrauenkirche*  
 Fonte: [it.m.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelos\\_Madonna\\_OLV-Kerk\\_Brugge.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelos_Madonna_OLV-Kerk_Brugge.jpg)

Nel corso del semestre estivo del 1823 i riferimenti all'Italia sono infatti estremamente rari e sono limitati a generiche osservazioni, come quella sull'eccesso decorativo dell'architettura moderna italiana, che ha perso grandezza perché ha dimenticato la semplicità delle strutture architettoniche classiche<sup>103</sup>. Per il resto si trovano qua e là riferimenti sporadici a Dante<sup>104</sup>, Ariosto<sup>105</sup>, Tasso e Raffaello, ma nulla si dice sulla specificità della produzione italiana, come sarà poi nel corso estivo del 1826, dove Hegel definisce l'Italia una nazione musicale che la Germania può limitarsi semplicemente a "imitare", senza poterla eguagliare<sup>106</sup>. Questa superiorità è fondata sulla leggerezza per cui "ci vuole [...] la massima formazione e la massima mancanza di riflessione affinché l'anima si riversi completamente in tale profusione e continui in tal modo"<sup>107</sup>. Sempre

103 *Hotho 1823*, p. 458; trad. it. p. 219.

104 Sulla presenza di riferimenti a Dante nelle Lezioni berlinesi di Estetica rinvio al saggio *Hegel e Dante. Temi, ricezioni e problemi* di E. Caramelli nel presente volume, *infra*, pp. 123-138.

105 Sull'interesse di Hegel per Ariosto nelle Lezioni berlinesi di Estetica rinvio al saggio di Francesco Campana: *Hegel e Ariosto* nel presente volume, *infra*, pp. 139-152.

106 *von der Pfordten 1826*, Ms. 80

107 *Ibidem*; trad. it. mia.

nel corso del 1826 si trova un accenno alla passione italiana per le metafore e la tendenza a personificare gli oggetti come fanno gli italiani nelle loro poesie pastorali (*Schäfergedichten*). Qui viene esplicitamente menzionata da Hegel la tragicomedia pastorale *Il pastor fido*<sup>108</sup>, con cui Giovanni Battista Guarini intendeva rivaleggiare – senza riuscirci – con l'*Aminta* di Tasso. Nel corso di estetica del 1826 si trovano anche ulteriori elogi della pittura e della scultura italiana, innanzitutto della *Maddalena penitente in lettura*, un dipinto attribuito a Correggio conservato nella *Gemäldegalerie Alte Meister* di Dresda e distrutto durante la Seconda Guerra mondiale che Hegel apprezza particolarmente per la capacità di Correggio di interiorizzare il pentimento della Maddalena<sup>109</sup>. Qui si trova anche un riferimento al gruppo scultoreo erroneamente attribuito a Michelangelo che decorava la tomba di Engelbert II von Nassau a Breda<sup>110</sup>. Nel 1828/29 Hegel propone invece una riflessione che suona molto “winckelmanniana” lì dove chiarisce che le diverse arti sono legate al “Naturcharakter”<sup>111</sup>. Winckelmann aveva aperto i suoi *Gedancken* con una celebre considerazione di geo-estetica: “Il buon gusto che si va sempre più diffondendo nel mondo ebbe origine sotto il cielo greco.”<sup>112</sup> Così Hegel chiarisce che “der melodische Gesang” è qualcosa di *einheimisch* in Italia, “natürlicher” che in altri paesi come quelli del Nord, dove si è altrettanto sviluppata la musica e l’opera che tuttavia sono espressioni atipiche e straordinarie che non sgorgano dallo spirito locale e nazionale, come sarebbe insolito in un paesaggio nordico poter ammirare delle distese di aranceti<sup>113</sup>.

Nonostante questo grande trasporto per l’arte italiana, soprattutto per la musica, il rapporto di Hegel con l’Italia non è privo di ambi-

108 *Kehler 1826*, p. 105.

109 *Kehler 1826*, p. 185. Sulle risonanze della riflessione hegeliana della pittura nel post-hegelismo cfr. Gabriele Schimmenti: “*Quadri delle condizioni reali*”. *Il giovane Marx all’ombra di Hegel* nel presente volume, *infra*, pp. 237-251.

110 *Griesheim 1826*, p. 818. Vedi nota 100 nel presente saggio. Il riferimento al gruppo scultoreo ritorna anche nel corso del 1828/29, cfr. *Heimann 1828/29*, p. 160.

111 *Heimann 1828/29*, p. 70.

112 *Gedancken 1755*, p. 55; trad. it. p. 7.

113 *Heimann 1828/29*, p. 70.

guità, fino a culminare in un simbolico addio. L'Italia di Hegel non è infatti l'arcadia di Goethe ed Hegel non ha bisogno di pronunciare le parole magiche e liberatorie "Et in Arcadia ego". Il motivo di questa atipica mancanza di nostalgia tedesca per il Sud, lo possiamo individuare altrove. Ci può venir in aiuto la *Filosofia della Storia*, innanzitutto il corso del 1822/23, dove Hegel lega le sorti dell'Italia e della Germania, in loro tanto disgregate quanto frammentate<sup>114</sup>, tanto da condividere lo stesso destino politico poiché in entrambe vige il principio della singolarità. L'Italia tuttavia, in quanto *romanische Nation*, rimane sopraffatta dalle dinamiche secolari della Chiesa e dallo spirito di corruzione in essa dilagante e non riesce ad abbandonarsi alla libertà dello spirito che invece fiorì in una nazione germanica come accadde nella Germania del Cinquecento grazie alla Riforma.

Il giudizio che Hegel fornisce dell'Italia è pertanto marcatamente bipolare, con toni che si potrebbero definire manichei: essa è presentata come il regno del caos e dell'assenza di diritto, dove domina la logica dell'inganno e della sopraffazione senza alcuno scrupolo, ma dall'altra parte è anche la culla della bella individualità (*schöne Individualität*) e dell'arte bella (*schöne Kunst*), nonché la custode della bella religiosità (*schöne Religiosität*)<sup>115</sup> e della "più bella fioritura dell'eticità" (*Blüte der Sittlichkeit*)<sup>116</sup>. Questo lato ingenuo e al medesimo tempo raffinato dell'Italia quale terra dell'arte è dunque ciò che Hegel riconosce e apprezza, pur nella consapevolezza che il radicarsi di tale sensibilità è possibile soltanto grazie alle carenze spirituali del paese. L'Italia è infatti a giudizio di Hegel incapace di "determinarsi per mezzo del pensiero, dell'universalità"<sup>117</sup>. Nel Bel Paese abbonda pertanto "tutto ciò che è dolce e mite", così come "tutto quanto è selvaggio"<sup>118</sup>, fino a degenerare nella "sensualità più sfrenata"<sup>119</sup>. La Germania da parte sua è invece considerata da

114 *VPWG 1822-23*, p. 472; trad. it. p. 488. Sulla frammentarietà che avvicina l'Italia dell'epoca di Machiavelli con la Germania del giovane Hegel si concentra Giulia Battistoni nel saggio *Hegel e Machiavelli: la morale dello stato di necessità* nel presente volume, *infra*, pp. 153-168.

115 *VPWG 1822-23*, p. 472; trad. it. p. 487.

116 *VPWG 1822-23*, p. 503; trad. it. p. 517.

117 *Ibidem*.

118 *Ibidem*.

119 *VPWG 1822-23*, p. 472; trad. it. p. 488.



Hegel una nazione eminentemente spirituale, intellettualistica e intrinsecamente filosofica. È dunque facile immaginare che ognuna possa scorgere nell'altra quanto le manca, in cerca di una totalità impossibile in cui mondano e spirituale siano in perfetto equilibrio. Il rapporto tra Germania e Italia appare infatti ad Hegel una conflittuale lotta con l'alterità che si desidera assimilare per il proprio tornaconto sia da un punto di vista schiettamente politico che simbolico. Pertanto Hegel ricorda le ambiguità che hanno caratterizzato le relazioni italo-tedesche nel passato, lasciando intendere che tali dinamiche manipolatorie non si siano del tutto estinte: "Come gli imperatori si illusero di divenire i dominatori dell'Italia, allo stesso modo si illuserò gli Italiani nella loro speranza di ottenere dalla Germania aiuto contro le oppressioni."<sup>120</sup>

I due paesi resteranno infatti intimamente legati non solo nelle gloriose pagine della storia medievale scritte dalla dinastia degli Hohenstaufen ma anche simbolicamente, giacché ognuna rintraccia nell'altra una compensazione. Germania e Italia rimangono dunque "tragicamente" dipendenti dal proprio altro che – per assimilazione o emulazione – costituisce un punto di riferimento imprescindibile, seppur negato, in una dialettica tra proprio e estraneo che ricorda quella dell'antica tragedia greca: "Quest'altro, l'estraneo, cui la Germania è vincolata, con cui lotta e che vuole rendere proprio, la Germania lo trova nell'Italia, e anche l'Italia stessa getta i suoi occhi sulla Germania, crede cioè di avere in essa il suo punto fermo"<sup>121</sup>.

Da una parte l'Italia custodisce dunque in sé un palpitante cuore artistico: fu "il terreno su cui crebbe il mondo antico"<sup>122</sup>, la custode dei riflessi, delle ombre, dei fantasmi del classico e la madre di tanti artisti geniali che dall'Umanesimo in poi hanno segnato la storia visuale dell'Occidente. L'arte tuttavia, come Hegel ribadisce, essendo impastata di *Sinnlichkeit* non riesce a emancipare il paese dalle sue carenze teorico-religiose<sup>123</sup>. L'Italia infatti non è solo la piacevole terra dell'arte ma è anche la sede della Chiesa cattolica, con la quale

---

120 *VPWG 1822-23*, p. 476; trad. it. p. 492.

121 *VPWG 1822-23*, pp. 474-475; trad. it. p. 490.

122 *VPWG 1822-23*, p. 472; trad. it. p. 487.

123 *VPWG 1822-23*, pp. 496-497; trad. it. p. 510.



la Germania, pur essendosi resa indipendente, continua tuttavia a relazionarsi in termini marcatamente oppositivi: “L’aspetto specifico della Germania è che si rapporta all’Italia, avendo in questa e nella chiesa la sua opposizione”<sup>124</sup>.

Sostenere che questa antitesi tra nazioni possa aver tacitamente influito anche sull’esistenza di Hegel può forse apparire eccessivo, eppure che il filosofo in cuor suo meditasse ancora di realizzare un possibile viaggio nella terra dell’arte, è vero almeno fino al 1827. A quel tempo il viaggio in Italia era a tal punto diventato un “must” che nella *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für gebildeten Ständen* si potevano trovare tutte le informazioni per svolgere un viaggio nel migliore dei modi scegliendo la stagione giusta, così come le carrozze e le locande. Ma le perplessità di Hegel ad affrontare un viaggio nel Sud dell’Europa non erano di tipo pragmatico, quanto piuttosto filosofico. Dopo il soggiorno del 1827 a Parigi infatti il sogno giovanile del viaggio in Italia si infrange definitivamente, come si evince dall’epistolario con l’amata moglie Marie, in particolare da un passo di una lettera del 7 ottobre 1827 dove Hegel racconta di aver goduto di un’esperienza sensazionale: era stato spettatore a Parigi del primo Neorama. Così Hegel scrive alla famiglia lontana: “Mentre voi a Berlino state costruendo già da sei mesi una casa per il *Diorama*, i parigini sono da lungo tempo più avanti – la cosa più recente è il *Neorama*, molto bello e accogliente”<sup>125</sup>. Si trattava di una tipologia di Panorama tracciato su una superficie cilindrica che raffigurava l’interno di un edificio, animato dalla presenza di figure che conferivano vitalità allo spettacolo, ideato dai fratelli Jean-Francois (1783–1858) e Jean Alaux (1786–1864). Ora quel che è singolare è che l’interno del Neorama degli Alaux esposto a Parigi si potevano ammirare proprio gli interni della Basilica di San Pietro, Hegel poté dunque fare un’esperienza almeno virtuale dell’atmosfera che si poteva percepire nella “più bella fabbrica del mondo”, come la aveva definita proprio Winckelmann, che indicava la Basilica come “l’ideale del bello in architettura”<sup>126</sup>. Che Hegel del resto si sentisse in colpa per non aver ancora

124 *VPWG 1822-23*, p. 472; trad. it. p. 488.

125 *Briefe III*, p. 199; *Lettere*, p. 366.

126 *Abhandlung 1763*, p. 139; trad. it., p. 83.



compiuto la mitica *Italienreise* con tappa immancabile nella città eterna si percepisce latentemente tra le righe scritte alla moglie, lì dove si legge: “non ho più bisogno ora di andare a Roma per vedere questa basilica, il Papa con i suoi cardinali che pregano in ginocchio a S. Pietro.”<sup>127</sup> Il viaggio a Parigi appare dunque come un propizio surrogato che gli permette di mettere una pietra sopra al progetto giovanile, una volta condiviso con Schelling. A questo punto Hegel si sente come liberato e scrive di non aver più “bisogno” di visitare la città eterna, avendola vista grazie alle nuove tecnologie e con un pò di fantasia grazie al Neorama dei fratelli Alaux<sup>128</sup>. La motivazione di questa torpidezza non è però estetica, come se Hegel fosse ormai sazio d’arte italiana, ma per così dire sociologica. Quel che vogliamo qui sostenere è che con grande probabilità Hegel rinunciò al viaggio in Italia anche – seppur non solo – per un senso di intolleranza dello scenario religioso che lo avrebbe accolto in quella che non era solo la terra dell’arte, ma anche del Cattolicesimo. Se Winckelmann aveva abbandonato la confessione protestante per convertirsi al cattolicesimo e per dimorare in Italia – e a Roma – senza problemi, Hegel non sembrava affatto attratto dall’idea di passeggiare in una città che, seppur custode di preziose riproduzioni della classicità, era ormai in mano ai preti<sup>129</sup>. D’altra parte va aggiunto che la cosiddetta “costellazione della Romanitas” si oscura sempre più agli occhi dello Hegel maturo<sup>130</sup>. Egli infatti guarda non solo

---

127 *Briefe III*, p. 199; *Lettere*, p. 366.

128 Come chiarisce Jörg Traeger, la moda del *Panorama* si diffuse rapidamente in tutta Europa e anche in Germania, dove prima Johann Adam Breysig e dopo Schinckel realizzarono dei *Panorami* dedicati all’Italia (più nello specifico Johann Adam Breysig realizzò una cosiddetta *Allansicht* dell’antica Roma intitolata *Ansicht Roms von den Ruinen der Kaiservilla aus* e Schinckel un *Panorama* di Palermo visitabile nella Hedwigskirche di Berlino a pagamento; cfr. J. Traeger, *Grenzformen der Kunst in der Goethezeit*, cit., p. 186). Hegel tuttavia ebbe il privilegio a Parigi di vedere il Neorama, ossia una tipologia più avanzata di Panorama. Sul Neorama cfr. Francisco Javier Frutos Esteban: *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2010. Più in generale si veda Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. Fink, München 1970.

129 *Briefe III*, p. 199; *Lettere*, p. 366.

130 Non è qui possibile approfondire l’interesse di Hegel per la *Romanitas*. Per una più ampia contestualizzazione del confronto di Hegel con l’antica Roma



alla Roma “pretizzata” dei suoi giorni ma anche alla Roma antica con sospetto, visto che riducendo progressivamente l’antica Roma all’Impero essa rappresenta politicamente *ante litteram* la Francia del suo tempo<sup>131</sup>.

Oltre a ciò a fine anni Venti la situazione geo-politica dell’Italia era alquanto depressa e Hegel non avrebbe certo facilmente tollerato la miseria e l’anarchia italiana<sup>132</sup>. Diversamente da Humboldt, che aveva soggiornato a Roma dal 1802 al 1808 ed aveva apprezzato soprattutto la dimensione umbratile e caotica dell’Italia, Hegel aveva palesato ben altri gusti, amando oltremodo l’ordine e il decoro dell’Olanda, come è testimoniato da un’altra lettera scritta alla moglie Marie da Amsterdam nell’ottobre 1822:

Anche se non ho visto tutto, tanto numerose sono le cose belle, ho conosciuto tuttavia ciò che c’è di migliore, di più bello, l’essenziale. Ogni città è ricca, graziosa e pulita. Anche dove c’è gente comune e povera, particolarmente all’Aia, non son riuscito a scorgere da nessuna parte una casa rovinata o tetti malconci, porte marce o finestre rotte. All’Aia, e ancor più qui, tutte le strade sono piene dei negozi più raffinati, poi di sera sono illuminate dalla loro luce: l’assortimento più vario – oro, argento, porcellane, tabacco, pane, scarpe – c’è di tutto, e tutto è ordinato dentro i negozi nel modo migliore.<sup>133</sup>

L’Italia di Hegel rimane dunque un costruito estetico attraversato dal disincanto, una terra immaginaria dell’arte, una finzione estetica de-romanticizzata, di cui Hegel aveva ammirato ovunque le risonanze artistiche europee, ma che politicamente e spiritualmente rimaneva terra del passato e non del futuro. La Basilica di San Pietro assurge pertanto a simbolo della decadenza dei costumi,

---

cfr. Valerio Rocco Lozano: *La vieja Roma en el joven Hegel*, Maia ediciones, Madrid 2011. Id., *Roma abscondita. La presenza sotterranea della poesia latina nella Fenomenologia dello Spirito* nel presente volume, *infra*, pp. 169-187 così come F. Biasutti, *Figure della classicità in Hegel*. ETS, Pisa 2017.

131 Su questo cfr. Valerio Rocco Lozano, *Le dodici tesi di Hegel sulla Romanitas*, in “Philosophical Readings” 7 (3), 2015, pp. 7-14.

132 Quella divina anarchia che invece aveva tanto apprezzato Humboldt in una lettera a Goethe scritta da Marino il 23 agosto 1804 in *Werke in fünf Bänden*, vol. 5, a cura di A. Flinter, K. Giel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft/Cotta, Stuttgart 1981, p. 217.

133 *Briefe II*, p. 362; *Lettere*, p. 245 (trad. it. modificata).



il luogo dell'apocalisse che è più rassicurante guardare a distanza, nel Neorama di Parigi, che non visitare di persona:

Come gli Ateniesi per l'arte, per il tempio della dea Atena, utilizzarono il denaro degli alleati, ragion per cui li persero, e come questo causò la sventura di Atene, così anche questa costruzione, la basilica di San Pietro, adornata da Michelangelo con la raffigurazione del giudizio universale, divenne il giudizio universale per questa superba e somma costruzione della Chiesa: per la Chiesa stessa, nella sua rovina, essa divenne un giudizio universale.<sup>134</sup>

Nonostante il suo interesse reverenziale per l'arte, la musica e la cultura italiana, nonostante amasse Rossini più di Mozart, Hegel non si mise mai in viaggio verso una terra "inattuale" del *Weltgeist*, che evocava una lotta interiore non del tutto pacificata e che gli bastava contemplare per approssimazioni, nella consapevolezza che il tempo del classico si era concluso e non sarebbe più tornato. Rimane da chiedersi che configurazione avrebbe assunto l'Estetica di Hegel se egli si fosse messo in cammino su quella strada verso il Gottardo e verso l'Italia di cui parla nel suo *Diario bernese*<sup>135</sup> o se avesse intrapreso con Schelling quel viaggio di formazione nello spirito del *Grand Tour* e fosse arrivato, come Winckelmann e tanti altri intellettuali tedeschi prima e dopo di lui, nel *Bel Paese*<sup>136</sup>.

134 *VPWG 1822-23*, p. 498; trad. it. p. 512.

135 G.W.F. Hegel, *Relazione di un viaggio sulle Alpi*, in Id., *Scritti giovanili*, Guida, Napoli 1993, p. 569.

136 Quel che sarebbe potuto accadere se Hegel si fosse messo in viaggio verso l'Italia lo ricostruisce – non senza ironia – Klaus Vieweg in *Giuoco Piano. Hegels italienische Partie. Acht unveröffentlichte Briefe*; trad. it. di F. Iannelli, *Il viaggio in Italia di Hegel. Otto lettere inedite*. Mimesis Edizioni, Milano 2017. Quanto sia importante il tema del *Bildungsroman* nella filosofia hegeliana è stato ampiamente indagato, sulla *Fenomenologia* come "road movie" cfr. Reinhold Jaretsky, *La Fenomenologia dello Spirito di Hegel come sceneggiatura per un documentario. Una relazione sui lavori nel presente volume, infra*, pp. 399-406.





MAURO BOZZETTI

## “E VALICA LE ALPI”

### Hölderlin, lo spirito del tempo e l’Italia

Con umiltà,  
Scardanelli

#### 1. *Un cammino originale*

La recezione della statura poetico-filosofica di Hölderlin è stata meno continuativa di quella del coetaneo e amico Hegel. L’Ottocento ha misconosciuto il valore anche speculativo della sua opera, sottolineando piuttosto il carattere *mistico* (Rosenkranz) e *antifilosofico* (Haym) della sua poetica. Anche Wilhelm Dilthey, al quale va il merito di aver individuato i rimandi tematici e formali che dall’*Empedocle* di Hölderlin portano allo *Spirito del Cristianesimo* di Hegel, non sfugge all’errore di considerare il primo come subordinato al secondo.

Più rispettosa, ma ugualmente pregiudiziale, è l’opinione di Nicolai Hartmann: “Egli è interamente poeta e tutto ciò ch’egli afferra acquista la forma della poesia. Anche in lui si fa luce una nuova alba di spiritualità. Non cerca però l’incisività speculativa né lo attira la paradossalità dell’espressione”<sup>1</sup>.

In realtà Hölderlin è il primo fra gli amici dello *Stift* – la cui amicizia era sancita dalla professione esistenziale di non venire a patti con “l’opinione” e il “sentimento”<sup>2</sup> – ad avere la possibilità di

1 N. Hartmann, *La filosofia dell’idealismo tedesco*, a cura di V. Verra, trad. it. di B. Bianco, Milano 1972, pp. 189-90.

2 Cfr. la famosa poesia *Eleusi* che Hegel indirizza a Hölderlin (il quale probabilmente non l’ha mai ricevuta): “...infine la gioia della certezza / di trovare ancora più salda e matura / la fedeltà all’antico patto, / (...) di vivere unicamente per la verità e mai / proprio mai, tener pace col dogma che governa opinione e sentimento”. *Epistolario I*, p. 134.



frequentare le lezioni e i seminari (anche quelli domestici, come le ‘democratiche discussioni da tavolo’) che Fichte tiene a Jena. Mentre Schelling, più giovane di cinque anni, deve ancora ultimare gli studi universitari a Tübingen (la sua precoce genialità gli permette di anticipare di ben tre anni l’ingresso nello *Stift* di Tübingen), Hegel, ancora fortemente influenzato dalla filosofia kantiana, è impiegato come precettore in Svizzera.

La pubblicazione del frammento *Urteil und Sein* (*Giudizio e Essere*) avvenuta nel 1961 – due pagine scritte sul risguardo di copertina di un libro che Christoph Theodor Schwab, primo biografo di Hölderlin, cedette ad un collezionista privato e che in seguito finì nella *Schocken Bibliothek* di Gerusalemme – smentisce la tesi di Dilthey e Hartmann. In questo breve scritto (molto probabilmente redatto nell’aprile del 1795) Hölderlin non solo manifesta spiccate qualità filosofiche, ma anche una propria posizione che Fichte stesso sarà costretto a recepire, soprattutto per quanto riguarda il concetto di *Io assoluto*. Nel capitolo sull’autocoscienza dell’*Enciclopedia*, al § 424, Hegel stesso riprenderà *testualmente* quanto Hölderlin gli annunciava nella lettera del gennaio 1795 da Jena.

Già Franz Rosenzweig del resto aveva compreso che il ruolo di Hölderlin non poteva essere fissato sotto il segno della semplice subalternità rispetto a Hegel. In *Hegel e lo stato* Rosenzweig giustamente afferma: “Hölderlin sembra sempre trovarsi avanti di un passo, ma Hegel non lo seguirà per la stessa via, e anche quando perverrà al medesimo risultato avrà percorso un suo originale cammino”<sup>3</sup>.

Hölderlin è senza dubbio, almeno in questo primo periodo, fino al termine dell’importante stagione di Francoforte, dove i due amici si ritrovano, l’elemento più stimolante, punto di riferimento sia per Hegel che per Schelling. Anche Heidegger, al quale va comunque il merito di avere favorito la lettura tematicamente attuale dell’opera di Hölderlin, legge il rapporto fra il poeta e Hegel in termini analoghi a quelli di Rosenzweig. “Questa vicinanza solleva problemi. In questo periodo (1798-1800) infatti, il poeta, nonostante i suoi saggi mostrino una parvenza di dialettica, ha già attraversato e infranto l’idealismo speculativo, mentre Hegel si accinge a fondarlo”<sup>4</sup>.

3 F. Rosenzweig, *Hegel e lo stato*, a cura di R. Bodei, Bologna 1992, p. 82.

4 M. Heidegger, *Seminari in Le Thor*, trad. it. di M. Botola, in *Seminari*, a cura di F. Volpi, Milano 1992, p. 40.

È proprio a partire da questa nuova percezione del peso sia filosofico che poetico dell'opera di Hölderlin e dal superamento della presupposta subalternità nei confronti di Hegel, che prende avvio un nuovo paradigma interpretativo all'interno del quale si inserisce questo mio contributo. Nel senso che quanto verremo a considerare del rapporto fra Hölderlin e l'Italia, interessa anche in maniera più o meno diretta le convinzioni dell'amico Hegel.

## 2. "Giacché i tuoni di Roma giungono uniti come dardi"<sup>5</sup>

Nomi città e paesaggi italiani risuonano nelle poesie e negli scritti di Hölderlin con cadenza non casuale. La tragedia di *Empedocle* è ambientata in Sicilia; il vulcano, scenografia finale della vicenda, è l'Etna, anche se geograficamente va assegnata interamente alla cultura greca a cui appartiene. Roma e Trieste sono luoghi in cui si svolgono pagine del romanzo epistolare *Hyperion*. Tutta l'opera di Hölderlin sembra interessata da un confronto non solo estetico fra mondo greco e romano. "Valicare" le Alpi, raggiungere il "Campidoglio", incontrare "un'altra stirpe" che "risveglia la voce che plasma gli uomini"<sup>6</sup> sembra costituire per Hölderlin un motivo di passaggio importante per la storia dell'umanità intera. Se ripensiamo ai termini con cui Hegel organizza lo svolgersi della storia mondiale, cioè secondo la scansione dei quattro regni, quello orientale, quello greco, quello romano per approdare infine a quello germanico, dove diritti e doveri, libertà e giustizia sono assicurati, allora si può ipotizzare una precisa coincidenza fra questa impostazione e quella che traspare negli scritti di Hölderlin. L'Italia, la lingua latina, la sua cultura rappresentano una fase di passaggio obbligatoria fra la classicità greca, per la quale il poeta nutre immensa nostalgia, e il nuovo mondo, che traghetta il classico verso la modernità germanica. Il cuore di Hölderlin pulsa forte per Atene, ma il paesaggio romano, l'idillio dei colli, e le sue inevitabili rovine, rendono possibile allo

5 La frase si trova in uno schizzo non datato negli *Inni Tardi*, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, ed., trad., commento e revisione del testo critico ted. a cura di L. Reitani, con uno scritto (*Con Hölderlin, una leggenda*) di A. Zanzotto, Milano 2001, p. 1125.

6 Sono parole rubate dall'Inno *Alla fonte del Danubio*, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., pp. 1123-124.

spirito del tempo (*Zeitgeist*) di proseguire il suo cammino verso la modernità. E si tratta di un cammino a cui l'umanità e la poesia non possono opporsi, perché guidato da un "dio politico", come dirà appunto Hegel.

Secondo Christoph Theodor Schwab, il vecchio Hölderlin era solito accogliere studenti e curiosi che andavano a trovarlo nella torre di Tübingen parlando in italiano. Alla domanda sulla reale conoscenza di questa lingua avrebbe risposto: "Sì, Signore, e parlo ancora". È questo il periodo in cui il poeta firma le sue composizioni poetiche con il nome *Scardanelli*. Non è facile valutare la reale conoscenza della lingua italiana da parte di Hölderlin. Si tratta indubbiamente di una lingua che lui ama, e che avrebbe voluto saper parlare fluidamente. Forse l'apprendimento del nuovo idioma va fatto risalire all'estate del 1790, quando il ventenne Hölderlin si innamora di Elise Lebet, figlia del Professore di Teologia e *Kanzler* dell'Università di Tübinga Johann Friedrich Lebet. Quest'ultimo insegnava Storia della Chiesa, Dogmatica e *Polemik*, conosceva bene l'italiano, e in gioventù era stato precettore e predicatore presso una ricca famiglia luterana a Venezia. Era inoltre deciso a sostenere la candidatura del fidanzato della figlia per un posto da pastore in vista di un possibile matrimonio<sup>7</sup>. Non è quindi improbabile che Hölderlin abbia cercato di avvicinarsi agli usi e ai vezzi linguistici della famiglia Lebet, cercando di distinguersi anche per la sua versatilità nell'esprimersi in maniera non banale nella lingua italiana, aiutato dalla buona conoscenza del latino e del francese.

È utile ricordare che nella *Nürtinger Leteinschule* frequentata da Hölderlin adolescente, le *Lettere* di Cicerone costituivano materia di studio importante. Altre tracce della conoscenza con autori latini sono sicuramente le sue traduzioni di testi di Ovidio e Orazio, un autore quest'ultimo studiato da Hölderlin anche per la sua arte poetica combinatoria<sup>8</sup>.

Il *Magisterprogramm* dell'Università di Tübingen, nell'autunno 1790, comprendeva inoltre anche lo studio del *De Natura Deorum* di Cicerone, e all'esame finale del percorso universitario uno degli

7 Molto utile e informativo risulta essere l'*Hölderlin Handbuch*, a cura di Johann Kreuzer, Stuttgart – Weimar, 2002, pp. 24-25.

8 Cfr. *Hölderlin Handbuch*, cit., p. 274.

*Argument* a cui i futuri pastori dovevano rispondere per iscritto, consisteva nel tradurre un testo tedesco in lingua latina.

*Scardanelli* non è l'unico pseudonimo usato da Hölderlin, sicuramente il più famoso<sup>9</sup>, ma anche i nomi di *Buonarotti*, *Scarivari*, *Rosetti* e *Scaliger Rosa*, insieme al nome greco *Killalusimeno*, risuonano nelle pagine dei suoi quaderni.

A Giulio Cesare Vanini è dedicata una poesia. Una ode di denuncia che ripercorre la triste vicenda del filosofo italiano, nato a Lecce nel 1585, divenuto frate carmelitano, morto sul rogo per eresia a Tolosa all'età di 34 anni. Questa tragedia farà della sua figura, soprattutto nella Germania del Settecento, un vero martire della libertà di pensiero. "Heiliger Mann! O warum nicht kamst du / Vom Himmel her in Flammen zurück, das Haupt / Der Lästere zu treffen und riefst dem Sturm;" ("Santo uomo! Perché, perché / Dal cielo non ritornasti in fiamme, per colpire / Il capo dei blasfemi invocando la tempesta"<sup>10</sup>). L'interesse generale per l'opera di Vanini (il suo *Amphitheatrum aeternae providentiae* è del 1615) si inserisce pienamente nel dibattito sul panteismo acceso in quegli anni dallo scritto di Jacobi su Spinoza<sup>11</sup>, che vede fra i suoi sostenitori, come testimonia la poesia citata, anche Hölderlin. *Deus sive Natura* è espressione che Hölderlin continuamente traduce in immagini e forte desiderio di riconciliazione.

All'interno della controversia sul presunto *giacobinismo* di Hölderlin, introdotta dagli scritti di Lukàcs – da cui prende le mosse l'interpretazione marxista del poeta – e che Pierre Bertaux ha sviluppato con vigore<sup>12</sup>, un posto particolare va lasciato al già citato

9 E quello su cui la ricerca etimologica ha più indagato: come anagramma del suo cognome, come esplicito richiamo ai grandi pittori Signorelli e Botticelli, o al compositore Scarlatti. Tutte ricerche e ipotesi legittime, ma che difficilmente riescono a dirci esaurientemente il vero intento di Hölderlin. E forse è giusto che sia così. Belle sono anche le letture più evocative, come l'interpretazione del compositore Heinz Holliger con il suo appassionante *Scardanelli-Zyklus*.

10 Cfr. la trad. it. di Reitani, cit., p. 687.

11 Cfr. F. H. Jacobi, *Über die Lehre des Spinoza*, in *Briefe an den Herrn Moses Mendelssohn*, Löwe, Breslau 1785.

12 Cfr. il suo saggio *Hölderlin und die französische Revolution*, in HJb 15, 1967-68, pp. 1-27. Con lo stesso titolo erano già apparsi i lavori di G. Blaquais, *Hölderlin et la révolution française*, in *Études germanique*, 7 (1952), pp. 105-16; e di M. Delorme, *Hölderlin et la Revolution française*, Monaco

pseudonimo *Buonarotti*. *Filippo Buonarroti*, questo il vero nome, era un aristocratico pisano, discendente della famiglia dell'artista rinascimentale Michelangelo Buonarroti, diventato uno dei più importanti rivoluzionari europei del primo Ottocento, come fautore di una forma di comunismo di tipo agrario. Alla base di questa società comunista doveva trovarsi una forte tensione morale, che avrebbe portato nel giro di qualche generazione alla nascita di un uomo nuovo. Accanto all'abolizione della proprietà privata era necessario modificare radicalmente il cuore degli uomini, per dare alla collettività una superiore coscienza morale.

Dopo essere stato arrestato prima a Livorno e poi a Parigi, dove morirà nel 1837, pubblica in due volumi la storia della fallita *cospirazione di Babeuf*, detta degli *eguali*. Secondo Bertaux è nelle gesta del Buonarroti rivoluzionario e umanista che Hölderlin intenderebbe rispecchiare la sua più vera identità, quella giacobina, protetta sapientemente dall'apparente follia.

A mio avviso la tesi di Bertaux può essere *attutita* con la considerazione che Hölderlin non si è mai definito un giacobino. Alla notizia della morte di Marat, in una lettera al fratello, Hölderlin dice espressamente di considerarlo un "vergognoso tiranno" e parla dei giacobini come dei "profanatori del popolo", che saranno puniti dal destino. Il richiamo al leader girondino Jacques Brissot testimonia invece la simpatia di Hölderlin per il partito moderato dei girondini. Tanto che Adolf Beck afferma, contro la tesi di Bertaux, che la posizione politica del giovane poeta non può essere individuata né come vicina alla risolutezza giacobina né come oscurantista<sup>13</sup>. Hölderlin deve essere considerato un semplice repubblicano che disdegna l'uso della violenza.

Queste tesi sul presunto giacobinismo di Hölderlin sono importanti perché ci fanno comprendere il contrastante approccio interpretativo che ha segnato la recezione della sua opera. La scelta fra una lettura politicamente moderata, se non neutrale, e quella innovativo-rivoluzionaria ha avuto riflessi persino sulle edizioni cri-

---

1959. Oltre ai testi sul giacobinismo va ricordato che Bertaux è stato anche fra i primi a dubitare della pazzia di Hölderlin. Su questo tema cfr. il suo *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt a. M. 1978.

13 A. Beck, *Hölderlin als Republikaner*, in HJb 15, 1967-68, pp. 28-52. Cfr. anche la lettera di Hölderlin al fratello di fine Luglio 1793.



tiche dei suoi scritti. È innegabile che le due edizioni canoniche dell'opera omnia di Hölderlin sono concorrenziali anche dal punto di vista ideologico. Alla *Große Stuttgarter Ausgabe* del germanista Friedrich Beißner viene spesso preferita, come correttivo sia filologico che politico, la *Frankfurter Ausgabe* curata da Dietrich Eberhard Sattler, pubblicata da *Roter Stern* (oggi Stroemfeld-Roter Stern), una casa editrice nata nell'ambito del movimento studentesco francofortese.

Comunque, dalla simpatia verso i moti rivoluzionari non si può dedurre l'adesione militante al giacobinismo. Come molti giovani studenti dello *Stift* anche Hölderlin nutre grandi aspettative nei confronti della ventata di libertà che stava investendo le istituzioni aristocratiche tedesche. Considerare l'aspetto politico come criterio ermeneutico decisivo per la retta comprensione della sua figura – anche se il nome di Filippo Buonarroti è fortemente indicativo – mi pare però una forzatura argomentativa.

### 3. *La traduzione di Ficino e i Dialoghi di Yehudah Abrabanel*

Veniamo ora agli aspetti più impliciti dell'immagine e delle influenze che l'Italia e la sua tradizione filosofica possono aver rappresentato per Hölderlin. Il non detto, che come spesso succede riguarda indubbiamente le questioni più importanti. Mi riferisco a quei filosofi e pensatori che Hölderlin non cita mai ma che hanno avuto un ruolo importante per la formazione delle sue convinzioni estetiche come Marsilio Ficino e Yehudah Abrabanel, meglio conosciuto come Leone Ebreo, ma anche alla figura di Giordano Bruno. Si tratta di nomi incontrati durante lo studio della filosofia platonica, iniziato a Tübingen, e parallelo alla ricerca di una possibile sintesi fra l'impostazione ideale classica e la (allora) moderna filosofia critica.

La passione di Hölderlin per la filosofia di Platone nasce da una lunga frequentazione con la letteratura e la filosofia greca. La forma del dialogo platonico si presenta ai suoi occhi come il tentativo ben riuscito di coniugare le ragioni della speculazione teoretica con un linguaggio artisticamente denso, mitologicamente fantasioso e drammaticamente vero.

Nella sua biografia su Hegel, Karl Rosenkranz afferma che Hölderlin e Hegel, insieme a un gruppo di amici, nel periodo tuinghesse studiarono intensamente le opere di Platone. La prima domanda che dobbiamo porci riguarda proprio i testi e le edizioni che i nostri autori avevano sulla scrivania per leggere le parole di Platone. Sappiamo della buona conoscenza del greco da loro posseduta, ma anche della fortuna e dell'aiuto che per tutto il Sei-Settecento le diverse edizioni della traduzione ficiniana dell'opera platonica hanno avuto. La traduzione latina dei *Dialoghi*, degli *Argumenta* e dei *Commentaria* semplificavano il lavoro ermeneutico e costituivano un prezioso aiuto anche dal punto di vista filologico. A differenza dell'Inghilterra, dell'Italia e della Francia, in Germania mancava una traduzione in tedesco dell'opera platonica; bisognerà attendere il lavoro filologico determinante di Schleiermacher all'inizio del XIX secolo per avere una completa traduzione in tedesco<sup>14</sup> a partire dal testo originale greco di tutto il *corpus* platonico, che non fosse segnata e caratterizzata dalla precomprensione ficiniana.

Dal registro dei prestiti della biblioteca dello *Stift* di Tübingen che ci è pervenuto risulta che il giovane Hölderlin il 14 settembre del 1792 prese in prestito i volumi VI e VII della *Bipontina*, l'edizione greco-latina dell'opera platonica con la traduzione di Ficino. La stessa edizione compare successivamente fra i libri della sua biblioteca personale<sup>15</sup>. È quindi importante capire quanto neoplatonico (e fiorentino) sia il Platone di Hölderlin. Il filosofo fiorentino (1433-1499) è considerato insieme a Nicola Cusano il maggiore rappresentante del neoplatonismo rinascimentale. Insieme a un *cenacolo* di filosofi, artisti e letterati, fondò l'Accademia Platonica e si dedicò alla traduzione in latino dei dialoghi platonici, delle *Enneadi* di Plotino e di altre opere fra cui quelle di Proclo. Secondo le sue convinzioni la tradizione filosofica non può non rappresen-

14 Come ricorda E. Polledri nel suo *Friedrich Hölderlin e la fortuna di Platone nel Settecento tedesco. Divus Plato: Platone o Ficino*, in *Aevum*, 3, anno LXXIV, Milano, Settembre-Dicembre 2000: "Verso la fine del secolo si diffusero diverse traduzioni tedesche dell'opera platonica; ricordiamo in primo luogo la traduzione di Kleuker, ma anche quelle di Stolberg e di Schlosser. L'unica edizione completa pubblicata in questo periodo fu però la *Bipontina*, apparsa dal 1781 al 1787, che rappresentava ancora il testo in latino di Ficino accanto ai nuovi *Argumenta* del Tiedemann", p. 794.

15 Cfr. *ivi*, pp. 795-96.

tare il progressivo rivelarsi del logos divino che si manifesta nelle personalità più significative della vicenda umana. Esiste un sostanziale accordo fra platonismo e cristianesimo; compito del filosofo è quindi eminentemente di carattere apologetico. Ficino nella sua *Theologia platonica* parla espressamente di una *docta religio* che idealmente unirebbe la riflessione di Platone ai Padri della Chiesa. Un tema su cui Ficino insiste in modo particolare è la sua teoria dell'amore, esposta nel commento al *Simposio*, intesa come itinerario dell'anima che muovendo dall'amore per la bellezza mondana s'innalza alla contemplazione della luce celeste. Amore mondano e amore divino sono entrambi essenziali per l'elevazione dello spirito umano, il quale può "discendere" al mondo inferiore senza abbandonare quello superiore<sup>16</sup>. Questa lettura (che Leibniz criticherà come una deriva mistica atta a corrompere l'originaria dottrina del pensiero di Platone), avrà la sua influenza sugli studenti dello *Stift* di Tübingen che si apprestavano a diventare, non dimentichiamolo, pastori della Chiesa protestante nella regione conservatrice del Württemberg.

Ma torniamo all'interesse filosofico di Hölderlin e Hegel in questo periodo e al loro desiderio di veder unificato l'insegnamento kantiano della libertà, ormai visto come irrinunciabile, anche politicamente, con l'orizzonte mitologico dell'idealità platonica. Si tratta in sostanza di far sì che il formalismo della coscienza etica possa essere fondato dall'idea assoluta della bellezza. Di sostituire la "durezza" dell'imperativo kantiano<sup>17</sup> con una necessità che Hölderlin definisce "immortale"<sup>18</sup>, rappresentata da un "senso estetico"<sup>19</sup>, da un *Sein schlechthin*, cioè dall'essere vero e proprio.

Il progetto di Hölderlin non è però segnato dalla semplice nostalgia per l'unità originaria, ma dalla pretesa che a essa sia assegnato un ruolo di attualità, un ruolo che può essere compreso solo da chi è in grado di percepire il senso della sua presenza. "La divina unitez-

16 Nell'*Hyperion* Hölderlin, in sintonia con questa posizione di Ficino, sostiene: "La prima creatura della bellezza umana e della bellezza divina è l'arte. In essa l'uomo divino si ringiovanisce e si rinnova"; cfr. *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di G. V. Amoretti, Milano 1981, pp. 99-100.

17 Era già espressione di J.C.F. Schiller, cfr. *Della grazia e della dignità*, trad. it. a cura di A. Liberi, Venezia 1983, p. 50.

18 Cfr. la lettera di Hölderlin a Schiller del 4 settembre 1795.

19 Cfr. la lettera di Hölderlin a Niethammer del 24 febbraio 1796.

za – dice Hölderlin nella *Prefazione* [Alla penultima stesura dell’*Iperione*] – l’essere nel significato autentico della parola, è per noi andato perduto e doveva essere perduto per poterlo poi desiderare, riconquistare<sup>20</sup>. Se sia il poeta o il filosofo ad avere il privilegio di questa intuizione pura è un problema che Hölderlin lascia ancora aperto.

Rispetto alla sfida rappresentata dal criticismo kantiano la ripresa di Platone, e di alcune tematiche care al neoplatonismo rinascimentale, vanno lette come il tentativo, da parte di Hölderlin, di dare fondamento universale alla coscienza della soggettività illuministica. L’uomo adulto di Kant, che confida unicamente sulla forza della ragione, dovrà far spazio all’idealità del bello inteso come viatico verso l’apparente imperscrutabilità dell’Essere originario.

Il Platone che Hölderlin pone in mediazione con la filosofia trascendentale kantiana è fortemente segnato dalla lettura edificante che ne aveva fatto Marsilio Ficino, con la sua (antiaristotelica) rivoluzione filosofica e religiosa. Lo *Heiliger Plato* e l’essere *uno con tutto ciò che vive* presente nell’*Hyperion* sono espressioni di chiara matrice ficiniana<sup>21</sup>, così come il tema dell’armonia universale, la centralità dell’amore e della bellezza, l’animazione del cosmo, la musica dei mondi, i numeri come principi regolatori, si rifanno a quel tipo di costruzione neoplatonica.

Come ha ben evidenziato Klaus Düsing<sup>22</sup>, il platonismo rinascimentale dell’accademia fiorentina del XV secolo si differenzia dal neoplatonismo di Plotino e Proclo, e da quello più direttamente cristiano del medioevo, per la funzione costitutiva del tema dell’amore e della bellezza per la formazione della figura ontologica. Non si tratta semplicemente di dare dignità metafisica all’idea della bellezza, quanto di riconoscere il ruolo intimamente sistematico che l’esperienza coinvolgente della bellezza può giocare nel rapporto

20 F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Milano 1996, p. 55.

21 Cfr. anche *Die Vorletzte Fassung* dell’*Hyperion* “Ich glaube, wir werden am Ende alle sagen: heiliger Plato, vergib! Man hat schwer an dir gesündigt”, in StA 3. S. 237; trad. it in *Scritti di estetica*, cit. p. 55: “Ritengo che alla fine tutti dovremmo dire: Platone Santo, perdonaci! Abbiamo gravemente peccato contro di te.”.

22 K. Düsing, *Ästhetischer Platonismus bei Hölderlin und Hegel*, in *Homburg in der deutschen Geistesgeschichte. Studien zum Freundeskreis um Hegel und Hölderlin*, a cura di C. Jamme e O. Poggeler, Stuttgart 1982, pp. 101-17.

tra finitezza e ontologia. *Die reine Schönheit wird somit zum theologisch-kosmologischen Grundbegriff*<sup>23</sup>.

Ancor più importante è l'influenza di un altro pensatore entrato in contatto, anche se forse non direttamente, con l'accademia fiorentina e che perora in maniera ancora più esplicita, anche secondo Düsing, questa forma di platonismo estetico. Mi riferisco a Leone Ebreo e al suo *Dialoghi d'amore*. Questo libro ebbe un successo durevole (25 edizioni) dalla sua pubblicazione, avvenuta in italiano nel 1535, fino a tutto il Settecento. Questi tre Dialoghi (forse un quarto è andato perduto) rappresentano una sintesi molto originale fra elementi della tradizione platonica, aristotelismo arabo, cultura ebraica ed ermeneutica biblica<sup>24</sup>.

Il filosofo e medico ebreo portoghese (1463-1523), trasferitosi in Italia a causa delle persecuzioni, visse fra Napoli e Venezia, con soggiorni a Firenze e Roma. Nella sua opera Leone pensa alla figura di Dio come sommo artista, come "il pittor del mondo"<sup>25</sup> o meglio come "sommo bello"<sup>26</sup>, per riprendere il suo linguaggio che tende ad esaltare insieme motivi mistici ed erotici<sup>27</sup>. Questo non può non aver colpito la sensibilità di Hölderlin, che a mio avviso ha conosciuto e ben studiato questi *Dialoghi d'amore*, come con molta probabilità *De gli eroici furori* di Giordano Bruno<sup>28</sup>.

Anche Leone riprende il tema dello *Heiliger Plato*, che non solo è citato nella sua opera, ma è associato alla scelta *stilistica* innovativa del Padre della filosofia, per salvare insieme *scienza e fabula*:

23 Ivi, p. 102.

24 Anche Erwin Panofsky, nel suo *Studi di iconologia*, trad. it di R. Pedio, intr. di G. Previtali, Torino 2009, a p. 199 sostiene: "i *Dialoghi d'Amore* di Leone Ebreo sono l'unico trattato cinquecentesco che possa considerarsi opera di un pensatore costruttivo. Esercitarono però un'influenza immensa, sia diretta che indiretta, su artisti, poeti, e quelli che potremo chiamare 'pensatori poetici'".

25 Cfr. Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di D. Giovannozzi, intr. di E. Canone, Roma-Bari 2008, p. 184.

26 Ivi, p. 240: "FILONE: Il primo amante si è Dio conoscente e volente; il primo amato è esso Dio, sommo bello".

27 Parlando della morte dei beati, ad esempio, Leone così si esprime: "e li sapienti metaforicamente dichiarano che morirno baciando la divinità", ivi, p. 169.

28 Cfr. a questo riguardo il commento di J. Schmidt in F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, da lui curato, I, Frankfurt a M. 1992, pp. 820-21, e pp. 1038-39.

SOFIA. Mi piacciono tutte queste cause de' figmenti poetici. Ma dimmi: Platone e Aristotile, principi de' filosofi, perché uno di loro non volse (e se ben usò la fabula) usar il verso, ma solamente la prosa, e l'altro né verso né fabula usò, ma orazione disciplinare?

FILONE. Non rompeno mai le leggi i piccoli, ma solamente i grandi. *Platone divino*, volendo ampliare la scienza, levò da quella una serratura, quella del verso; ma non levò l'altra de la fabula: sì ch'egli fu il primo che ruppe parte de la legge de la conservazione de la scienza; ma in tal modo la lassò chiusa col stile fabuloso, che bastò per la conservazione di quella.<sup>29</sup>

La sacerdotessa Diotima di Mantinea, che Platone fa interloquire con Socrate nel *Simposio*, figura importante per tutta l'opera di Hölderlin, anche quale metafora dell'amata Susette Gontard, viene presentata da Leone come *la fata Diotima* che narrò a Socrate *il nascimento de l'Amore*. Eros infatti, secondo il racconto allegorico di Platone, fu concepito dall'unione di Poros (l'espedito) e Penia (la povertà materiale) e ha ereditato una personalità doppia, segnata da stridenti opposizioni. Quando Socrate chiede a Diotima quale sia l'essenza più vera di Eros, quest'ultima risponde: "Un gran demone, o Socrate: infatti tutto ciò che è demonico è intermedio fra dio e mortale"<sup>30</sup>. Leone riprende questa narrazione nei suoi *Dialoghi*, per far dire (Hölderlianamente) a Diotima, "che l'amore sempre ama il bello", anche se contraddittorio; per cui "l'Amore nacque quando nacque la bellezza, però che ogni amore è di cosa amata e ogni cosa amata è bella, e per essere bella o parere s'ama, perché l'amore è desiderio di bello"<sup>31</sup>, non *in atto* ma *in potenza*, per cui l'amore è anche "mezzo fra il bello e il brutto"<sup>32</sup>, suprema *misura*, per usare una categoria che diventerà fondamentale anche per Hegel.

La bellezza rappresenta qui (quasi antihegelianamente), la *prima idea*, costituisce la *prima* essenza del sapiente, non del divino, il quale è l'origine stessa della bellezza, e quella che noi vediamo in lui, è la sua *somma sapienza*. "Dio non è bellezza, ma è origine della prima e vera bellezza sua, che è la somma sua sapienza e

29 Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p. 97 (sottolineatura mia).

30 Platone, *Simposio*, 202 D-E, in Id., *Tutti gli scritti*, trad. it. a cura di G. Reale, Milano 1991, p. 559.

31 Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p. 292.

32 Ivi, p. 293.

intelletto ideale." Solo così, possiamo dire, che "la sua sapienza è la sua medesima bellezza"<sup>33</sup>. Hölderlin acconsentirebbe: non c'è bellezza senza sapienza e nobiltà.

Una testimonianza preziosa dei possibili sviluppi che il platonismo estetico può aver avuto nelle più recondite intenzioni di Hölderlin è data dalla lettera scritta a Neuffer nel Luglio del 1793 in cui si parla della *metafora* del fiume: "Nelle ore divine in cui torno dal grembo della natura beatificante o dal bosco di platani sull'Ilisso dove, disteso fra i discepoli di Platone, ho guardato il volo del Magnifico percorrere le oscure lontananze del mondo primigenio...". Hölderlin sogna di trovarsi sotto un platano, sulle rive dell'Ilisso, il piccolo fiume che scorre a sud di Atene. L'ambientazione è quella che fa da cornice al *Fedro* platonico. Ma il paesaggio del sogno cambia repentinamente luogo, il poeta ora si trova nei giardini dell'accademia platonica, ed essendo questa situata a nord-ovest e non a sud di Atene, il fiume che l'attraversa non è l'Ilisso ma il Cefiso<sup>34</sup>. Michael Franz ha escluso in maniera convincente la possibilità di un errore da parte di Hölderlin<sup>35</sup>. Per dare all'*Hyperion* la giusta ambientazione il poeta aveva maturato una buona conoscenza della topografia della Grecia e dell'antica Atene. Per cui si può sostenere, con Franz (ma anche con Stephan Lampenscherf), la tesi dell'uso intenzionale della metafora del fiume: Hölderlin vuole dirci della sua nuova missione: quella di rinnovare l'accademia platonica. Le ragioni del rinnovamento vanno comprese a partire dall'incontro felice di natura e cultura, di unicità e totalità, di eros e modernità.

Curioso è che nel commento di Ficino al *Fedro* di Platone troviamo già l'interpretazione allegorica dell'accademia platonica, la stessa scena bucolica: "Inter haec artificiosissima loci descriptio allegorice signat Academiam, Platanus Platonem, Castum arbustum amoris Platonici et Socratis castitatem"<sup>36</sup>. Il Platano rimanda direttamente a Platone e all'ambientazione dell'accademia, l'*agnocasto*, indicato qui come *Castum arbustum*, rimanda alla castità dell'amore socratico. La similitudine dei due racconti allegorici non può che

33 Ivi, p. 328.

34 Fiume che Holderlin cita in due sue composizioni: *Griechenland* e *Der Gott der Jugend*.

35 Cfr. M. Franz, *Platons frommer Garten. Hölderlins Platonlektüren von Tübingen bis Jena*, in HJb 28, 1992-93, Stuttgart 1993, pp. 111-27.

36 M. Ficino, *Opera Omnia*, vol. II, 1, Basilea 1576, Torino 1962, p. 1363.

confermare il forte influsso che il platonismo fiorentino ha avuto sulla formazione delle convinzioni filosofiche ed estetiche di Hölderlin.

La nuova identità che il poeta va cercando fra le pareti tonde della torre sul Neckar, nelle passeggiate verso la cappella di Wurmlingen, quel nome, Scardanelli, non è forse altro che l'umanissimo desiderio di sentirsi compreso in una nitida e limpida mitologia di cui l'Italia, con i suoi artisti, e la sua tradizione, fa parte.





JOHANNES KORNGIEBEL

## ITALIA IN FRANCIA. LA RICEZIONE DEI QUADRI ITALIANI A PARIGI IN FRIEDRICH SCHLEGEL

Diversamente da Hegel, Friedrich Schlegel è stato in Italia, benché solo tardi e solo per qualche mese. Nel 1819, come accompagnatore dell'imperatore austriaco e del conte Metternich, fece, passando per Bologna e Firenze, un viaggio verso Roma, e di lì ancora verso Napoli e Venezia. Questo viaggio ha tuttavia influito ben poco sul suo pensiero (cfr. KFSA<sup>1</sup> 4, XL). Le basi decisive di esso, infatti, erano state poste da tempo, ed egli era inoltre abituato a misurare il presente con il metro delle sue convinzioni.

Che il tardo viaggio in Italia di Schlegel non abbia prodotto un significativo influsso sul suo pensiero non significa, però, che la cultura italiana in generale non sia stata d'importanza per lui. Al contrario, essa costituì uno dei suoi più rilevanti punti di riferimento<sup>2</sup>, il che vale sia per i suoi ampi studi sull'antichità, che tenevano presente la *seconda Grecia* che sta al di sotto delle Alpi, sia per le sue pionieristiche indagini sulla poesia e letteratura italiana, senza le quali la teoria della poesia universale progressiva sarebbe stata impensabile<sup>3</sup>.

- 
- 1 KFSA = F. Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, a cura di E. Behler et al., Schöningh, Paderborn 1958-.
  - 2 Cfr. E. Behler, *Die italienische Renaissance in der Literaturtheorie der Brüder Schlegel*, in S. Vietta (a cura di), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Metzler, Stuttgart und Weimar 1994, pp. 176-195.
  - 3 H. Meter, *Die italienische Literatur in den Schriften von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, in F.R. Hausmann, M. Knoche, M.H. Stammerjohann (a cura di), *Italien in Germanien. Deutsche Italien-Rezeption von 1750-1850*, Gunter Narr, Tübingen 1996, pp. 150-168. Quella italiana vale come prima e al contempo come la più alta tra le letterature nazionali romantiche della Spagna, del Portogallo, della Francia e dell'Inghilterra poiché, stando a Schlegel, in Dante, Petrarca e Boccaccio ci sarebbero il principio e insieme il vertice di



Due impulsi del primo pensiero di Schlegel – il confronto con l'antico e la scoperta del romantico – sono quindi strettamente intrecciati con l'Italia. A partire da questo retroterra non è pertanto sorprendente che, già dalla metà degli anni '90 del '700, stesse pianificando di fare un viaggio in Italia, che tuttavia poté realizzare solo molto più tardi e in circostanze completamente diverse<sup>4</sup>.

Anche se Schlegel non riuscì a visitare prima il *Sehnsuchtsland*, il suo confronto con l'Italia non fu affatto limitato a dei viaggi immaginari. Nel 1803 Schlegel fece alcune esperienze essenziali legate a quel soggiorno italiano, e paradossalmente le fece in Francia.

Al Louvre di Parigi ebbe la possibilità di prendere ampia visione della pittura italiana pur senza essere in Italia. L'esperienza francese di Schlegel è anche un'esperienza italiana, che non solo gli lasciò un'impressione che lo segnò a fondo; con la riscoperta dell'antica pittura italiana Schlegel diede un contributo essenziale al successivo sviluppo della creatività romantica e aprì nuove strade all'allora giovane disciplina della storia dell'arte, dominata dal paradigma classicistico.

### 1. La descrizione schlegeliana dei quadri di Parigi

Ernst Robert Curtius, in uno dei suoi contributi più noti, è tra i primi, vedendo nel confronto di Schlegel con la letteratura francese il frutto decisivo di quegli anni<sup>5</sup>, a insistere sul significato centrale del soggiorno francese. Tra il 1802 e il 1804, infatti, Schlegel pose le basi per la sua opera successiva: non solo si occupò, alla *Bibliothèque nationale*, di manoscritti medievali, ma fu uno dei primi a insistere sul significato della poesia provenzale, fin ad allora a mala pena presa in considerazione. Inoltre, a Parigi studiò in soli

---

epos, lirica e prosa. Su questo si veda il paragrafo *Die italienische Literatur* nel ciclo di lezioni parigine *Geschichte der europäischen Literatur* (Storia della letteratura europea) del 1803/04 (KFSA 11, pp. 148-153) e la *Neunte Vorlesung* tenuta a Vienna nel 1812 sulla *Geschichte der alten und neuen Literatur* (Storia della letteratura antica e moderna) (KFSA 6, pp. 209-228).

4 Sui tentativi di Schlegel di andare a Roma cfr. KFSA 4, pp. XXXVIII e sgg.  
5 Cfr. E.R. Curtius, *Friedrich Schlegel und Frankreich* (1932), in Id., *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Fischer, Frankfurt am Main 1984, pp. 86-99.

pochi mesi il sanscrito e il persiano, preparando quindi il materiale per il libro *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (Sulla lingua e la saggezza degli Indiani), che sarebbe uscito nel 1808.

La *capitale dell'Universo* (KFS 7, 73), come Schlegel all'epoca chiamava Parigi, predisponava qualcosa di assolutamente nuovo anche sotto altri punti di vista. Tramite l'espropriazione delle collezioni del re e della nobiltà, la liquidazione dei beni di chiese e conventi nonché grazie alle campagne militari dei rivoluzionari e di Napoleone, il Louvre si sviluppò in quegli anni per diventare, come è oggi, il più ricco museo di tutti i tempi. Quando Schlegel arrivò a Parigi, nel giugno del 1802, la collezione era ancora lungi dal raggiungere il massimo della sua estensione; il museo, che dal 1793 era universalmente accessibile e che nel 1803 fu rinominato *Musée Napoléon*, era già il più grande del mondo e pertanto aveva attirato l'attenzione di Schlegel e di altri visitatori<sup>6</sup>.

All'epoca Parigi contava più di mezzo milione di abitanti e, a differenza di Roma che valeva come capitale del classicismo, rappresentava l'esperienza moderna della pluralità, dell'eterogeneità e della contingenza<sup>7</sup>. Questo suscitava reazioni critiche non solo in Schlegel<sup>8</sup>, poiché era evidente che Napoleone contava di fare di Parigi la nuova Roma, raccogliendovi opere d'arte da tutti gli angoli del mondo che avrebbero dovuto documentare, naturalmente sotto la guida dei francesi, l'unità dell'Europa. A questo scopo Napoleone nominò, nel 1802, un nuovo direttore generale del museo centra-

- 
- 6 Cfr. M. Waldheim, *Kunstbeschreibungen in Ausstellungsräumen um 1800. Ästhetisches Erleben bei Friedrich Schiller, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Clemens Brentano sowie Heinrich von Kleist*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2014, pp. 82 e sgg. Per uno studio che si concentra sull'epoca dell'amministrazione di Denon si veda Th. W. Gaehtgens, *Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte*, in A. Middeldorf Kosegarten, (a cura di), *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Wallstein, Göttingen 1997, pp. 339-369.
- 7 I. Oesterle, *Paris – das moderne Rom?*, in C. Wiedemann, (a cura di): *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*, Metzler, Stuttgart 1988, pp. 375-419.
- 8 G. Oesterle, *Friedrich Schlegel in Paris. Oder die romantische Gegenrevolution*, in G.L. Fink (a cura di), *Les Romantiques allemands et la Révolution française. Die deutsche Romantik und die französische Revolution*, Collections Recherches Germaniques, Strasbourg 1989, pp. 163-179.

le delle arti, che non solo doveva prendersi carico dell'edificio del Louvre, ma anche preoccuparsi di organizzare l'allestimento della crescente collezione permanente secondo le più aggiornate conoscenze scientifiche<sup>9</sup>.

In quel contesto i principi guida erano soprattutto due: da una parte il museo doveva abbracciare l'insieme dell'arte europea e raccogliere perciò i capolavori delle principali correnti artistiche del continente; dall'altra, l'esposizione doveva documentare, in luogo del consueto ordine secondo scuole o artisti, la storia dell'arte e il suo culmine nel classicismo francese. Per conseguire questi obiettivi Denon, a partire dal 1803, ripensò *ex novo* la disposizione dei quadri di modo tale che il percorso museale corrispondesse a un percorso nella storia dell'arte. Questa nuova concezione era particolarmente congeniale al modo di pensare e di considerare le cose in maniera storica proprio di Schlegel, anche perché consentiva di indirizzare l'attenzione non solo su singoli capolavori, ma sullo sviluppo storico della pittura nel suo complesso. Questo aspetto, ancorché declinato da Schlegel in maniera peculiare, diventerà oltrremodo importante per il suo confronto con la pittura italiana.

La straordinaria collezione cui Denon cominciò a dare un ordine accese il vivace interesse di Schlegel per le arti figurative. Certamente, ai tempi dell'*Athenaeum*, aveva lasciato questo campo a suo fratello August Wilhelm e ai suoi *Dipinti*, ci sono tuttavia molteplici testimonianze del fatto che anche Friedrich prestò particolare interesse alla pittura durante tutta la sua vita. Già la sua prima lettera conservata, datata 2 febbraio 1790 e indirizzata a Christian Gottfried Keller, contiene delle notizie su quadri e collezioni che l'allora diciassettenne aveva visto a Lipsia (cfr. KFSa 23, 6 e sgg.).

Nel solito periodo cadono anche gli intensi contatti con l'allora insegnante di disegno, poi professore all'Università di Gottinga Johann Dominikus Fiorillo, che divenne noto per la sua *Geschichte der zeichnenden Künste*, uscita tra il 1798 e il 1808<sup>10</sup>. Durante il suo soggiorno a Dresda, Schlegel visitò regolarmente la *Gemälde-Gale-*

9 R. Kaiser, *Der glückliche Kunsträuber. Das Leben des Vivant Denon*, Beck, München 2016.

10 Cfr. A. Middeldorf Kosegarten (a cura di), *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, cit. Per Schlegel il volume più importante dovette essere il secondo, uscito nel 1801, contenente la storia delle scuole di pittura veneziane, lombarde e delle restanti scuole

rie (cfr. KFSa 23, 50, 71 e 279), la cui collezione valeva già in quegli anni come la più significativa del territorio tedesco e non solo, essendo che la *Madonna sistina* di Raffaello lì custodita presenta un significato particolare per la nascita della teoria romantica dell'arte. Schlegel ritornò su quell'opera più volte, come nell'occasione del famoso incontro dei romantici a Dresda del 1798 e a primavera del 1802, immediatamente prima della sua partenza per Parigi<sup>11</sup>.

Tutto questo fa capire come Schlegel abbia proseguito lo studio della pittura anche nella capitale francese, tanto più che le condizioni per farlo erano, come abbiamo visto, straordinariamente favorevoli. L'attraente vantaggio di questa situazione stava senz'altro nel fatto che al Louvre si trovava una raccolta di pitture da parti di Europa che Schlegel non avrebbe mai potuto visitare. Il museo accoglieva capolavori della pittura francese come quelli della pittura spagnola, olandese, fiamminga e tedesca. Il grosso della collezione era tuttavia costituito dalla sezione di pittura italiana, che tramite le campagne di Napoleone si era significativamente ingrandita: già nell'estate del 1796 più di 100 quadri da Milano, Parma, Modena e Bologna erano stati spediti a Parigi; dopo la sconfitta dell'esercito pontificio nel febbraio 1797 seguirono numerose opere da Ravenna, Rimini, Perugia e altre città, mentre quattro ispettori vennero mandati a Roma per saccheggiare sistematicamente i tesori del Vaticano. Quando, tra il 1799 e il 1800, alla fine furono saccheggiate anche Venezia, Torino, Firenze e Napoli, i fiumi di materiale rubato – così ricorda Hans Eichner – non si potevano calcolare (cfr. GAM, p. 151).

In considerazione di questa straordinaria concentrazione di opere d'arte, Schlegel concepì il piano di rendere accessibile al suo pubblico, con delle descrizioni, questa collezione mozzafiato nella rivista da lui fondata poco prima, il cui titolo era programmatico: *Europa*. Ciò si rendeva necessario anche perché le possibilità di riproduzione erano, all'epoca, ancora estremamente limitate.

Inoltre, in occasione di questo progetto, Schlegel poté rifarsi a una lunga tradizione di descrizioni di quadri e musei, cui importanti

---

italiane. Fiorillo viene menzionato anche nelle *Gemäldebeschreibungen* (cfr. GAM, p. 54).

11 Cfr. P. Collini, *Revolutionäre Museumsgänge. Von Heinse bis F. Schlegel*, in Calhoun K. et al. (a cura di), *Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht. Über den Blick in der Literatur. Festschrift für Helmut J. Schneider zum 65. Geburtstag*, Berlin, Erich Schmidt 2010, pp. 159-170, pp. 163 e sgg.

contributi erano stati dati da Diderot e Georg Forster, così come da Wilhelm Heinse e da suo fratello August Wilhelm<sup>12</sup>. Schlegel trovò inoltre punti di intersezione contenutistici anche negli *Sfoghi di cuore di un monaco amante dell'arte* (1796) di Wackenroder nonché nelle *Peregrinazioni di Franz Sternbald* (1798) di Tieck, ove l'idea di un rinnovamento dell'arte a partire dallo spirito della pittura italiana era già stata prefigurata<sup>13</sup>.

Pur in tutti questi elementi di prossimità ci sono delle differenze centrali tra Schlegel e i suoi predecessori. Mentre i racconti di Wackenroder e di Tieck erano in ampia misura fittivi e producevano il significato religioso-ispirato dell'arte in maniera prevalentemente narrativa, Schlegel progettava lo sviluppo della sua concezione dell'arte sulla base dell'osservazione diretta di dipinti concreti (cfr. GAM, 161). Nell'*Europa* si dice a questo proposito: “la teoria dell'arte non può essere separata dalla visione senza cadere inevitabilmente in arbitrarie fantasticherie o in vuote generalità” (GAM<sup>14</sup>, 64)<sup>15</sup>.

Schlegel intendeva le sue *Gemäldebeschreibungen* non come traduzioni della pittura in parola, come era il caso dei *Gemälde-Gesprächen* di August Wilhelm. Hubert Locher concepisce piuttosto l'idea delle descrizioni di Schlegel come una “critica costruttiva dal punto di vista argomentativo, che cerca di sviluppare il concetto dell'arte per mezzo delle opere concrete”<sup>16</sup>.

12 Cfr., *ivi*, pp. 160 e sgg.

13 I.M. Bataffarano, *Deutsche Romantik-Sehnsucht nach Italien. Wackenroders Auffassung der Kunst der italienischen Renaissance in den ›Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in Italien in Germanien. Deutsche Italien-Rezeption von 1750-1850*, cit., pp. 352-372.

14 GAM = F. Schlegel, *Gemälde alter Meister*, con commento e postfazione di H. Eichner e N. Lelless, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995<sup>2</sup>.

15 Le *Gemäldebeschreibungen* di Schlegel, qui e nel prosieguo vengono citate dall'edizione curata da Hans Eichner e Norma Lelless (GAM). A differenza del corrispondente volume della *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (KFSa 4) essa contiene un commento in cui le opere d'arte descritte vengono, ove possibile, identificate. Un'edizione riccamente illustrata si trova inoltre nella traduzione francese (cfr. F. Schlegel, *Descriptions de tableaux*, Édition établie et présentée par Bénédicte Savoy, ENS des Beaux-Arts, Paris 2003).

16 Cfr. H. Locher, *Construction des Ganzen. Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum*, cit., p. 110.

Ci dobbiamo a questo punto domandare come proceda di fatto Schlegel nelle sue descrizioni, comparse tra il 1803 e il 1805 in cinque fascicoli in tutto. Innanzitutto, si deve tenere per fermo che le sue descrizioni delle opere del Louvre non sono descrizioni nel senso tradizionale del termine. Di conseguenza non ci fornisce una lista, affine a un catalogo, dei quadri esposti<sup>17</sup>, ma mette insieme la *sua* selezione delle opere più significative, che descrive in maniera più o meno esauriente, in parte in maniera estremamente convincente. A questo carattere personale rimanda non solo il genere testuale scelto, configurato come una serie di lettere fittizie a Ludwig Tieck; Schlegel chiarisce, in più d'un luogo, che si tratta delle *sue* opinioni e dei *suoi* modi di vedere<sup>18</sup>. Abbiamo perciò a che fare con delle descrizioni di quadri consapevolmente soggettive di una galleria immaginaria – immaginaria perché Schlegel nella sua visita fittiva non segue affatto l'allestimento teleologico-storico di Denon. Piuttosto Schlegel seleziona<sup>19</sup>, riordina<sup>20</sup> e costruisce addirittura relazioni tra quadri che nel museo sono appesi lontano l'uno dall'altro<sup>21</sup>. In breve: scrivendo, egli crea una nuova galleria, che segue fini e scopi peculiari<sup>22</sup>. Caratteristico di questo schlegeliano cosmo pittorico è

- 
- 17 Anche se Schlegel utilizza e cita il catalogo dell'epoca (cfr. GAM, p. 3).
- 18 Così confessa: "Io ho il senso solo della pittura antica, capisco solo quella e solo quella concepisco, e posso parlare solo di quella" (GAM, p. 4).
- 19 Anche se Schlegel sottolinea di avere considerato intensivamente tutti i quadri dell'esposizione, chiarisce che sarebbe impossibile "guardare fino in fondo quello che c'è qui e tenerlo in mente". La sua selezione è quindi fin dall'inizio determinata dalla sua predilezione per i "quadri antichi" (GAM, p. 3).
- 20 "Ho messi qui questi quadri per non spezzare il contesto; i ritratti, invece, che trovi indicati nel catalogo della sala rotonda, li lascio ancora indietro, come quelli di Raffaello, per trattarli poi tutti insieme" (GAM, p. 10).
- 21 "Poiché voglio sottoporli le mie considerazioni sui quadri della sala lunga, per non stancare con la confusione delle singole vedute, ormai non passerò più in rivista pezzo per pezzo, come prima, bensì ordinerò tutto in determinati capitoli generali" (GAM, p. 12).
- 22 Questo carattere soggettivo delle *Gemäldebeschreibungen* è stato messo in luce, oltre che da C. Becker, *Germania und Italia. Die Bedeutung der präraffaelitischen Malerei in der Kunstauffassung Friedrich Schlegels*, in Pfothenhauer H. (a cura di), *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, Niemeyer, Tübingen 1991, pp. 222-241, pp. 224 e sgg. e da H. Locher, *Construction des Ganzen. Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum*, in J. Grave, H. Locher, R. Wegner (a cura di), *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen

non solo il fatto di mettere insieme i quadri di Parigi con quelli di altre collezioni, per esempio quella di Dresda<sup>23</sup>; nella sua presentazione egli sovverte intenzionalmente l'allestimento organizzato secondo il principio del progresso storico-artistico<sup>24</sup>. Diversamente da quest'ultimo, che vedeva nei quadri del periodo di fioritura del Rinascimento italiano un vertice e nella scuola francese coeva (soprattutto di David) il punto di arrivo della pittura moderna, Schlegel si interessa ai maestri dell'antica pittura italiana e tedesca<sup>25</sup>. Prende a malapena in considerazione gli italiani più tardi, la più giovane scuola francese per niente. Dirigendo la sua attenzione, anziché su quelle che erano ritenute le vette del presente, sull'origine della pit-

---

2007, pp. 99-131, pp. 111 e sgg., anche da M. Waldheim, *Kunstbeschreibungen in Ausstellungsräumen um 1800. Ästhetisches Erleben bei Friedrich Schiller, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Clemens Brentano sowie Heinrich von Kleist*, cit., pp. 93, 104, 113 e sgg.

23 Cfr. GAM, p. 4. Nel *Nachtrag italienischer Gemälde* (Supplemento di quadri italiani) Schlegel integra le sue descrizioni, per esempio, con i quadri della collezione di Lucien Bonaparte (cfr. GAM, pp. 49 e sgg.).

24 Cfr. M. Waldheim, *Kunstbeschreibungen in Ausstellungsräumen um 1800. Ästhetisches Erleben bei Friedrich Schiller, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Clemens Brentano sowie Heinrich von Kleist*, cit., pp. 81 e sgg.

25 Anche se la pittura altotedesca non è l'oggetto di questo contributo, si noti che, accanto all'italiana, essa costituisce il secondo grande baricentro delle considerazioni schlegeliane sull'arte nell'*Europa*. Già nei primi fascicoli delle *Gemäldebeschreibungen* vengono isolati e guardati con cura antichi dipinti olandesi e tedeschi. Questa tendenza si consolida nel corso dei testi, fin nel *Dritten Nachtrag alter Gemälde* con Dürer, van Eyck e Altdorfer, i cui eroi vengono dettagliatamente tematizzati. Tuttavia, questo sviluppo presuppone l'ulteriore corso del cammino intellettuale di Schlegel. Nell'ultima parte delle descrizioni vengono messi a tema soprattutto quadri da collezioni che Schlegel aveva visitato nei suoi viaggi a Bruxelles, Düsseldorf e Colonia (cfr. GAM, pp. 99-118). Con ciò abbiamo già evocato la mira dell'interesse artistico di Schlegel, che dal 1804, in stretto scambio con i fratelli Boisserée e con Johann Baptist Bertram, si concentra su Colonia e il suo tesoro di antiche pitture tedesche (cfr. E. Behler, *Friedrich Schlegel und die Brüder Boisserée. Die Anfänge der Sammlung und ihr philosophischer Ausgangspunkt*, in A. Gethmann-Siefert, O. Pöggeler (a cura di), *Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums*, Fink, Bonn 1995, pp. 30-41). Se questo nuovo orientamento di Schlegel è stato definito come un "ritorno all'arte tedesca" (H. Locher, *Construction des Ganzen. Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum*, cit., p. 121), occorre sottolineare anche che la sua esperienza parigina, dal punto di vista estetico, rimase soprattutto un'esperienza dell'Italia.



tura moderna, Schlegel traccia uno spaccato dell'arte europea come degenerazione progressiva.

Per questo, l'oggetto della sua analisi è soprattutto la pittura italiana *prima* del '500. Nei "divini capolavori" del Perugino, di Bellini, di Mantegna e Masaccio (GAM, p. 2),<sup>26</sup> ma soprattutto in Correggio e Leonardo egli vede non solo gli "artisti eroici dei tempi antichi", bensì l'esito precoce e il vertice della pittura moderna. Caratterizza il loro stile nel modo seguente:

Nessuna confusa mischia di uomini, bensì poche e singole figure, ma compiute con la perizia che è naturale al sentimento della dignità e sacralità del più alto di tutti i geroglifici, il corpo umano; severe, asciutte forme dal profilo netto, che emergono distintamente, nessuna pittura di chiaroscuro sporcata da ombre nella notte, bensì puri rapporti di masse e colori, come accordi netti; vesti e costumi che sembrano appartenere agli uomini, che come questi sembrano semplici e ingenui; ma nei volti (dove lo spirito divino del pittore splende di più), in ogni varietà dell'espressione o individualità dei tratti, dappertutto quel buon candore infantile e quella limitazione che tengo a ritenere il carattere originario dell'uomo. (GAM, p. 5)

Invece che dalla maniera e dalla perfezione dello stile, Schlegel si mostra entusiasta dalla semplicità e ingenuità dei primi pittori, cui contrappone gli italiani più tardi come Tiziano, che tendono troppo a "colpire e fare effetto" (GAM, p. 44). Nei pittori più nuovi il sentimento ingenuo della verità della religione cristiana viene sopravanzato dalla smania di perfezione tecnica<sup>27</sup>.

Schlegel vede proprio nell'ancora incompiuta tecnica dei primi maestri, nella loro "severa [...] limitazione" la garante del significato centrale del contenuto, della verità del senso religioso e della

26 Occorre mettere in chiaro che Schlegel, sulle prime, aveva visto solo pochi originali di questi artisti italiani. Così, nel primo fascicolo delle *Gemäldebeschreibungen* lamentava che "i divini capolavori di Perugino e dell'amato Bellini [fossero] rimasti non visti e non ammirati", o che "molti Perugino" fossero destinati alla provincia, "probabilmente perché non sono ritenuti sufficientemente buoni per Parigi" (GAM, p. 2 sg.). Il primo fascicolo si conclude con la speranza di avere "più occasioni di studiare Bellini e Perugino" (GAM, p. 36).

27 In tal senso osserva: "E certo confesso che la fredda grazia di Guido [Reni] non è per me molto attraente, e che m'incanta la carne rosea e latteata del Domenichino" (GAM, p. 4).

sincerità dei sentimenti comunicati. Schlegel, il cui più tardo orientamento al cattolicesimo si annuncia già qui<sup>28</sup>, considera quindi l'antica pittura italiana, in quanto genuinamente cristiana, il vertice della pittura moderna. In essa scopre “il più efficace mezzo [...] di congiungersi con il divino” (GAM, p. 58)<sup>29</sup>.

Mentre le sue trattazioni si concentrano sull'arte del Quattrocento, egli vede già negli artisti successivi, che oggi vengono collocati sotto il concetto di Alto Rinascimento, quelle tendenze che per lui annunciano già l'inarrestabile decadimento della pittura<sup>30</sup>. A questo riguardo afferma: “Tiziano, Correggio, Giulio Romano, Andrea del Sarto etc., questi sono per me gli ultimi pittori” (GAM, p. 5). Con ciò, non solo rivolge lo sguardo a un periodo non molto considerato dell'antica pittura, bensì pone anche un nuovo criterio di orientamento. Questo aspetto diventa particolarmente chiaro nella sua ricezione di Raffaello, oggetto principale della sua seconda descrizione. Anche qui Schlegel compie una svolta decisiva rispetto alla valutazione fino ad allora corrente. Se le opere del tardo Raffaello, innanzitutto la *Madonna Sistina* e la *Trasfigurazione*, per Wackenroder e Tieck, per August Wilhelm e Caroline Schlegel come per Goethe e Hegel, valevano come i vertici indiscussi della pittura<sup>31</sup>, Schlegel vede il magistero di Raffaello – in analogia con

28 Cfr. P. Collini, *Revolutionäre Museumsgänge. Von Heinse bis F. Schlegel*, cit., p. 168 e J. Korngiebel, *Katholizismus, Protestantismus*, in J. Endres (a cura di), *Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2017, pp. 313-316, qui p. 314.

29 Cfr. J. Korngiebel, *Hegel, Schlegel und das Ende der Kunst*, in F. Iannelli, F. Vercellone, K. Vieweg (a cura di), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, Fink, Paderborn 2015, pp. 181-199.

30 “Di molti pittori, specialmente delle epoche più recenti, bisogna confessare che sono caduti e degenerati molto presto, così che vediamo il loro peculiare genio, puro e intatto, solo nelle loro prime opere” (GAM, p. 10). Alle diverse fasi della pittura corrisponde la partizione schlegeliana della letteratura italiana, nella quale a un primo vertice “dell'antica poesia italiana” in Dante, Petrarca e Boccaccio segue una fase più tarda che, come in pittura, si divide in una “scuola fiorentina (Poliziano, Pulci, Lorenzo de' Medici) e in una scuola lombarda (Ariosto, Tasso, Guarini)” (E. Behler, *Die italienische Renaissance in der Literaturtheorie der Brüder Schlegel*, in S. Vietta (a cura di), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Metzler, Stuttgart und Weimar 1994, pp. 176-195, pp. 178 sgg; cfr. anche KFS 3, p. 20 e GAM, p. 45).

31 Cfr. C. Becker, *Germania und Italia. Die Bedeutung der präraffaelitischen Malerei in der Kunstauffassung Friedrich Schlegels*, cit., p. 238.

la sua valutazione dell'antica pittura italiana – soprattutto nella sua opera giovanile. I primi quadri, come la *Bella giardiniera* (fig. 1), che testimoniano ancora dell'influenza del suo maestro Perugino, mostrano secondo Schlegel “quello spirito peculiare, quella vitalità e bellezza a lui propria” che “si trovano spesso nei quadri molto semplici” (GAM, p. 40). Al contrario, nella *Trasfigurazione* (fig. 2), cui dedica una descrizione esaustiva, vede già il punto di partenza di quella *falsa* tendenza del manierismo e del predominio del chiaroscuro che per lui costituiscono il declino dell'arte – dai Carracci fino al suo presente. L'opera di Raffaello diventa quindi in Schlegel una sorta di importante cerniera per mezzo della quale viene mostrata in modo icastico la differenza tra l'antica e la nuova scuola italiana<sup>32</sup>. L'elemento inedito di questa prospettiva è che Schlegel, di contro al paradigma teorico-artistico del suo tempo, sminuisce la pittura più tarda a vantaggio di quella più antica.

Questo mostra che Schlegel, nonostante rimandi naturalmente anche al lavoro preliminare di altri, sposta in maniera decisiva il fuoco della lente della teoria dell'arte. Le sue esperienze parigine comportano pertanto un cambiamento di prospettiva che non è importante solo per il suo percorso di pensiero, ma che contribuisce a determinare in maniera centrale anche la teoria dell'arte del romanticismo.

## 2. Gli effetti della teoria schlegeliana della pittura

Dal punto di vista della storia dell'arte, l'attenzione alla pittura *prima* di Raffaello non è, intorno al 1800, un fenomeno sconosciuto. L'interesse per i *primitivi* risale alla metà del '700 e si può attestare in Germania, tra altri, anche in Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Friedrich Bury e Aloys Hirt<sup>33</sup>. Ciò che è inedito è il modo sistematico con cui Schlegel classifica l'antica pittura e il valore che ad essa attribuisce. Nel momento in cui uno “stadio preliminare

32 Si veda il paragrafo dedicato all'antica e nuova scuola della pittura italiana, in cui si dice: “La rovina dell'arte deriva originariamente e indiscutibilmente da questa nuova scuola della pittura italiana che si è eccellentemente contraddistinta tramite Raffaello, Tiziano, Correggio, Giulio Romano” (GAM, p. 44).

33 Cfr. C. Becker, *Germania und Italia. Die Bedeutung der präraffaelitischen Malerei in der Kunstauffassung Friedrich Schlegels*, cit., p. 236.

dello sviluppo artistico” viene trasformato in un nuovo “ideale”<sup>34</sup>, non solo si sviluppa un significativo impulso per l’arricchimento di consueti e tradizionali modi di vedere; tale orientamento conduce infatti anche a uno smottamento, dagli effetti durevoli, del paradigma classicistico.

Quanto occorre sottolineare in questo contesto è che Schlegel, già nel 1803, usa in maniera normativa la sua caratterizzazione dell’antica pittura. Poiché gli antichi maestri non avrebbero esaurito “gli oggetti del cristianesimo” e questi ultimi, in ragione dell’irrepresentabilità di quanto è più alto, promuovono tuttavia una variazione infinita (cfr. GAM, p. 45)<sup>35</sup>, si danno nuovi compiti per il pittore del futuro. Certamente Schlegel è critico circa la possibilità, all’inizio del diciannovesimo secolo, di un rinnovamento della pittura nello spirito dell’antico – nelle *Gemäldebeschreibungen* ritiene per esempio improbabile “che anche oggi, nella nostra epoca presente, possa nascere di nuovo un vero pittore che si elevi al di sopra degli altri” (GAM, p. 116) – ciò non di meno consiglia fortemente un orientamento ad esso prossimo e vicino al suo sentimento religioso. Per Schlegel è necessario che “i pittori procedano sul cammino già battuto da Raffaello, Leonardo e Perugino, si immedesimino di nuovo nelle loro idee e nel loro modo di pensare, si riconoscano ancora nel loro spirito, di modo tale da associare la pittura nuova all’antica nella più bella integrazione!” (GAM, p. 45).

Questo appello, però, non parla affatto di una imitazione ingenua. Certamente la formazione dev’essere orientata su questo modello, ma secondo Schlegel si tratta semplicemente di ciò per cui il sentimento religioso intimo deve lasciarsi sollecitare dagli antichi per essere rappresentato in maniera nuova a partire dall’esperienza soggettiva dell’artista. A questo scopo Schlegel consiglia “agli artisti di oggi” Dürer e Raffaello come “più sicura stella polare” (GAM, p. 48) – e questa raccomandazione non ha mancato il bersaglio.

Solo pochi anni dopo l’uscita delle *Gemäldebeschreibungen*, infatti, si riuniva un gruppo di giovani pittori che non solo si sentivano impegnati nella religione cristiana ma che avevano anche fatto

34 Citato da C. Becker, *Germania und Italia. Die Bedeutung der präraffaelitischen Malerei in der Kunstauffassung Friedrich Schlegels*, cit., pp. 238 e sgg.

35 Cfr. J. Korngiebel, *Hegel, Schlegel und das Ende der Kunst*, cit.

propri i principi della pittura formulati da Schlegel<sup>36</sup>. Naturalmente il Lukasbund, fondato nel 1809 da Franz Pforr, Friedrich Overbeck e altri come secessione dal classicismo all'epoca imperante, si rifaceva anche ad altre sollecitazioni: agli occhi dei giovani pittori anche Wackenroder e Tieck erano modelli entusiasmanti<sup>37</sup>.

Schlegel, che nella sua *Europa* aveva non solo fornito una ben fondata base sistematica per il programma della nuova arte tedesca, ma l'aveva anche esplicitata tramite la presentazione di concrete opere d'arte, diventò il più influente precorritore della nuova tendenza. I nazareni, come venivano sarcasticamente chiamata dai loro detrattori, confrontandosi con i pittori da Giotto fino al primo Raffaello, si concentravano segnatamente proprio su quel periodo della pittura italiana da Schlegel concepito come la sua più alta fioritura. I legami tra Schlegel e il Lukasbund, che nel 1810 si trasferì a Roma, non furono inoltre limitati a questioni teoriche. Quando il figlio della moglie di Schlegel, Philipp Veit, che da ragazzo aveva soggiornato a Parigi e pertanto era stato profondamente influenzato dalle impressioni artistiche lì ricevute, nel 1815 andò a Roma e si unì ai Nazareni, i contatti divennero anche personali. Queste relazioni si intensificarono quando Schlegel, al seguito dell'imperatore e del principe Metternich, alla fine si recò personalmente a Roma. In occasione della visita imperiale gli artisti tedeschi a Roma organizzarono una mostra grandiosamente concepita a Palazzo Caffarelli, ove furono presentate, tra altre, le opere di Friedrich Wilhelm Schadow, Friedrich Overbeck e Philipp Veit (fig. 3). Agli occhi del suo ospite d'onore, l'imperatore austriaco, la mostra non ebbe alcun successo (KFSa 4, XLII e sgg.). Comparvero anche diversi articoli critici contro la nuova corrente, ragion per cui Schlegel fu pregato da sua moglie Dorothea, madre di Philipp, di scrivere qualcosa contro la pessima stampa<sup>38</sup>. Questa preghiera, che Schlegel infine esaudì, gli offrì anche l'occasione di difendere la nuova

36 Cfr. C. Becker, *Germania und Italia. Die Bedeutung der präraffaelitischen Malerei in der Kunstauffassung Friedrich Schlegels*, pp. 233 e sgg.

37 Cfr. Chr. Scholl, *Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817-1906*, Akademie, Berlin 2012.

38 Dorothea era particolarmente irritata dalla polemica partita da un articolo pubblicato anonimo, pubblicato, sotto il titolo *Über die Kunstausstellung im Palaste Caffarelli zu Rom im April 1819* (La mostra a Palazzo Caffarelli a Roma dell'aprile 1819), nel supplemento alla *Allgemeine Zeitung* (del 23

corrente contro gli attacchi del classicismo, soprattutto da parte della cerchia di Weimar.

Heinrich Meyer e Goethe, già nel 1817, nel ben noto saggio dall'ingombrante titolo *Neu-deutsche religio-patriotische Kunst* (Arte neotedesca patriottico-religiosa), avevano sfoderato un ben ponderato attacco contro l'*arcaizzante* movimento (MA<sup>39</sup> 11.2, 329). In quel testo, Schlegel veniva definito “maestro del nuovo [...] gusto artistico cristianeggiante-cattolico”. I nazareni venivano chiamati i “giovani del *Klosterbruder* e dell'Europa” (ivi, p. 335). L'errore capitale dell'intero movimento veniva visto “nell'angusta imitazione degli antichi maestri” (ivi, p. 341). La “predilezione per l'antiquato”, orientata su falsi modelli, e l'indebita commistione tra arte e religione avrebbe condotto a un “regresso” (ivi, p. 341), patriotticamente connotato, dell'arte. Nonostante la veemenza con cui Meyer e Goethe tentarono di giustificare, dal punto di vista teorico-artistico, la brusca stroncatura della nuova pittura, l'attacco non ebbe buon esito.

Questa circostanza, infatti, offrì a Schlegel l'occasione di rafforzare il profilo dell'arte neotedesca e di insistere, per parte sua, sulle carenze del classicismo. Già Wackenroder, nel 1796, aveva domandato: “Perché non condannate gli indiani per il fatto che parlano indiano invece della nostra lingua? E tuttavia, volete condannare il medioevo per non aver costruito i soliti templi dei Greci?”<sup>40</sup>. Proprio in questo senso Schlegel, nel suo saggio del 1819 *Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom* (Sulla mostra dei tedeschi a Roma) mirava a privare di forza l'argomento critico dell'imitazione cieca: “imitare nel senso proprio del termine”, scriveva, “l'artista non deve in generale” (KFSA 4, 246). Poiché, d'altra parte, l'arte non può “sciogliersi dal filo della tradizione per ricominciare tutto d'un tratto in maniera affatto nuova e da capo” (KFSA 4, 239), ha bisogno di modelli nello spirito dei quali si possa conseguire il nuovo. Certamente “quei modelli”, prosegue Schlegel, “potrebbero

---

luglio 1819, pp. 393-396). L'autore del testo era niente meno che il cognato di Dorothea, Jakob Ludwig Salomon Bartholdy.

39 MA = J.W. Goethe, *Sämtliche Werke. Nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, a cura di K. Richter et al., Carl Hanser, München 1985.

40 W.H. Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796), in *Wackenroder. Dichtung, Schriften, Briefe*, a cura di G. Heinrich, Union Verlag, Berlin 1984, pp. 141-247, qui p. 179.

essere scelti in maniera del tutto appropriata, e il percorso verso il fine potrebbe non ricondurre *all'indietro*, ma essere battuto a partire dai primi *in avanti*, verso un'arte [...] che fiorisca in maniera fresca e vitale, un'arte veramente nuova per i nuovi tempi" (KFSA 4, 247 e sgg.). Per aprire al presente, percepito come deficitario, un futuro migliore, lo sguardo rivolto all'indietro è quindi per Schlegel inaggrabile. Solo in questo modo – nel grande contesto della storia – il soggetto può determinare a sufficienza il suo proprio punto di vista e articolare i lineamenti degli sviluppi futuri<sup>41</sup>. Meyer e Goethe, secondo Schlegel, non avrebbero capito l'arte nuova nella misura in cui avrebbero scambiato *l'eredità nello spirito con l'imitazione della forma*<sup>42</sup>. Egli respinge inoltre l'accusa da loro mossa parlando della "falsa imitazione dell'antico" (KFSA 4, 252) e dell'errore categoriale sul quale si erige l'arte del gelido classicismo. Infatti, per Schlegel, mentre la plastica è l'arte dominante dell'antico, la pittura è quella egemonica nel moderno. I classicisti a lui coevi, orientando anche il dominio della pittura su quello della plastica antica, avrebbero misconosciuto l'autonomia della pittura, che, come stabilisce in maniera paradigmatica nell'*Europa* già nel 1803, "è pittura e nient'altro che pittura" (GAM, p. 62)<sup>43</sup>.

Le conseguenze di questa controversia sono, come attestano anche gli studi più recenti, da una parte "l'irreparabile crollo [...] del sistema classicistico"<sup>44</sup>, dall'altra l'enorme successo dell'arte *confusa*, da Goethe vituperata, "al modo del *Klosterbruder* e dello *Sternbald*" (MA 6.2, 537). Negli anni '20 e '30 i Nazareni guadagnarono i luoghi nevralgici dell'arte tedesca e dominarono le Accademie di Düsseldorf (Cornelius), Monaco (Schadow) e Francoforte, dove Philipp Veit, nel 1830, diventò direttore dello Städel. Le parole con cui Schlegel, nel 1825, descrive questo successo, ciò per cui il "profondo, devoto senso cristiano, risvegliato e creato di nuovo [...] prevale sempre più anche nell'arte" (KFSA 4, 259), possono essere lette come un riferimento ai suoi stessi, propri sforzi.

41 Questa concezione storica dell'arte ricorda non da lontano il frammento 80 dell'*Athenäum*: "Lo storico è un profeta rivolto all'indietro" (KFSA 2, p. 176).

42 Cfr. F. Büttner, *Der Streit um die "Neudeutsche religios-patriotische Kunst"*, in "Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft", 43, 1983, pp. 55-76.

43 Su questo tema si veda anche: GAM, pp. 46 e sgg.

44 F. Büttner F., *Der Streit um die "Neudeutsche religios-patriotische Kunst"*, in "Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft", cit., p. 68.

### Conclusionione

Friedrich Schlegel, muovendo dalla complessiva presentazione dell'arte europea nel Louvre di Parigi, ha con le sue *Gemäldebeschreibungen* avvicinato l'arte italiana *prima* di Raffaello a un vasto pubblico. Con questo, non solo ha attirato l'attenzione su un periodo della pittura europea fino ad allora poco considerato, ma, anche tramite le spiegazioni di dipinti concreti, lo ha posto in una costellazione di senso complessiva da cui derivano fondamentali cognizioni storiche. Già nel suo *Gespräch über die Poesie* (Dialogo sulla poesia) aveva asserito: "La scienza dell'arte è la sua storia" (KFSA 2, 290), ma dopo estese questa convinzione anche alla poesia. Questa operazione diede adito a nuovi impulsi per la storia dell'arte allora *in statu nascendi*<sup>45</sup>. Spostando il baricentro dal Rinascimento compiuto alla pittura del Quattrocento, Schlegel mise in discussione il paradigma classicistico allora egemonico<sup>46</sup>. Il carattere esemplare che egli riconobbe ai Preraffaeliti e la valutazione negativa dell'arte successiva furono da stimolo per un'intera generazione di giovani pittori che trasposero nelle loro creazioni le sue idee. Questa ottica nuova era strettamente legata, tanto in Schlegel quanto nei Nazareni, a una visione degenerativa della storia dell'arte, in particolare dello sviluppo della pittura europea. Per quanto il successivo andamento delle *Gemäldebeschreibungen* spostasse vieppiù l'attenzione verso gli antichi maestri tedeschi, l'antica pittura italiana, servendo da modello anche per la valutazione dei primi e dunque fungendo da paradigma della pittura moderna in generale, restò anche più tardi un indiscutibile punto di riferimento.

45 Cfr. H. Locher, *Construction des Ganzen. Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum*, cit., e M. Steiger, *Eine ›Große Karte‹ Europas. Friedrich Schlegels Reise-, Literatur- und Kunstbeschreibungen um 1800*, in H. Böhme (a cura di), *Topographie der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Metzler, Stuttgart und Weimar 2005, pp. 313-327.

46 In questo Schlegel fu seguito anche da altri, come il pittore e teorico dell'arte, vicino ai Nazareni, Johann David Passavant, che sviluppò alcuni punti della concezione dell'arte di Schlegel (cfr. M. Thimann, *Eine anticlassizistische Programmschrift aus Rom: Johann David Passavants Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana* (1820), in A. Rosenbaum, J. Rößler, H. Tausch (a cura di), *Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar*, Wallstein, Göttingen 2013, pp. 301-324, pp. 317 e sgg.).



Una conseguenza di questa posizione, però, è che l'ulteriore sviluppo dell'arte, rispetto a questo principio, risulta pressoché inapprezzabile. Questo aspetto emerge anche nella valutazione degli olandesi, nei quali, al contrario di come li considera Hegel, Schlegel vede la definitiva "rovina dell'arte", la "massa informe dell'estetica moderna" (GAM, p. 44 und 77).

Per questi motivi la teoria della pittura di Schlegel – muovendo dalla quale l'arte moderna, emancipata da temi religiosi e programmi educativi, sarebbe pressoché inconcepibile – oggi desta un interesse soltanto storico. Ciò non toglie che Schlegel abbia fornito un importante contributo alla riscoperta del Rinascimento nell'800. Il suo confronto con l'antica pittura italiana, fino al viaggio del 1819, fu mediato dalla Francia nella misura in cui a Parigi incontrò quei quadri che dovettero forgiare e influenzare la sua concezione dell'arte. E quanto Schlegel cominciò a Parigi fu portato avanti, in Italia e in Germania, dai Nazareni. Non casualmente troviamo l'espressione forse più bella, finora, del significato dell'Italia per l'arte tedesca nel quadro *Italia e Germania* di Friedrich Overbeck (fig. 4).



Fig. 1: Raffaello Sanzio (1483-1520): *La bella giardiniera* (1507/08), 122 × 80 cm, Olio su tavola, Musée National du Louvre, Paris



Fig. 2: Raffaello Sanzio (1483-1520): *Trasfigurazione* (1516-1520), 405 × 278 cm, tempera grassa su tavola, Musei Vaticani, Roma



Fig. 3: Philipp Veit (1793-1877): *La religione* (1818/19), 193 × 125 cm, Olio su tela, Nationalgalerie, Berlin



Fig. 4: Friedrich Overbeck (1789-1869): *Italia e Germania* (1828), 94 × 105 cm, Olio su tela, Neue Pinakothek, München





KLAUS VIEWEG

## LE OPERE D'ARTE PREFERITE DI HEGEL E IL SUO SGUARDO SULL'ARTE ITALIANA

Hegel ha fissato i lineamenti e ha fornito i tasselli fondamentali sui quali può basarsi una filosofia dell'arte dei nostri giorni; questa estetica schiude una comprensione filosofica dello sviluppo dell'arte contemporanea. Anche riguardo all'arte romantico-moderna Hegel congiunge le sue straordinarie conoscenze delle opere d'arte con lo scalpello dell'analisi filosofica, connette la competenza con l'acume filosofico. L'ascesa della scena artistica berlinese degli anni Venti dell'Ottocento, come anche l'origine della scuola berlinese di storia dell'arte, hanno così anche una fonte determinante nella filosofia di Hegel e nelle sue lezioni sull'estetica di Heidelberg e Berlino. Secondo Eugen Gombrich, Hegel è ritenuto il padre della disciplina della storia dell'arte; la sua estetica pittorica, musicale e letteraria è fino a oggi pertinente e riconosciuta nella sua profondità filosofica. La ricezione di Hegel delle opere d'arte deve essere qui esposta sulla base di alcune stazioni della sua vita e mediante esempi, anche dalla prospettiva speciale della ricezione dell'arte italiana<sup>1</sup>.

### 1. *Hegel al Gymnasium: Stoccarda*

L'insegnante di Hegel, Johann Jakob Löffler, regalò al novenne un'edizione di Shakespeare composta da 18 volumi<sup>2</sup>. Similmente a come

- 
- 1 Alcuni passaggi fondamentali di questo mio contributo si basano sulle esposizioni presenti in K. Vieweg, *Hegel. Der Philosoph der Freiheit*, Beck, München 2019.
  - 2 Cfr. G.W.F. Hegel, *Tagebuch in Gesammelte Werke*, vol. 1, "Frühe Schriften I", a cura di F. Nicolin e G. Schüler, Meiner, Hamburg 1989, pp. 8 e 530; trad. it. di E. Mirri, *Diario*. In *Scritti giovanili I*, Guida, Napoli 1993, p. 35.



accadde a Schiller, la conoscenza con le opere del poeta inglese diviene un'esperienza chiave<sup>3</sup>. Lo scolaro termina esercizi di traduzione delle tragedie di Sofocle, dell'*Antigone* e dell'*Edipo a Colono*; da menzionare sono la trasposizione del *Trattato sul sublime* di Longino<sup>4</sup>, i lavori sull'*Iliade* di Omero (di cui sono rimasti solo minuscoli spezzoni)<sup>5</sup>, come il frammento sul *Fiesco* di Schiller – senza dubbio un compito stupefacente e poco comune per uno studente del *Gymnasium*<sup>6</sup>.

Accanto alle odi di Klopstock, ai romanzi di Wieland e al *Werther* di Goethe, Wilhelm legge molto presto il *Fiesco* di Schiller. Rosenkranz menziona l'occupazione di Hegel con il dramma<sup>7</sup>, in cui l'autore scrive la parola subordinazione in lettere maiuscole. L'analisi di Hegel di questo spettacolo repubblicano dedicato al suo maestro Abel purtroppo è persa. Christiane e Wilhelm hanno gradito il tono schilleriano, i *Masnadieri* e l'*Inno alla gioia*, la tematica della libertà e del dispotismo, la nuova lingua per la giovane generazione ribelle, rievocando il detto di Rousseau che per natura gli uomini non sono principi o ricchi, che tutti gli uomini sono nati liberi, ma che si trovano in catene.

L'insegnante Abel non solo era in grado di accendere l'entusiasmo di Schiller, ma anche quello di Hegel. Nei *Rede über die Entstehung und die Kennzeichnung grosser Geister* [*Discorsi sull'origine e sul contrassegno dei grandi spiriti – N.d.T*] (1776) si legge: “senza passione non è mai successo niente di grande, niente di glorioso”<sup>8</sup>. Que-

---

F. Nicolin, „Meine liebe Vaterstadt Stuttgart...“. *Hegel und die schwäbische Metropole*, in Ch. Jamme e O. Pöggeler (a cura di), „O Fürstin der Heimath! Glückliches Stuttgart“ *Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800*, Frommann-Holzboog, Stuttgart 1988, p. 226.

- 3 Schiller conobbe le opere di Shakespeare grazie al suo maestro Abel. Abel notò che Schiller “con incessante zelo lesse e studiò” il poeta inglese. Una recensione dei *Masnadieri* del 1781 parlò dell'autore come del venturo “Shakespeare tedesco”.
- 4 K. Rosenkranz, *Vita di Hegel*, trad. it. a cura di R. Bodei, Bompiani, Milano 2012, p. 99.
- 5 Cfr. G.W.F. Hegel, *Exzerpt 44. Aus Homer: Ilias*. In *Gesammelte Werke*, vol. 3, “Frühe Exzerpte”, a cura di F. Nicolin con la collaborazione di G. Schüler, Meiner, Hamburg 1991, pp. 239-240.
- 6 K. Rosenkranz, *op. cit.*, p. 101ss.
- 7 *Ibid.*
- 8 Jacob Friedrich Abel, *Eine Quelledition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773-1782)*, a cura di W. Riedel, Kongishausen & Neumann, Würzburg 1995, p. 194.





sto pensiero sviluppa un effetto continuo in Hegel, il quale alcuni decenni più tardi nota: “senza passione non si è compiuto [...] nulla di grande”<sup>9</sup>. Nella casa di Balthasar Haug, professore di retorica al *Gymnasium*<sup>10</sup>, Schiller redasse la sua poesia sulla *Amicizia*, di cui le ultime righe, variate leggermente, chiudono la *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel: “dal calice di questo regno degli spiriti, sale a lui la spuma della sua infinità”<sup>11</sup>. Hegel ha con ciò innalzato un monumento al suo famoso vicino degli anni di Stoccarda, scomparso troppo presto nel 1805. Dalla poesia *Rousseau* di Schiller, nata quasi contemporaneamente, deriva probabilmente il decisivo impulso per la fascinazione di Hegel nei confronti del pensatore francese, il cui filosofare Schiller lo compara al fuoco di Prometeo, che insorge contro la “iena egoismo” e gli orrori della povertà<sup>12</sup>. Schiller utilizza nel *Fiesco* l’immagine rousseauiana delle catene; gli schiavi delle galere ammanettati nelle navi del tiranno staccheranno e faranno a pezzi le loro catene. Hölderlin come Hegel si riferiscono più tardi alla metafora della galera per descrivere gli anni di Tubinga. Poiché la sete di potere ha stritolato il mondo e lo ha ridotto in un “carcere”<sup>13</sup>, il tiranno deve essere abbattuto – così Schiller, come anche prima di lui Rousseau, distrusse le “Bastiglie dello spirito” e “lavorò a edificare il tempio della libertà”<sup>14</sup>. La sfida rousseauiana e schilleriana diviene chiara per un pensiero della libertà nella relazione tra Stato e storia: “Genova, sii libera! [...] e io tuo felice cittadino”<sup>15</sup>. Questo *pathos* della libertà parla anche dalla bocca dell’Ottaviano di Hegel: “il mio libero capo non è abituato a piegarsi sotto gli sguardi alteri di un

9 *Enz. 1830*, p. 471; trad. it. p. 346.

10 In un rapporto conservato da Haug, Hegel viene chiamato come primo della sesta classe, con l’aggiunta “Theol. Stud.” [studente di teologia – *NdT*] (F. Nicolin, *op. cit.*, p. 265).

11 *PhG*, p. 434; trad. it. p. 532.

12 F. Schiller, *Rousseau*, in NA 1, pp. 61-63, qui p. 63; trad. it. mia.

13 F. Schiller, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, in NA 4, p. 100; trad. it. *La Congiura di Fiesco a Genova*, in Id., *Teatro*, trad. it. di Barbara Allason e Maria Donatella Ponti, Einaudi Torino, 1969, p. 212.

14 H. Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule*, in *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, a cura di M. Windfuhr, Hamburg 1970ff., vol. 8/1, 1979, p. 153; trad. it. di P. Chiarini, *La scuola Romantica per la storia della religione e della filosofia in Germania*, in Id., *La Germania*, Bari: Laterza, 1972, p. 49.

15 F. Schiller, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, in NA 4, p. 64; trad. it. *La Congiura di Fiesco a Genova*, cit., p. 176.



dominatore”<sup>16</sup>. Rousseau e Schiller rimarranno due stelle guida nel cosmo del pensiero di Hegel sino ai suoi anni francofortesi.

Nella lettura il giovanetto sicuramente preferiva dell’edizione di Shakespeare il comico: *Le allegre comari di Windsor* e il divertente beone Sir John Falstaff<sup>17</sup>. Oltre alle *Vite parallele* di Plutarco, usate anche dal poeta inglese, il *Giulio Cesare* di Shakespeare fornì la base del manoscritto di Hegel *Colloquio a tre* (*Unterredung zwischen den Dreien*), un dialogo tra Antonio, Ottaviano e Lepido; secondo Rosenkranz esso è “il primo prodotto dell’attività compositiva, sicuramente [il – *NdT*] più antico” del filosofo<sup>18</sup>. Il congeniale discorso concepito da Shakespeare per il funerale di Cesare ha fortemente impressionato Wilhelm<sup>19</sup>. Pare anche di seguire il liceale Wieland, che nell’*Agatone* loda Shakespeare per il suo doppio talento nel tragico e nel comico; viene raffigurata l’intera vita umana dal re sino al mendicante, da Cesare fino a Falstaff, non solo le “azioni principali e quelle di Stato (*Haupt- und Staatsactionen*)”<sup>20</sup>. Nel successivo frammento di Tubinga *Unsre Tradition* (*La nostra tradizione*) si trova un riferimento all’*Agatone*, in cui Armodio e Aristogitone sono considerati gli antesignani e i simboli del repubblicanesimo per via del loro omicidio del tiranno<sup>21</sup>.

16 G.W.F. Hegel, *Unterredung zwischen Dreien (1785. 30 Mai)* in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 1, cit., p. 39; trad. it. di E. Mirri, *Colloquio a tre*, in *Scritti giovanili I*, Guida, Napoli 1993, p. 84.

17 G. Nicolin (a cura di), *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, Meiner, Hamburg 1970, p. 3.

18 K. Rosenkranz, *Vita di Hegel*, cit., p. 113. Per il testo di Shakespeare utilizzato da Hegel cfr. G.W.F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 1, cit., p. 547 e sgg.

19 Similmente ciò accadde all’autore di questa biografia a una rappresentazione del *Giulio Cesare* condotta dalla Royal Shakespeare Academy nel 2017 a Stratford upon Avon. Qui va un particolare ringraziamento a Stephen Houlgate.

20 Cfr. G.W.F. Hegel, *Unterredung zwischen Dreien (1785. 30 Mai)* in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 1, cit., p. 37 e sgg; trad. it. di E. Mirri, *Colloquio a tre*, in *Scritti giovanili I*, Guida, Napoli 1993, pp. 81-84. C. M. Wieland: *Geschichte des Agathon*, Dritter Theil, 12. Buch, Kapitel 1, in Id., *Sämmtliche Werke*, Voll. 5-6, Leipzig, Göschen 1839, pp. 37-38; ci si discosta qui dalla trad. it. *Istoria di Agatone*, Brescia, Tipografia Dipartimentale 1802, p. 63 e p. 65 che rende *Haupt- und Staatsactionen* prima con “drammaturgia” e poi con “disposizione di piano” [N.d.C].

21 Cfr. Diogene Laerzio citato in *VGPh I (XVIII)*, p. 559; trad. it., vol. 2, p. 150. Tuttavia, Hegel conosceva probabilmente questi eroi anche da Tuciddide, Erodoto e Plutarco.

## 2. *Gli studi a Tubinga*

A una divertente *petitese* sulla controversia tra arte antica e moderna contribuì, imprecante contro l'Idealismo tedesco e Hegel, Arthur Schopenhauer: Rosenkranz menziona un appunto di Hegel nel suo diario il primo giorno dell'anno 1787 in merito a una lettura entusiasmante del romanzo *Viaggio di Sofia da Memel in Sassonia* di Johann Timotheus Hermes. Questo appunto si è tirato addosso numerose cattive maldicenze. Schopenhauer esulta: “il mio libro preferito (*Leibbuch*) è Omero, quello di Hegel è *Viaggio di Sofia da Memel in Sassonia*”<sup>22</sup>. Kuno Fischer si fa infettare e parla di “uno dei più poveri e più noiosi libracci della nostra letteratura di allora” e designa Hegel come un “giovincello privo di luce”<sup>23</sup>. Il sostenitore di Sterne, Schopenhauer avrebbe dovuto sapere per forza che il romanzo di Hermes sta appunto nella tradizione sterniana<sup>24</sup>. Il romanzo illuminista, che allora era

22 K. Fischer, *Geschichte der neuern Philosophie*, Neue Gesamtausgabe, vol. 7, *Hegels Leben, Werke und Lehre*, Teil I, p. 9.

23 Cfr. *ivi*, p. 6. Al contrario, il Professor Flatt, docente di Hegel a Tubinga apprezza tali descrizioni di viaggio psicologiche per via della loro conoscenza dell'essere umano, dei caratteri dipinti in maniera naturale; accanto a Fielding e Richardson, egli menziona Hermes, il quale ha scritto eccellenti romanzi tra cui il *Viaggio di Sofia*. (cfr. J. F. Flatt, *Philosophische Vorlesungen 1790. Nachschriften von August Friedrich Klüpfel*, a cura di M. Franz, E.-O. Onnasch, Fromman-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 2018, p. 131).

24 Gli amici a Stoccarda conoscevano in ogni caso i romanzi di Sterne. Kerner scrive lettere nello stile del poeta irlandese e raccomandava in particolare alla sua fidanzata il *Viaggio di Sofia* (cfr. Georg Kerner, *Jakobiner und Armenarzt. Reisebriefe, Berichte, Lebenszeugnisse*, H. Voegt (a cura di), Rütten & Loening, Berlin 1978, p. 391). Hegel lesse in questi anni a Stoccarda e Tubinga, accanto al *Tristram Shandy* di Sterne e all'*Agatone* di Wieland (il primo importante romanzo di formazione tedesco nella tradizione di Laurence Sterne), anche il *Sebaldus Nothanker* di Friedrich Nicolai, il *Leben und Taten des Freiherrn Quinctius Heymeran von Flaming* [*Vita e fatti del barone Quinctius Heymeran von Flaming – N.d.T.*] di August Lafontaine, come anche opere di Meiners e Johann Georg Zimmermann (G.W.F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 3, cit., p. 264 e sgg.) e il *Woldemar* di Friedrich Heinrich Jacobi. Gli ultimi romanzi menzionati rappresentano, malgrado la loro differente forza e qualità, una nuova forma del narrare, senza raggiungere anche solo approssimativamente la congenialità di Sterne. Cfr. a tal proposito l'eccellente studio di P. Michelsen: *Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1972. Tuttavia, in alcuni di questi “romanzetti”, viene suscitato un effetto

annoverato tra i *best-seller* in Germania, invero non raggiungeva le “altezze poetiche” o l’umor del collega di studi a Königsberg di Hermes, Hippel, tuttavia formava un importante presupposto per i *Lebensläufe nach aufsteigender Linie* di quest’ultimo. Indipendente da ciò, il giovane Hegel era un entusiasta lettore di Omero<sup>25</sup> e lavorava alle traduzioni dell’*Iliade*.

Il genere moderno del romanzo di viaggio e di formazione, il motivo degli anni di apprendistato e di pellegrinaggio, vale nella più tarda estetica di Hegel come paradigma dell’arte poetica moderna. Qui si trovano auto-narrazioni, auto-descrizioni, auto-ricostruzioni fantasiose e umoristiche, il soliloquio e lo spiritoso discorso con il proprio Io. Le passeggiate della soggettività umoristica, i viaggi nell’Io e le escursioni dell’autocoscienza sul proprio terreno divengono inoltre un modello per il modo di esposizione (*Darstellungsweise*) dell’opera del millennio di Jena, la *Fenomenologia dello spirito*. In ciò la forma poetica del romanzo di formazione viene tradotta nella forma del concetto, nel *Corso della vita di Sofia (Lebenslauf der Sophia)* in quanto saggezza, in un giro del mondo nel sapere, inteso come cammino della coscienza che “attraversa” e “fa esperienza” della serie delle sue figure in quanto “formazione della coscienza al sapere”. La lettura di questo romanzo forniva al ginnasiale un tassello di mosaico da non sottovalutare per la sua comprensione del mondo che lentamente si andava formando.

Gli studenti leggono le satire di Jonathan Swift e il *Don Chisciotte*, così come la poesia di Schiller, originaria del periodo dello *Sturm und Drang*, *Gli dei della Grecia*, in cui compare la frase eretica: “Quando gli dei erano più umani / gli uomini erano più vicini divini”<sup>26</sup> come anche la professione di fede di Goethe con la sua ingiuria contro la fede infantile.

---

solamente attraverso la bizzarria e una parvenza di raffinatezza – questa la tarda critica di Hegel – e viene sostituito il contenuto mediante banalità e sentimentalismo.

25 Cfr. G.W.F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 1, cit., p. 544.

26 F. Schiller, *Die Götter Griechenlands*, in NA 1, p. 195; trad. it. di N. Saito, *Gli dei della Grecia* (1788), strofa XXIV, vv. 191-192, in Id., *Schiller e il suo tempo*, Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1963 p. 39 (trad. it. parzialmente modificata).

### 3. *Gli anni a Berna*

Negli scritti di Berna subentrano come esempio in particolare il *Nathan* di Lessing con il pensiero della tolleranza religiosa<sup>27</sup>, i tragici antichi con la loro tematizzazione dell'imputazione delle azioni (Edipo) e delle collisioni di principi etici (Antigone). In risposta alla tesi che la religione e la morale debbano essere unite in maniera inseparabile, Hegel insiste sulla differenziazione di morale e religione, su una coesistenza di religione del popolo e di libertà di coscienza, sulla libertà di pensiero nello spirito del marchese di Posa di Schiller. Come base teoretica della molteplicità delle religioni, in riferimento al *Nathan il saggio* di Lessing, viene già fatta menzione della concezione della *molteplicità di modalità rappresentative*. Ulteriormente possiamo far anche valere come esempi lo humor di fronte agli dei di Plauto e di Luciano, i romanzi antisceptici di Marivaux<sup>28</sup> oppure le storie sugli irrigiditi modelli religiosi di cultura come descritti da Theodor Gottlieb von Hippel. Anche il noto amore avuto sin dall'infanzia nei confronti dello humor e della risata in quanto forme di scepsi estetica si articola con una battuta di spirito ai *Lebensläufer* di Hippel, che può aiutare anche in un clima deprimente: “Tendete al sole; amici, affinché maturi presto la salvezza del genere umano! Cosa vogliono le foglie, i rami che ci ostacolano? Combattetevi contro voi stessi per arrivare al sole, poco importa che vi stanchiate! Dopo si potrà dormire meglio!”<sup>29</sup>. Il godimento della bellezza che proviene dal *libero gioco* dell'immaginazione, vale in quanto marcato segno della libertà – *libera fantasia* anziché lievito madre teologico battuto con il catechismo e non più commestibile<sup>30</sup>. Le *Ansichten von Niederrhein* di Georg Foster offrono una vera miniera per la riflessione sull'arte antica e moderna,

27 Il *Nathan* di Lessing appartiene in questa fase alle opere poetiche più frequentemente citate: un “ingegnoso esperimento mentale che cerca di rispondere alla domanda sulle differenze di fede (e delle loro differenze distruttive)”, connesso con la critica ai dogmi e alle teorie delle religioni positive solidificati (F. Vollhardt, *Gotthold Ephraim Lessing*, Beck, München 2016, p. 118).

28 G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 1, cit., p. 634.

29 *Briefe I*, pp. 24 ss.; *Epistolario I*, p. 118.

30 G.W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 1, cit., p. 93; trad. it. di E. Mirri, *La religione è una delle questioni più importanti*. in Id., *Scritti giovanili I*, Guida, Napoli 1993, p. 178.

anzitutto con le descrizioni critiche e dettagliate delle opere della pittura moderna. Qui Hegel, mediante le descrizioni di Foster della *Madonna Sistina* di Raffaello e delle opere di Tiziano e Correggio, ottiene una visione più ravvicinata sulla pittura italiana<sup>31</sup>. Secondo poi, egli può accogliere le sparpagliate riflessioni su una filosofia dell'arte. In merito a quest'ultima assumono specialmente rilievo i pensieri sulla relazione di epoca e arte, del bello ideale in quanto oggetto dell'arte – “un oceano di concetti si dispiega chiaramente sulla sua fronte”; “miracoli dell'Empireo in forma sensibile”<sup>32</sup> – come anche le tesi sulla relazione tra arte antica e moderna. La possibilità di raggiungere nuovamente gli alti ideali di bellezza dei greci è scomparsa per sempre. Eppure, nel moderno emerge come “meta della nuova arte” la raffigurazione (*Darstellung*) della molteplicità dell'individuale, i singoli personaggi presi dalla natura vengono idealizzati mantenendo la loro individualità.

#### 4. Francoforte

Hegel apprezza particolarmente il teatro e il teatro dell'opera (la *Komödie*), dal 1792 teatro nazionale di Francoforte sulla *Theaterplatz*<sup>33</sup>. Lì tra il 1797 e il 1800 vengono rappresentate solamente cinque opere di Mozart: *Il flauto magico*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito* e *Il ratto dal serraglio*. Inoltre, vi furono anche opere dell'antipode di Mozart, Antonio Salieri, e l'opera *I filosofi immaginari* di Giovanni Paisiello, un compositore che venne ingaggiato da Caterina II, Giuseppe II e Napoleone, che scrisse oltre cento opere, tra le quali anche *Il barbiere di Siviglia* (1782). Veniva rappresentato inoltre l'*Amleto*, il *Giulio Cesare* e il *Macbeth* di Shakespeare nella rielaborazione di Schiller. Di quest'ultimo vennero messi in scena *Intrigo e amore*, il *Fiesco* e il *Don Carlos*, sicuramente di particolare diletto per Hegel. In una rappresentazione teatrale come minimo alla settimana egli poteva aver visto un

31 Dalla *Madonna Sistina* di Raffaello, Tiziano, Correggio, passando per Rubens fino a van Dyck e Teniers.

32 Cfr. Georg Forster, *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790*, Voss, Berlin 1791, Erster Theil (vol. 1), pp. 234-235 e p. 247; trad. it. mia.

33 *Briefe I*, p. 52 e p. 56; *Epistolario I*, p. 148 e p. 152.

variegato programma, accanto alle opere di Mozart, i drammi di Shakespeare e alcune delle sue opere predilette di Schiller.

### 5. Jena e Norimberga

Il confronto di Hegel con l'arte italiana raggiunge qui una nuova qualità. Particolare importanza spetta al coinquilino, poeta e traduttore Johann Dietrich Gries, con il quale Hegel vive alcuni mesi nella casa con giardino di Klippstein. Negli anni Novanta del Settecento Gries appartiene alla "società degli uomini liberi" vicina a Fichte. Egli frequenta i primi romantici come anche certamente Goethe e Wieland, i quali riconobbero l'elevato livello delle sue traduzioni di Tasso e Ariosto. Schiller apprezzò la sensibilità letteraria di Gries talmente tanto da offrirgli il manoscritto del suo *Wallenstein* per la lettura. Il coinquilino di Hegel festeggiava il cambio di secolo presso l'editore Frommann<sup>34</sup> con Friedrich Schlegel e Dorothea Veit, il seguente giorno di Capodanno con Goethe, Schiller e Schelling a Weimar. Hegel descrive l'amico Gries successivamente come "il vecchio pilastro (*Denkzeichen*) di Jena"<sup>35</sup>. Entrambi viaggiano assieme nella selva della Turingia verso Schwarzburg<sup>36</sup>, situato presso il fiumiciattolo Schwarzza che trasporta polvere d'oro. Molto più tardi Hegel si ricorderà volentieri di questo "rifugio per il romanticismo e la sentimentalità", "questa montagna della foresta turingia dai begli angoli!"<sup>37</sup>. Si sedeva spesso al tavolo da tè nel salotto di Gries, guardava il Paradiso<sup>38</sup>, Gries dappresso faceva volentieri della musica, si parlava del *Figaro* di Mozart, di Ariosto e

34 Dietro la chiesa n. 315, sulla base della numerazione del più antico indirizzario conservato di Jena del 1810 (Chemnitius), cfr. B. Brux-Pinkwart, *Literarisch-ästhetische Geselligkeitskultur in Jena um 1800: Das Frommannsche Haus*, Univer. Diss. Jena 2019.

35 *Briefe I*, p. 236; *Epistolario I*, p. 359.

36 Cfr. [E. H. Campe], *Aus dem Leben von Johann Diederich Gries. Nach seinen eigenen und den Briefen seiner Zeitgenossen*, Leipzig 1855, p. 37. Cfr. anche la poesia *Schwarzburg* di Gries, stampata in H. Lawatsch, *Die Schwarzburg-Gedichte von Johann Diederich Gries, dem berühmten Übersetzer der Goethezeit*, in "Rudolstädter Heimathefte. Beiträge aus dem Landkreis Saalfeld-Rudolstadt", 53, Heft 3/4, 2007, p. 69.

37 *Briefe III*, p. 119; trad. it. mia.

38 Si intende il Parco del Paradiso di Jena. [N.d.C.]

Dante, dell'Italia. Hegel migliorava il suo italiano e probabilmente fu ispirato da Gries per la prima frase della sua primissima lezione proveniente da Dante: "Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate"<sup>39</sup>. Con grande probabilità Hegel conosceva anche la traduzione della *Divina Commedia* di August Wilhelm Schlegel.

Una seconda sfaccettatura riguarda l'incremento delle conoscenze di Hegel sulla pittura: dapprima i contatti con i pittori di Stoccarda, Dannecker, Koch e Schick, poi l'amicizia con l'insegnante di Dannecker, Sonnenschein, a Berna; lì anche la conoscenza con le descrizioni di Georg Forster di dipinti italiani e olandesi scelti. A Jena particolare importanza hanno le conversazioni con l'esperto d'arte e intenditore d'Italia Carl Ludwig Fernow sull'arte pittorica e sulla pittura paesaggistica italiana. Fernow aveva vissuto dal 1794 al 1803 in Italia, perlopiù a Roma, e pubblicato importanti lavori estetici e di storia dell'arte nel *Neuen Teutschen Merkur* che era letto da Hegel.

Nel teatro di corte Hegel segue le rappresentazioni del *Nathan* di Lessing, del *Wallenstein*<sup>40</sup>, del *Guglielmo Tell* e probabilmente anche la prima de *La sposa di Messina* di Schiller. Egli visita la mostra d'arte di Weimar del 1803 e coltiva i migliori contatti con Schiller e Goethe.

Le esperienze artistiche di Norimberga lasciano un'impressione permanente in Hegel<sup>41</sup>. Qui troviamo un altro esempio significativo, ma finora poco osservato, della concatenazione tra il cammino teo-

39 Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, canto III, v. 9, Editori Riuniti, Roma 1980, p. 38.

40 Un breve testo di Hegel sul *Wallenstein* di Schiller si è conservato (cfr. G.W.F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 2, *Frühe Schriften II*, a cura di W. Jaeschke, in collaborazione con F. Nicolin, I. Rill e P. Kriegel, Meiner, Hamburg 2014, p. 387 e sgg.); trad. it. *Sul Wallenstein*, Cadmo Editore, Roma 1980, pp. 41-43.

41 Nel 1826 gli allievi di Hegel, Eduard Gans e Heinrich Gustav Hotho riferivano di una visita a Norimberga: Hotho era stato incaricato di tenere un discorso commemorativo a Berlino in occasione del trecentesimo anniversario della morte di Albrecht Dürer. Hegel aveva consigliato questo viaggio e assicurato l'aiuto da parte della famiglia von Tucher. Nel resoconto a Hegel leggiamo: "tra le immagini il più eccellente è di certo un Dürer, che noi vedemmo presso il Sig. von Holzschuher grazie alla mediazione del Sig. von Tucher" (Cfr. H. Schneider, *Hegel und Hotho bei den Dürer-Feiern 1828 in Berlin*, in "Jahrbuch für Hegelforschung", 4/5, 1998/1999, p. 28).



retico e quello della vita, della rilevanza di circostanze propizie per il lavoro filosofico: Norimberga era un gigantesco scrigno dell'arte, la cui ricezione lasciò marcate tracce nelle più tarde lezioni sull'arte di Hegel. Qui si concatenano quattro componenti: innanzitutto, l'interesse ad ampio spettro per i differenti generi e collezioni artistiche. Questo va dalle chiese gotiche dell'antica città imperiale, dalle fontane, passando per la pittura, dalle incisioni su rame e litografie fino alla letteratura. Tra le chiese degne di nota per Hegel si contavano la Chiesa di San Sebald e quella di San Lorenzo, come anche la *Frauenkirche* al mercato (con un altare di Veit Stoß)<sup>42</sup>. A ciò si aggiunge una serie di edifici rappresentativi civili ragguardevoli. Anche la Fontana Bella e la figura bronzea dell'uomo delle oche rimasero un chiaro ricordo; nella Fontana Bella si poteva vedere l'immagine del mondo romano, la filosofia, le sette arti, gli evangelisti e i padri della chiesa. Il venditore di oche al mercato di Norimberga, che venne molto apprezzato da Goethe e Meyer, è un contadinello dalla rappresentazione molto vivida in bronzo, che porta su ciascun braccio un'oca in vendita<sup>43</sup>.

Alla seconda fonte appartengono le oltremisura ricche collezioni d'arte a Norimberga e al castello di Weißenstein a Pommersfelden<sup>44</sup>, qui Hegel è in grado di vedere una varietà di capolavori pittorici. Qui egli può infatti ammirare gli originali (o le incisioni) di Tiziano,

42 Nella chiesa di San Sebald si trovavano rilievi di Adam Kraft, delle finestre dipinte da Hirschvogel, dei crocifissi di Veit Stoß e la monumentale opera *Tomba di Sebald* di Peter Vischer. E anche i cori sono messi in luce da Hegel. La famiglia von Tucher aveva anche donato due opere: l'*altare dei Tucher* di G. Schweigger e una tavola lavorata da Hans von Kulmbach (all'incirca secondo un disegno di Dürer). La chiesa di San Lorenzo conteneva per esempio il *Saluto dell'angelo dell'annunciazione (Englischer Gruß)* di Veit Stoß, il *Tabernacolo del sacramento (Sakramenthäuschen)* di Adam Kraft (*Briefe III*, p. 399), entrambi esplicitamente menzionati da Hegel. Inoltre, una finestra donata dalla famiglia von Tucher.

43 Cfr. *VÄ*, XIV, p. 459; trad. it. p. 1038. Una copia rimpicciolita sta fino a oggi a Weimar nella *Schillerstraße*. Goethe aveva sollecitato la costruzione.

44 Cfr. il diario e le lettere Merkel presso l'Archivio di Stato di Norimberga (Stadtarchiv Nürnberg E 18, Nr. 129, fogli 148-150). Un ulteriore indizio risiede nel viaggio, disposto da Hegel, dei suoi allievi Gans e Hotho a Norimberga per la preparazione dei festeggiamenti di Dürer. Hegel ha qui suggerito anche la visita di Bamberg e Pommersfelden. Lothar Franz von Schönborn fondò nel diciottesimo secolo nel suo castello Weißenstein una delle più grandi collezioni private nell'area tedesca.

Correggio, Michelangelo, Leonardo, Caravaggio, Raffaello e Tintoretto, a Pommersfelden anche i ritratti di Francesco di Assisi e di Tommaso Campanella. Gli studenti del *Gymnasium* di Norimberga regalarono a Hegel per l'addio da Norimberga un'incisione della Madonna Sistina; essi conoscevano il gusto del loro professore<sup>45</sup>. Successivamente Hegel ammirerà l'originale del capolavoro di Raffaello a Dresda.

Sulla base delle valutazioni di Hegel si percepisce la distanza rispetto alle visite di Wackenroder e Tieck a Norimberga e Pommersfelden<sup>46</sup>, come allo stesso modo la differenza con il collezionista d'arte Sulpiz Boisserée, con cui Hegel visitò i tesori artistici di Norimberga. Inoltre, divengono chiare anche le differenti concezioni di teoria dell'arte, specialmente il rifiuto hegeliano, che seguiva lo spirito di Goethe, del sentimentalismo romantico. Il romantico Wackenroder mediante lo sfarzo delle opere d'arte e delle chiese di Norimberga, si trasferiva nel Medioevo e si sarebbe incontrato volentieri con un cavaliere o un monaco<sup>47</sup>.

Specialmente sulla base delle opere di Dürer, come anche della pittura italiana e olandese, si dimostrano chiaramente queste importanti differenze. Hegel visse un secolo nella città di Dürer, ma poteva vedere i suoi capolavori anche a Heidelberg, Aquisgrana e Berlino. Egli regalò nel 1818 a Marie un'incisione di Dürer: la *Madonna con l'angelo* del 1520<sup>48</sup>. Risulta che Hegel nella pittura ritrattistica ponesse sullo stesso livello Tiziano e Dürer; i tratti della vitalità sono messi talmente in luce che l'immagine pare muoversi. Egli accentua la libertà e la spiritualità del genio norimberghese, la prima rappresentazione (*Darstellung*) del primo borghesismo autocosciente – “lo spirituale appare subentrare nel mondo con il suo volere”. Non solo le opere di Dürer potrebbero adornare grandi gallerie, ma anche le opere di altri maestri tedeschi, italiani e olandesi, che a quei tempi sonnacchiavano nelle ville di Norimberga<sup>49</sup> e nel

45 In italiano nel testo (*N.d.T.*).

46 Cfr. H. Lippuner, *Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Aesthetik*, Junis-Verlag, Zürich 1965.

47 Cfr. *ivi*, p. 186.

48 *Briefe IV/1*, p. 345.

49 Le collezioni di Norimberga contenevano tesori di grosso calibro: Derschau, Campe, Volkamer-Forster, le collezioni delle famiglie Tucher, Merkel, Haller von Hallerstein e von Peller (entrambe a *Egidienplatz*) e quella della *Kunsthändler*

castello di Weißenstein in Pommersfelden, consentirebbero oggi una splendida mostra<sup>50</sup>.

Hegel vede Monaco, la città della residenza reale, come uno dei punti più eccellenti della Germania<sup>51</sup>, in particolare a causa dei tesori artistici. A essi appartengono i famosi mendicanti bambini dello spagnolo Bartolomé Esteban Murillo – opere particolarmente predilette da Hegel – in cui egli scorge nella “serenità spirituale” intesa come loro anima più elevata, così come nella libertà e nella vitalità spirituali appena risvegliate<sup>52</sup>, un’espressione dell’ideale dell’arte moderna. Molti dei pittori nominati e le loro opere, sono tematizzati nelle successive *Lezioni di estetica*. Su questa base avvenne poi la destituzione di Hegel dalla fissazione dei romantici alla pittura premoderna e la sua preferenza per gli olandesi in quanto interpreti esemplari del borghesismo contemporaneo consapevole di sé e libero.

Una terza sfaccettatura la fornisce il contatto sorto già a Bamberg e proseguito a Norimberga con lo storico dell’arte e collezionista di quadri Sulpiz Boisserée. Nei mesi dal maggio al giugno 1816, Boisserée visita Norimberga e ha qui origine un contatto intenso con il filosofo. Di tanto in tanto l’ospite di Heidelberg pattuglia assieme a Hegel la scena artistica di Norimberga, dalle chiese sino alle collezioni private – vede le opere di Dürer. Hegel aiuta Boisserée per l’acquisto di quadri di elevato valore<sup>53</sup>, il rettore di Norimberga e l’ospite di Heidelberg visitano anche assieme la collezione di Derschau, la cui sezione delle incisioni e delle xilografie va più tardi allo stato prussiano e la cui collezione di quadri fu in

---

*Frauenholz*. L’ultimo fu assieme al filosofo Erhard ebbe un ruolo fondamentale nella fondazione della prima associazione d’arte in Germania, la *Kunst-Sozietät*.

50 Sulla collezione a Pommersfelden cfr. J. Heller: *Die gräflich Schönborn’sche Gemälde-Sammlung zu Schloß Weißenstein in Pommersfelden*, Druck und Verlag des literarisch-artistischen Institut, Bamberg 1845. Dipinti da Cranach e Holbein il Giovane, da Correggio, Michelangelo, Tiziano, Raffaello, Tintoretto sino ai geni olandesi particolarmente apprezzati da Hegel: i Breugel, Rembrandt e la scuola, Rubens, Ruisdael sino al raro Vermeer. Inoltre, anche ritratti dell’apostolo Paolo, di Ignazio di Loyola e di Tommaso Campanella, di contadini olandesi nelle osterie e cittadini autocoscienti.

51 Incontra durante la sua visita a Monaco anche Niethammer, Jacobi e Schelling.

52 *VÄ I*, p. 223 e sgg.; trad. it. pp. 193-194.

53 Cfr. S. Boisserée, *Tagebücher*, vol. 1, E. Roether Verlag, Darmstadt 1978, p. 343 e sgg. Si trattava tra l’altro di un ritratto di Georg Pencz presso Haller von Hallerstein e anche di un Dürer presso Peller.

parte acquistata dal commerciante d'arte inglese Edward Solly. Le differenze che si accendono tra Hegel e i fratelli Boisserée, insieme al loro tardoromantico precursore Friedrich Schlegel, i quali puntavano a una rianimazione del Medioevo, del passato nazionale e della bellezza cristiana, si intensificheranno in seguito. Gli attacchi romantici si dirigono verso la collezione di Solly e la pittura neo-olandese in essa rappresentativamente perorata.

### 6. Berlino

La ricezione di una lunga serie di opere d'arte durante il suo periodo di Berlino costituiva un decisivo presupposto per le legendarie lezioni di Hegel all'Università di Berlino sulla filosofia dell'arte. Una fonte significativa per la conoscenza dell'arte italiana erano le *Italienische Forschungen* (1827-1831) di Carl Friedrich von Rumohr, basate sulle esperienze di molti viaggi in Italia (Roma, Napoli, Siena e Firenze) come anche sui lavori di Vasari e Winckelmann. L'opera principale di Rumohr è, oltre al libro su van Eyck di Waagen, il documento di fondazione della *scuola berlinese di storia dell'arte*. Nelle sue ultime *Lezioni di estetica* del 1828/29 Hegel si occupa approfonditamente dell'opera di Rumohr sull'arte italiana. Il filosofo vede in Rumohr "uno dei conoscitori d'arte più colti del nostro tempo, che ha fatto l'indagine più ricca e che ha avanzato contemporaneamente riflessioni sulla bellezza in generale"<sup>54</sup>. Nelle valutazioni sull'arte italiana Hegel riesce a presentare convincentemente la sua concezione dell'*arte romantica* e della connessione delle sue forme dominanti, la pittura, la musica e la poesia: interiorità, chiarezza e libertà valgono quali caratteristiche distintive della pittura (Giotto, Leonardo, Raffaello, Tiziano), della musica (Rossini) e della poesia (Dante, Petrarca, Ariosto) italiane<sup>55</sup>.

A Berlino la collezione Solly (circa 9.000 quadri), già in parte conosciuta da Hegel a Norimberga<sup>56</sup>, offriva un fondamento per un

54 *Heimann 1828/29*, p. 37.

55 *VÄ*, XV, p. 113 e sgg.; trad. it. p. 1149 e sgg.

56 Hegel conosce da Norimberga parti di questa collezione di Edward Solly. Il museo di Berlino deteneva 6 di 12 pannelli del *Polittico dell'Agnello Mistico*

confronto con la storia della pittura<sup>57</sup>. Anche i quadri nel castello reale, la *Collezione Giustiniani* come anche la *Collezione Nadler* contribuiscono a ciò. Anche l'ex studente di Heidelberg e amico di Rosenkranz, Franz Kugler, da cui proviene un famoso disegno di Hegel, come anche l'allievo di Hegel, Hotho, possono essere rubricati tra i rappresentanti principali della scuola berlinese della storia dell'arte. In questo senso Hegel è considerato quale eminenza grigia nella genesi della storia dell'arte universale.

Nel maggio 1819 il figlio di Goethe, August e sua moglie assistono a tre opere di Mozart, il *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* e *Il flauto magico* (con scenografia di Schinkel). Hegel, ammiratore di Mozart, ha sicuramente assistito a queste rappresentazioni berlinesi; la visita del *Don Giovanni* nell'agosto del 1819 è attestata<sup>58</sup>. Anche al teatro passano leccornie artistiche per Hegel, la famiglia Goethe assiste alla *Pulzella di Orleans* e al *Don Carlos* di Schiller. Hegel conosce gli atelier degli importanti scultori Christian Daniel Rauch, Joahann Gottfried Schadow e Christian Friedrich Tieck. Parimenti Hegel è un entusiasta seguace dell'opera, in essa si mischiano diverse forme artistiche, la musica con il poetico del libretto e la scenografia come connessione del pittorico e dell'architettonico. Nella voce umana il filosofo vede lo strumento principale, la sua particolare predilezione risiede nelle opere di Mozart, Gluck e Rossini come anche nelle brillanti cantanti dell'opera. In particolare, con Pauline Anna Milder e Henriette Sontag sussiste un legame particolarmente stretto. Entrambe contano in questo secolo in maniera incontestabile tra le maestre affascinanti e di successo internazionale della loro disciplina. Entrambe le prime donne sono ospiti in casa Hegel, qui ci si incontra nei salotti e per le serate musicali. Lo strabiliante percorso carrieristico di Milder cominciò con le lezioni da Salieri, viene poi scoperta da Haydn, Beethoven compone appositamente per lei la parte da protagonista del *Fidelio*, Napoleone è estasiato dalla cantante e tenta di impegnarla a Parigi. Nel 1816 la

---

(*Briefe III*, p. 422).

57 L'amico di Solly e Hegel, il consigliere di Stato Schultz, mise in risalto l'enorme significato di questa collezione (cf. Johann Wolfgang, August von Goethe: *Italienische Reise. Ein Reisetagebuch*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. 1999, p. 236).

58 *Briefe IV/1*, p. 206.

diva darà a Berlino 380 rappresentazioni, nelle opere di Christoph Willibald Gluck, alla cui rappresentazione Hegel presumibilmente assistette, nei capolavori di Mozart fino alle opere del direttore operistico italiano Gaspare Spontini e del *Messiah*<sup>59</sup>.

Nel 1820 gli scultori Schadow e Rauch assistono insieme a Hegel e all'esperto d'arte Johann Heinrich Meyer al *Don Giovanni* di Mozart con Anna Milder. Il professore loda la "passione" e la "penetrazione piena di sentimento" della sua parte operistica<sup>60</sup>. Hegel è contagiato anche dalla "febbre per la Sontag" che imperversa a Berlino, ossia l'entusiasmo per il soprano Henriette Sontag, chiamata da Goethe un "usignolo svolazzante". Carl Maria von Weber aveva scoperto l'ammaliante Sontag e le diede la parte principale della sua opera *Euryanthe*. Alla prima della sinfonia n. 9 di Beethoven si poteva ascoltare il suo soprano. Al teatro reale lei canta Mozart e in particolare Rossini; similmente al professore la Sontag era entusiasta dei compositori italiani, viceversa Rossini era un suo ammiratore. Accanto a Hegel, la Sontag viene ritenuta essere da molti una protagonista dello scenario culturale berlinese, entrambi erano oggetto del dialogo cittadino. Goethe assegnò ai busti realizzati da Wichmann della diva e del filosofo, uno spazio prominente nel suo scrittoio.

Nel salotto di Amalie Beer, Hegel strinse stretti contatti con il figlio di Amalia, Heinrich Beer e conobbe il fratello di lui, il compositore Giacomo Meyerbeer. Heinrich era sposato con la nipote di Moses Mendelssohn e allo stesso modo del fratello compositore era un adoratore di Rossini e membro dell'accademia di canto di Zelter; egli ascolta le lezioni di Hegel e di Alexander von Humboldt. Carl Maria von Weber soggiorna presso Beer mentre dirige la rappresentazione dell'*Euryanthe*; inoltre Beer colleziona con passione degli autografi di Beethoven di inestimabile valore (sinfonie n. 4 e 7, parti della partitura operistica del *Fidelio* etc.). Con i nomi Spontini e Weber vengono discusse le tensioni della vita musicale, detto semplicemente il conflitto tra l'opera tedesco-romantica del tipo della *Undine* di Hoffman e de *Il franco cacciatore* di Weber,

59 Goethe entusiasta dedica a Milder un esemplare della sua *Ifigenia in Tauride* e una quartina, cfr. H. Schneider, *Hegel und Rösel. Eine Mitteilung von Helmut Schneider*, in „Hegel-Studien“, a cura di F. Nicolini e O. Pöggeler, vol.19, 1984, p. 46. Si veda anche WA 5.2, p. 165 sg. e WA, 4, p. 272.

60 *Briefe III*, p. 71; *Lettere*, p. 296.



di cui Hegel e Zelter criticavano il travaglio interiore, la sofisticata, l'artificiosità, e i capolavori di un Mozart e di un Rossini. La musica dell'ultimo la descrive Hoffmann come "vuoto solletico auricolare e dolce limonata alla Rossini". Per Hegel, di contro, i pezzi forti di Mozart (*Il flauto magico*) e di Rossini (*Il barbiere di Siviglia*) rappresentano in maniera esemplare la musica moderno-romantica. Il fatto che l'estetica musicale di Hegel fino ad oggi sia la più profonda filosoficamente, la migliore estetica musicale, può prima di tutto essere attestato dall'interpretazione di Rossini<sup>61</sup>. In collegamento con la sua filosofia della natura e con la sua dottrina dello spirito soggettivo, Hegel diagnostica in riferimento al tono e al timbro della musica una doppia negazione dell'esteriorità, il suonare svanisce e viene superato (*aufgehoben*) nella forma di esistenza dell'interiorità: nell'elemento sensibile dei toni e nelle sue molteplici configurazioni si esprime lo spirituale in modo adeguato. In Rossini la melodia e la voce umana mantiene uno spiccato significato, il canto viene visto come l'articolazione più immediata dell'interiorità, come scrive Welsch: "Rossini è come compositore congeniale all'estetica musicale di Hegel"<sup>62</sup>. Particolare dirompenza per la concezione di Hegel della libera arte romantica possiede il libero margine di gioco dato da Rossini alle cantanti e ai cantanti, le possibilità del libero dispiegamento della voce – gli interpreti possono produrre abbellimenti da sé e sono essi stessi "compositori": Rossini "va con le sue libere melodie su tutti i monti". Mediante la purezza dei suoni vocalici è la lingua italiana particolarmente "armonica e cantabile"<sup>63</sup>. Noi non abbiamo nessun vuoto prurito auricolare, al contrario: una musica elevata, piena di sentimenti, ricca di spirito, che penetra nell'animo e nel cuore<sup>64</sup>. Le composizioni di Rossini "fluttuavano intrise di senso verso gli ascoltatori, quanto

61 A tal proposito si veda l'eccellente saggio di W. Welsch, *Warum hat Hegel Rossini so hochgeschätzt, während er Beethoven nicht einmal erwähnt hat*, in F. Iannelli, F. Vercellone e K. Vieweg (a cura di), *Hegel und Italien – Italien und Hegel. Geistige Synergien von gestern und heute*, Mimesis, Mailand-Udine 2019, pp. 247-268; trad. it. di M. Farina nel presente volume, pp. 265-286. Le considerazioni qui presentate seguono questa interpretazione.

62 Cfr. *ivi*, p. 261; trad. it. *infra*, pp. 279-280.

63 Cfr. *VA*, XIII, p. 189; trad. it. p. 190.

64 Cfr. W. Welsch, *Warum hat Hegel Rossini so hochgeschätzt, während er Beethoven nicht einmal erwähnt hat?* cit., p. 258-259; trad. it. *infra*, pp. 276-277.



esse presupponevano un'elevata bravura del cantante"<sup>65</sup>. Durante la sua visita a Vienna, Hegel conosce le opere italiane di Rossini e le festeggia euforicamente – “dalle prime battute risuona in piena libertà e passione”<sup>66</sup>. Hegel va alle rappresentazioni dell'*Otello* e di *Zelmira* e due volte al *Barbiere di Siviglia* e alla *Doralice* di Mercadante. Le voci “creano e inventano da sé l'espressione, i gorgheggi”, esse sono “compositrici” come i compositori dell'opera<sup>67</sup>. Egli ascolta entusiasta anche il *Figaro* di Mozart.

Sul terreno della letteratura persiste costantemente la predilezione di Hegel per gli antichi poeti tragici e per Shakespeare. L'elevata considerazione dello *humour*, già presente sin dal periodo scolastico, rimane intatta e trova la sua espressione nella concezione dell'*Estetica* nella trattazione di molteplici opere comiche: dalla Nubicuculia di Aristofane, passando per l'irrisione degli dei, per l'eroe comico di Shakespeare, Falstaff, sino all'umoristico in Moliere, Laurence Sterne, von Hippel e Jean Paul. Hegel stima anche i grandi drammi di Schiller e il *Divano occidentale-orientale* di Goethe come costruzione di un ponte tra la cultura europea e quella asiatica. Complessivamente si profila qui ancora un vasto campo per future ricerche sull'estetica di Hegel.

65 F. T. Bratranek, *Das junge Deutschland*, Brünn 1866, p. 7.

66 *Briefe III*, p. 71; *Lettere*, p. 296.

67 *Briefe III*, pp. 56 ssg.; *Lettere*, p. 278 (trad. it. parzialmente modificata).



PARTE II  
HEGEL E LA CULTURA ITALIANA



ELEONORA CARAMELLI  
HEGEL INTERPRETE DI DANTE

Il contributo intende prendere in esame i luoghi delle *Lezioni di Estetica* in cui Hegel menziona Dante<sup>1</sup>. Poiché, nel prosieguo, evocheremo anche la ricezione dell'interpretazione hegeliana di Dante, in particolare la lettura di Auerbach, si citeranno i passaggi interessati anche dalla redazione unitaria di Hotho, rimandando in nota ai corrispondenti luoghi eventualmente presenti nelle *Nachschriften* e *Mitschriften* edite dei corsi hegeliani.

Il primo riferimento a Dante nella redazione Hotho si trova nel terzo capitolo della prima parte, dedicato al bello artistico o ideale, sezione III) *La determinatezza esteriore dell'ideale*, nella sottosezione in cui Hegel discute il rapporto tra l'ideale e la sua realtà esteriore. Nella rappresentazione ideale, la realtà non può figurare come qualcosa di autonomo, bensì deve presentarsi come il prodotto dell'interazione tra l'individualità e la realtà, cosa che si consegue nel momento in cui quest'ultima si presenta come il prodotto dell'attività umana. Una rappresentazione dei bisogni fisici portata all'estremo, pertanto, è tutt'altro che ideale, perché le necessità primarie devono dischiudere un campo di attività in cui l'individuo possa mostrare la propria forza interiore, facendo seguito a interessi più profondi. In proposito, infatti, viene citato Dante, che "ci presenta la morte per fame di Ugolino con pochissimi tratti. Quando, invece, nella tragedia omonima, Gerstenberg ci descrive, facendoci passare per tutti i gradi dell'orrore, come prima i suoi tre figli e poi Ugolino stesso soccombano per fame, questo è un argomento che

---

1 Per una ricostruzione dei riferimenti di Hegel a Dante nel periodo precedente a quello berlinese cfr. C. Cases, *L'interpretazione hegeliana di Dante*, in L. Lazzarini (a cura di), *Dante e la cultura tedesca*, Università degli Studi di Padova, Padova 1967, pp. 83-107.

contrasta del tutto, per questo aspetto, con la rappresentazione artistica” (*VĀ*, XIII, p. 336; trad. it. p. 292)<sup>2</sup>.

Da questo passaggio possiamo trarre due osservazioni. Innanzitutto, che anche in un episodio apparentemente incompatibile con la rappresentazione ideale quale quello narrato dal trentatreesimo canto dell’inferno, la diegesi di Dante sa coniugare il dramma del bisogno con il piano degli interessi spirituali e della forza interiore. In questo senso, Hegel si discosta nettamente dal modo in cui parte della *Renaissance* di Dante in Germania recepisce la *Divina Commedia* nella seconda metà del ‘700, di cui il dramma di Gerstenberg, pubblicato nel 1768, è un prodotto esemplare. Da principio, il canto più noto della *Divina Commedia*, che Mendelssohn aveva tradotto dall’inglese nel 1759<sup>3</sup>, fu proprio quello di Ugolino, in cui già Bodmer aveva riscontrato un’espressività straordinariamente moderna<sup>4</sup>, capace di includere nel dominio della rappresentazione contenuti ritenuti incompatibili con l’arte ancora fino a Lessing<sup>5</sup>. In questo senso, il genio di Dante assunse nella poetica tedesca un ruolo accanto a quello di Shakespeare, dei cui temi l’Ugolino di Bodmer, che estremizzava il problema dell’amore paterno, della vendetta, della fame e della folle disperazione, intendeva essere una riproposizione<sup>6</sup>.

2 Cfr., su questo, anche *Hotho 2015*, p. 319.

3 Sulla storia della traduzione di Dante in Germania si veda E. Costadura, *Übersetzungen der Göttlichen Komödie in der Goethe- und Philalethes-Zeit*, in “Palmbaum. Literarisches Journal aus Thüringen”, 1, 2016, pp. 35-48 e E. Costadura, K. Ph. Ellerbrock (a cura di), *Dante. Ein offenes Buch*, Deutscher Kunstverlag/Klassik Stiftung, Berlin-München/Weimar 2015.

4 Cfr. J. J. Bodmer, *Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* (1741), Athenäum, Frankfurt am Main 1971, p. 30. Sulla ricezione di Dante prima del 1750 si vedano W. P. Friedrich, *Dante’s Fame Abroad, 1350-1850. The Influence of Dante Alighieri on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950, pp. 342-443, ancorché datato, e, più di recente, E. Hölter, *Der Dichter der Hölle und des Exils. Historische und systematische Profile der deutsch-sprachigen Dante-Rezeption*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.

5 G.E. Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in Id., *Werke*, a cura di H.G. Göpfert, Hanser, München 1970-1979, vol. 6, p. 163.

6 Su questo si veda anche P. Kuon, *Die kreative Rezeption der Divina Commedia*, in F.-R. Hausmann (a cura di), *Italien in Germanien. Deutsche-Italien-Rezeption von 1750-1850*, Gunter Narr, Tübingen 1996, pp. 300-317.

Hegel, tuttavia, prende le distanze da questo genere di ricezione, che tendeva peraltro a ridurre la *Commedia* a una collezione di episodi privi di unità interna.

Hegel, semmai, risente della lettura di August (che nel 1791 scrisse un contributo dal titolo: *Dante. Über die göttliche Komödie*) e Friedrich Schlegel, che si interessarono a Dante interrogandosi sul ruolo della *Commedia* quanto al rapporto tra Antico e Moderno nonché a quello tra religione e letteratura<sup>7</sup>, e di Schelling, che nel 1803 pubblica sul *Kritisches Journal der Philosophie* un saggio *Über Dante in philosophischer Beziehung* (originariamente facente parte delle lezioni sulla *Philosophie der Kunst*) volto a leggere la *Commedia* nella sua esemplarità per l'intera poesia moderna. Schelling fornisce una lettura unitaria della *Commedia*. Per lui l'opera dantesca non è soltanto il prodotto determinato del moderno, bensì è l'archetipo della poesia moderna in quanto tale, al punto tale che le tre cantiche sembrano recuperare nel dominio della poesia la specificità delle altre arti: l'*Inferno* promuove l'aspetto plastico, il *Purgatorio* quello pittorico e il *Paradiso* quello musicale. Non solo: secondo un'ulteriore ripresa dialettica, le tre parti, da concepirsi nella loro organicità e armonia, tengono insieme anche i tre generi poetici, incarnando la prima cantica l'aspetto epico, la seconda quello drammatico e l'ultima quello lirico.

Rispetto a Schelling, Hegel non ha mai dedicato un testo organico a Dante, né, nelle *Lezioni di Estetica*, ha dedicato alla *Commedia* uno spazio speciale. Tuttavia, quello che è significativo è che la *Commedia* ricorre più e più volte nelle sue Lezioni. Ciò per cui i riferimenti a Dante sono disseminati, e pertanto possono apparire dispersi, è anche la ragione per cui la *Commedia* costituisce un riferimento *ubiquitario*.

7 Sul ruolo di Dante nel Romanticismo, oltre al classico saggio di E. Auerbach, *Entdeckung Dantes in der Romantik*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft", 7, 1929, pp. 682-69, trad. it. di V. Ruberl, *La scoperta di Dante nel Romanticismo*, in Id., *S. Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*, De Donato, Bari 1970, cfr. anche Chr. Senkel, *Absolutes in Poetischer Entfaltung. Dantes Commedia und die frühromantische Religionspoetik*, in A. von Bormann (a cura di), *Romantische Religiosität*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, pp. 45-66.

### 1. *La Divina Commedia, l'arte simbolica e l'allegoria*

Proseguendo nella nostra rassegna, Hegel menziona Dante, non casualmente, quando si tratta di delimitare il concetto di arte simbolica, ovvero quando si enuclea la specificità della forma d'arte simbolica rispetto a quella considerazione dell'arte che, schiacciando la dimensione del simbolo su quella dell'allegoria, tende a estrapolare dalla rappresentazione un significato universale, come se questo avesse un'esistenza autonoma e indipendente rispetto alla sua espressione.

Così, per es., nelle recenti edizioni di Dante, nel quale indubbiamente si incontrano molteplici allegorie, si è voluto spiegare ogni canto in modo del tutto allegorico, e anche nelle edizioni degli antichi poeti fatte da Heyne, si è cercato di chiarire nelle note, in astratte determinazioni intellettuali, il senso generale di ogni metafora. Infatti, particolarmente l'intelletto corre subito al simbolo e all'allegoria, poiché esso separa immagine e significato, e distrugge così la forma artistica, che a questa spiegazione simbolica, che vuole tirar fuori solo il generale come tale, non interessa. (*VĀ*, XIII, p. 405; trad. it. pp. 353-354)

Hegel, in questa sezione, mette in luce la distinzione tra la forma d'arte simbolica e la spiegazione simbolica, che intende applicarsi a ogni arte ma che in realtà, proprio in virtù di questa distinzione, è inadatta anche alla comprensione dell'arte simbolica. Si tratta infatti, in realtà, di una spiegazione allegorica che muove dalla separazione tra immagine e significato, tra forma e contenuto.

È significativo che la menzione di Dante occorra proprio nell'esemplificazione di questo aspetto decisivo dell'estetica hegeliana. Anche se presenta molte allegorie, la *Commedia* non può essere interpretata in maniera esclusivamente e integralmente allegorica. Che Hegel, in questo caso, citi Dante può dipendere dal fatto che la sua opera è particolarmente adatta a mostrare la debolezza della spiegazione allegorica proprio perché ci sono, effettivamente, molte allegorie propriamente dette.

Nella logica dell'allegoria (sezione B: paragoni che, nel raffigurare, partono dal significato), il significato è pensato come qualcosa di astratto perché la sua raffigurazione, anziché come la sua effettiva manifestazione ed espressione, viene pensata come "semplice attributo" (*VĀ*, XIII, p. 513; trad. it. p. 451). Il termine di paragone,

nell'allegoria, funziona infatti nella reciproca indifferenza (*Gleichgültigkeit*) di ciascuno dei due lati. In questo modo esso rimane esterno all'universalità che dovrebbe contribuire a caratterizzare, della quale è "solo un segno" (*VÄ*, XIII, p. 513; trad. it. p. 451). Il segno, però, acquisisce di senso solo nella misura in cui rimanda a un significato determinato e non ha nessuna espressività di per sé. Quando funziona come un segno la fisionomia sua propria si eclissa a favore di ciò a cui rimanda; se, invece, viene considerato nella sua fisionomia propria si eclissa il riferimento a un altro significato.

Per questa ragione l'allegoria è un dispositivo che solo a fatica può trovare un impiego propriamente artistico<sup>8</sup>.

Quel che *noi* abbiamo [...] chiamato allegoria è un genere di rappresentazione subordinato sia nel contenuto che nella forma, e solo imperfettamente corrisponde al concetto dell'arte. Infatti, ogni evento e caso umano, ogni rapporto ecc., ha in sé una certa universalità che si può anche ricavare come tale; ma queste astrazioni sono già contenute nella coscienza anche per altra via e, considerate nella loro universalità prosaica e nell'indicazione esterna, a cui solo l'allegoria porta, non hanno niente a che fare con l'arte. (*VÄ*, XIII, pp. 513-514; trad. it. p. 451)

Al termine di questa spiegazione, Hegel menziona quindi la *Divina Commedia*, introdotta dal motivo per cui Dante "ha usato molte allegorie" (*hat viel Allegorisches*) (*VÄ*, XIII, p. 514; trad. it. p. 453). Il fatto di avere usato molte allegorie sembra costituire, per paradosso che possa sembrare, proprio l'antidoto più efficace all'assolutizzazione indebita della spiegazione allegorica. L'esempio su cui Hegel richiama l'attenzione è quello più noto, ovvero l'idea di Beatrice come allegoria della teologia.

La teologia appare a lui fusa (*verschmolzen*) con l'immagine della sua amata, Beatrice. Ma questa personificazione oscilla (*schwebt*), e questo ne costituisce la bellezza, tra un'autentica allegoria e una trasfigurazione (*Verklärung*) del suo amore vero e proprio.

8 Per onorare anche l'aspetto filologico, varrà la pena rilevare che, in questo senso, le trattazioni dei singoli corsi hegeliani di Estetica sembrano confermare la compilazione di Hotho. Cfr., su questo, *Ascheberg 1820/21*, p. 79 e *Kehler 1826*, p. 102.

Egli vide Beatrice per la prima volta a nove anni e gli apparve non figlia di mortale, ma creatura divina; la sua focosa natura italiana concepì una passione per lei, che mai si estinse; e come ella aveva in lui svegliato il genio della poesia egli nel capolavoro della sua vita e dopo che per lui fu perduta con la sua morte precoce la cosa più cara, innalzò a questa, per così dire, interna religione del cuore quel meraviglioso monumento (*VĀ*, XIII, p. 514; trad. it. p. 453)<sup>9</sup>.

Proprio perché è *anche* un'allegoria, la figura di Beatrice è esemplare perché revoca la spiegazione allegorica della rappresentazione artistica. Nel momento stesso in cui vediamo Beatrice come rimando alla teologia, la vediamo anche come la donna effettiva amata dal poeta, che acquisisce quel significato in virtù di una storia determinata. Queste parole, che denunciano come poche altre un apprezzamento quanto mai vivo da parte di Hegel, presentano altresì una centrale importanza teorica. Beatrice, infatti, è sì una personificazione, ma tale personificazione oscilla (*schwebt*) nella trasfigurazione (*Verklärung*): l'immagine (*das Bild*) di lei "oscilla tra l'universale e la trasfigurazione di Beatrice, le due cose sono legate (*verbunden*)" (*Kehler 1826*, p. 103). L'elemento dirimente è che, sulla base di questa straordinaria figura, Dante sembra esemplificare la particolare mobilità che caratterizza lo statuto della poesia, chiarito molto bene, mi pare, da un passaggio del corso del 1821. In

9 Cfr. *Ascheberg 1820/21*, p. 79, trad. it. mia ("È vero che ogni particolare può essere colto in maniera universale; nella rappresentazione artistica, però, non si ha a che fare con una presentazione allegorica. L'essenziale, nella rappresentazione artistica, è comprenderla artisticamente, non già separarla e farla a pezzi, bensì coglierla come qualcosa di individualizzato. La religione è molto prossima all'allegoria; il serio contenuto della religione vale per noi nella sua universalità, dignità, è qualcosa di presente per sé, come il contenuto dell'allegoria, e per questa ragione quest'ultima è così vicina al primo e, in Dante, vediamo effettivamente molto di allegorico."). Cfr. *Kehler 1826*, p. 103 ("Il romantico ha principalmente, come suo contenuto, l'individualità particolare, a differenza delle opere d'arte classiche, e, analogamente, gli accadimenti sono accidentali [...] Di contro a ciò sta l'universale, che non è individualizzato negli dèi, come nelle divinità classiche; esso sta di fronte alla particolarità. Quando l'artista ha nel pensiero o nella rappresentazione un tale universale la sua fantasia non riesce a conferirgli un'immagine in maniera esteriore, il che costituisce l'allegoria. Per questo in Dante c'è molto di allegorico). Cfr. anche *Heimann 1828/1829*, p. 97. Nei casi precedenti, come ogni volta in cui menzioniamo un passaggio non tradotto in lingua italiana, la restituzione è nostra.



quel contesto, Hegel osserva: “un principio fondamentale della versificazione è il ritorno (*das Wiederkehren*) all’elemento sensibile” (*Ascheberg 1820/21*, p. 194, trad. it. mia). La versificazione invoca costitutivamente una relazione con il sensibile. Più precisamente, soltanto il ritorno del significato ideale all’elemento sensibile fa di una certa espressione una poesia. L’immagine di Beatrice, che ci induce a fare un movimento doppio, che dall’effettività sensibile (la donna amata) conduce alla dimensione universale (la trasfigurazione nella teologia) e viceversa, è costitutivamente oscillante (*schwebend*), a indicare la mobilità che caratterizza l’espressione poetica.

## 2. *Dante tra Classico e Romantico*

Dante, invero insieme a Raffaello, viene menzionato nella sezione dedicata al classico in generale, ove Hegel osserva che, come gli artisti greci traevano il loro materiale dalla religione popolare, così gli artisti cristiani muovono dalle rappresentazioni religiose di riferimento (cfr. *VÄ*, XIV, p. 27; trad. it. p. 494 e *Hotho 2015*, p. 370).

Nella sezione dedicata all’analisi dell’avventuroso nell’arte romantica, Hegel si occupa delle crociate come “avventura collettiva del Medioevo cristiano” (*VÄ*, XIV, p. 213; trad. it. p. 658) che tuttavia risente di un’incoerenza interna. Laddove il mondo romantico è volto alla diffusione del cristianesimo, l’avventura delle crociate cerca l’interiorità e la vita dello spirituale nel luogo predisposto ad accogliere il defunto, ovvero il Sepolcro, che non può che essere un luogo vuoto. Per contro, l’interiorità non va ricercata che nell’interiorità.

Opera più alta è quella che ogni uomo deve realizzare in sé stesso, la sua vita, con cui egli si determina il proprio eterno destino. Questo oggetto, per es., è stato concepito da Dante nella sua *Divina Commedia* secondo la concezione cattolica, conducendoci per l’Inferno, il Purgatorio e il Paradiso. Anche qui, nonostante il rigoroso ordine del tutto, non mancano né rappresentazioni fantastiche né avventure, nella misura in cui quest’opera di beatificazione e condanna viene a rappresentazione non solo in sé e per sé nella sua universalità, ma anche realizzata in un quasi incalcolabile numero di singoli individui nella loro particolarità; inoltre il poeta si arroga il diritto della Chiesa, prende in mano le chiavi del regno dei cieli, assolve e condanna, e si trasforma così in un

giudice del mondo che pone nell'Inferno, nel Purgatorio o nel Paradiso poeti, cittadini, guerrieri, cardinali, papi, i più noti individui del mondo antico e di quello cristiano. (*VĀ*, XIV, p. 214; trad. it. p. 659)

Il terreno dell'avventuroso, che costituisce un momento centrale della forma d'arte romantica, si sviluppa in Dante a partire dal connubio tra l'universalità di un fine e la particolarità degli individui che il percorso attraverso Inferno, Purgatorio e Paradiso incontra. Tali individui sono presentati in modo tale da mostrare come siano stati essi stessi, a partire dalla loro interiorità individuale, a forgiare da sé il loro destino *eterno*. Dante, in questo senso, incarna la grande arte romantica. Proprio per questo, parlando della dissoluzione della forma d'arte romantica, egli viene menzionato come *exemplum* di un passato che non può più essere recuperato: "Nessun Omero, Sofocle, nessun Dante, Ariosto, Shakespeare possono apparire nel nostro tempo; ciò che è stato cantato in modo così grande, ciò che è stato espresso così liberamente lo è stato già" (*VĀ*, XIV, p. 328; trad. it. p. 680).

La redazione Hotho insiste su ciò per cui i personaggi della *Commedia* sono personaggi eternati anche parlando dello sviluppo storico della pittura italiana, nella parte dedicata alla pittura nel sistema delle singole arti. Riprendendo i suoi temi dall'Antico e dal Nuovo Testamento o dalla mitologia greca, la pittura italiana sa dare esistenza sensibile alla realtà vivente dello spirito in un modo che "richiama, in questo regno del romantico, l'ideale puro dell'arte" (*VĀ*, XV, p. 112; trad. it. p. 974). Pur rappresentando il dolore, il desiderio o l'amore, secondo il principio romantico dell'intimità del cuore, il raccoglimento dell'animo eleva le passioni in un territorio che si allontana dalle brutture esasperate del sensibile.

Anche Dante, guidato dal suo maestro Virgilio attraverso l'Inferno e il Purgatorio, vede le cose più tremende e orride, è preso da paura, spesso scoppia in lacrime, ma passa oltre fiducioso e calmo, senza timore e angosce, senza la contrarietà e amarezza che fa dire: non dovrebbe essere così. Anzi i suoi stessi dannati posseggono ancora la beatitudine dell'eternità: "Io eterno duro" sta scritto sulla porta dell'Inferno. Essi sono ciò che sono, senza pentimento e desideri, non parlano dei loro tormenti – questi, per così dire, non riguardano né noi né loro, giacché durano in eterno – ma hanno presenti solo i loro atti e i loro sentimenti, saldamente uguali a sé stessi, nei medesimi interessi, e senza lamenti né nostalgie. (*VĀ*, XV, p. 114; trad. it. p. 975)

I personaggi della *Commedia*, pertanto, sembrano per un verso incarnare l'ideale puro dell'arte. La poesia dantesca, pur essendo compiutamente e proprio perché è romantica, rievoca quindi l'idealità dell'antico. Anche la questione linguistica, nella *Commedia*, viene associata all'antica poesia di Omero. Nel sistema delle singole arti, quando Hegel si occupa dell'espressione linguistica, si sottolinea che una lingua consegue la sua vera fisionomia solo con la poesia. Quello che, nello sviluppo storico della lingua, acquisisce una diffusione tale da obliterare la propria origine deve di solito la propria nascita alla poesia, che "fa aprire la bocca alla nazione, che procura alla rappresentazione un linguaggio e per mezzo di questo altre rappresentazioni". In modo analogo a Omero, "Dante seppe creare per il suo popolo un vivente linguaggio poetico, e anche a questo proposito si palesò l'ardita energia del suo genio inventivo" (*VÁ*, XV, p. 286; trad. it. p. 1129). Stando alla *Nachschrift* Kehler, "Dante ha dato agli italiani la loro lingua" (*Kehler 1826*, p. 199).

Dante viene inoltre menzionato come paradigma della poesia epica al termine della sezione dedicata alla rima. La poesia epica richiede infatti una versificazione che, come fa la terza rima dantesca, sia in grado di consolidare l'intreccio delle strofe, differentemente da quanto accade nella lirica, ove ogni stanza, con la rima a sé stante, tende ad isolarsi rispetto alle altre.

Le ulteriori menzioni della *Commedia* si trovano nella sezione relativa all'epos nella trattazione della poesia nel sistema delle singole arti. Abbiamo visto, in diversi modi, che la *Commedia*, con i suoi personaggi plastici nonché con la sua oscillazione tra la figuratività e il significato rappresenta il carattere ideale della poesia. Ma in che termini essa si definisce come *epos* vero e proprio, ancorché cristiano?

Rispetto all'epos per antonomasia, che Dante individua nei canti omerici, ci sono alcuni elementi che non sono epici, tanto che la rappresentazione degli angeli e dei diavoli sarebbe, nella *Commedia*, puramente ornamentale, lontana dagli elementi determinati che, nella letteratura epica, dispiegano la totalità di un mondo. La collisione che costituisce di preferenza il materiale epico, cioè la guerra tra nazioni in un'epoca in cui i rapporti etici non sono ancora istituzionalizzati, nell'epopea religiosa della *Commedia* è assente. Conformemente alle caratteristiche dell'epos, tuttavia, l'individua-

lità determinata che deve costituire il nucleo attorno al quale si sviluppano le vicende epiche, come accade con Achille nell'*Iliade*, diventa nella *Commedia* l'individualità stessa del poeta (cfr. *VĀ*, XV, p. 358; trad. it. p. 1193). Tale presenza, che consente di annodare i molteplici episodi e figure presentati attorno a un unico personaggio, è anche ciò che consente al poeta di "intrecciare all'opera oggettiva i suoi pensieri e le sue riflessioni" (*VĀ*, XV, p. 358; trad. it. p. 1193). Dante viene citato poco dopo in maniera contrastiva rispetto a quelle epopee che non sono originarie, quali il *Paradiso perduto* di Milton, la *Henriade* di Voltaire o la *Messiade* di Klopstock, ove la distanza tra il contenuto del poema e le riflessioni del suo autore risulta troppo patente, non da ultimo perché è l'esito di un'oggettiva distanza temporale che separa lo scrittore dalla dimensione culturale narrata e produce l'effetto di una "Realitätlosigkeit" (*VĀ*, XV, p. 371)<sup>10</sup>. Ciò che per contro caratterizza quello che Hegel chiama la "Wirklichkeit" di Dante è che, oltre a promuovere un'unità grazie al Dante personaggio, il Dante poeta "condanna all'Inferno gli individui noti del suo tempo"<sup>11</sup> (*VĀ*, XV, p. 371; trad. it. p. 1204).

È però a partire dalla trattazione del paragrafo c) dedicato all'epos come totalità unitaria (in 2. *Le determinazioni particolari dell'epos vero e proprio*) che possiamo capire in che termini la *Wirklichkeit* prodotta da Dante approssima la *Commedia* all'epopea originaria e le ragioni per cui la lettura hegeliana abbia influenzato un testo come *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*<sup>12</sup> di Erich Auerbach che, rispetto ai suoi studi danteschi, tradisce in più luoghi il suo debito profondo nei confronti di Hegel.

10 Su questo, esemplare è la *Messiade* di Klopstock (cfr. *VĀ*, XV, p. 371; trad. it. pp. 1204-1205).

11 Aspetto che, lungi dal restare solamente contenutistico, forgia, come sottolinea Auerbach, anche la produttività linguistica di Dante, col suo "dar di piglio immediato alla realtà attuale della vita, che non è realtà scelta e preordinata secondo regole estetiche", da cui nascono le "forme immediate di linguaggio, inusitate" (E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), trad. it. di A. Romagnolo e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2001, p. 205), per cui si arriva alla convinzione che egli "abbia con la sua lingua riscoperto il mondo" (ivi, p. 198).

12 D'obbligo, in questo contesto, sottolineare la problematica restituzione in lingua italiana del sottotitolo, che nell'originale suona: "Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur".

La manifestazione epica non solo indugia in generale sulla descrizione della realtà obiettiva e delle condizioni interne, ma inoltre oppone degli *ostacoli* alla soluzione finale. Proprio perciò essa per molti lati opera delle digressioni rispetto all'effettuazione del fine principale [...] e in tal modo si offre appunto all'epos l'occasione di porci dinanzi la totalità di un mondo di condizioni, le quali non potrebbero altrimenti venire a espressione. (*VÄ*, XV, pp. 384-385; trad. it. p. 1216)

Come rileva Auerbach, la marcata frequenza degli *excursus*, nello stile omerico, risente della "tendenza fondamentale dello stile omerico a presentare le cose in una forma finita ed esatta, palpabili e visibili in tutte le loro parti e nelle loro relazioni di spazio e di tempo"<sup>13</sup>.

Si potrebbe dire, pertanto, che il rilievo degli ostacoli, cioè il rallentamento dell'azione, promuove la *Wirklichkeit* nella sua autonomia relativa. Laddove, come dice Hegel, nell'azione come fulcro del dramma "tutto viene ricondotto al carattere interno, al dovere, alla disposizione d'animo, al proponimento etc.", "nell'avvenimento (*Begebenheit*) anche il lato esteriore possiede un suo intatto diritto, inquantoché è la realtà obiettiva quella che da un lato costituisce la forma del tutto e dall'altro è una parte principale del contenuto stesso. In questo senso [...] è compito della poesia epica rappresentare l'accadere (*das Geschehen*) di un'azione, e quindi non solo di fissare il lato esterno della realizzazione di determinati fini, ma anche attribuire alle circostanze esterne, agli eventi naturali e ad eventualità di altro genere il medesimo diritto che nell'agire come tale l'interno pretende esclusivamente per sé" (*VÄ*, XV, p. 355; trad. it. pp. 1189-1190). Allo stesso titolo, la *dargestellte Wirklichkeit* di Dante è caratterizzata da una peculiare lentezza, che scaturisce "dalla descrizione che indugia su ogni cosa, dai numerosi brevi avvenimenti episodici e dai colloqui con i singoli dannati, di cui il poeta ci offre un racconto dettagliato" (*VÄ*, XV, pp. 384-385; trad. it. p. 1216). Il ritmo della *Commedia*, lungi dall'esaurirsi nell'azione

13 E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., p. 7. Sul rapporto tra Hegel e Auerbach si vedano M. Donougho, *Hegel as Philosopher of the Temporal [irdischen] World*, in M. Baur, J. Russon, (a cura di), *Hegel and the Tradition. Essays in Honour of H.S. Harris*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 1997, pp. 111-141 e T. Bahti, *Allegories of History. Literary Historiography after Hegel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1992, pp. 137-155.

individuale del protagonista, cioè nel fine dell'ascesa dall'Inferno al Paradiso, si sostanzia nei colloqui con le anime dei defunti e nel ritardo dei singoli episodi grazie ai quali la realtà presentata (*dar-gestellt*) guadagna di parziale autonomia e viene valorizzata nel suo diritto come nell'epos originario.

### 3. Auerbach lettore di Hegel, lettore di Dante

Erich Auerbach dichiara in più d'un luogo<sup>14</sup> di essere stato profondamente influenzato, a partire dal saggio del 1929 intitolato *Dante als Dichter der irdischen Welt*, dalla riflessione di Hegel contenuta in una nota pagina delle *Lezioni di Estetica* nella redazione Hotho, ove si osserva che "l'opera in sé più solida e più ricca, l'epos artistico vero e proprio nel Medioevo cattolico, il più grande argomento e il più grande poema in quest'ambito è la *Divina Commedia* di Dante" (*VÄ*, XV, p. 406; trad. it. p. 1235).

Da un punto di vista formale, la *Commedia* non sembra essere un poema epico vero e proprio, perché manca un'azione individuale conclusa. Tuttavia, è proprio l'assenza di questo elemento formale a mettere in luce l'epicità sostanziale della poesia dantesca. Ma perché?

"Invece di un avvenimento particolare essa ha ad oggetto l'agire eterno, il fine ultimo assoluto, l'amore divino nel suo intramontabile accadere e nelle sue sfere inalterabili [...] e in questa esistenza immutabile (*wechselloses Dasein*) immette il mondo vivente dell'agire e del patire umano, anzi delle gesta e dei destini individuali", ove la particolarità dei fini sembra perdere di significato. E tuttavia è proprio su questo sfondo che le individualità delle anime trapassate diventano eroi plastici, "pietrificati come statue di bronzo (*als eherne Bilder versteinert*)" (*VÄ*, XV, p. 406; trad. it. p. 1235). Dante "ha creato i suoi personaggi con un'autonomia e libertà pari a quella con cui Omero ha dato forma agli dèi" (*Kehler 1826*, p. 210). Il carattere epico di quelle figure emerge in maniera ancor più dirompente proprio nella misura in cui quello che, a fronte dell'agi-

14 Cfr. almeno E. Auerbach, *Studi su Dante*, trad. it. di M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza (1963), Feltrinelli, Milano 2005, p. 222 e Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., p. 210.

re eterno, rischierebbe di diventare indifferente materiale caduco e transeunte si presenta “oggettivamente fondato nel suo più intimo, giudicato nel suo valore e disvalore mediante il concetto supremo, Dio. Infatti, quali gli individui erano, nel loro fare e patire, nelle loro intenzioni e nelle loro realizzazioni, così sono qui per sempre” (*VĀ*, XV, p. 406; trad. it. p. 1235).

Auerbach, a proposito della “gigantesca figura morale di Farinata”<sup>15</sup> rileva:

Per il fatto che la vita terrena si è fermata, sicché nulla più di essa può avere sviluppo e mutamento, mentre ancora continuano le passioni e gli stimoli che la mossero, senza che si possano scaricare nell’azione, nasce per così dire un’enorme accumulazione; diviene visibile la figura di ogni singola individualità, sublimata e fissata per l’eternità in proporzioni smisurate, quale non sarebbe mai stato possibile incontrare, con simile purezza e rilievo, in nessun momento della trascorsa vita terrena.<sup>16</sup>

Una volta defunti e messi di fronte al giudizio divino i personaggi possono essere presentati nella loro autonomia, così che “nel mezzo dell’Inferno, Farinata è più grande, più gagliardo e più nobile che mai, poiché nella vita terrena mai aveva avuto una simile occasione di mostrare la forza del suo animo”<sup>17</sup>. Hegel osserva: “come gli eroi omerici sono resi duraturi dalle Muse al *nostro* ricordo, così questi caratteri hanno prodotto la loro condizione per sé, per la loro individualità, e sono eterni non nella nostra rappresentazione ma in se stessi” (*VĀ*, XV, p. 407; trad. it. p. 1235).

I personaggi della *Commedia* paiono eternati al modo in cui lo sono quelli dell’epica omerica, “tanto poco rappresentati nel loro divenire che, per la maggior parte, Nestore, Agamennone, Achille, appaiono in un’età della vita fin da principio immutabile. Perfino Ulisse, che nel lungo corso di tempo e durante le molte avventure offre tanta ragione per uno sviluppo individuale, non ce ne fornisce quasi nessun esempio”<sup>18</sup>.

15 E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., p. 191.

16 Ivi, pp. 208-209.

17 Ivi, p. 209.

18 Ivi, pp. 20-21.

La circostanza che si tratta di valorizzare, però, è che questo carattere plastico, pressoché omerico del personaggio dantesco quale emerge, per esempio, nella figura di Farinata, è dato dalla sua condizione di defunto messo al cospetto del giudizio divino, dell'agire eterno.

Auerbach osserva, in merito, che l'unità del poema "riposa sull'argomento complessivo: lo *status animarum post mortem*"<sup>19</sup>.

[I personaggi danteschi] hanno nel ricordo il possesso completo della loro vita terrena, che pure è finita, e quantunque si trovino in una condizione differente da ogni possibile condizione terrestre, agiscono tuttavia non come defunti, quali sono, ma come viventi. E qui arriviamo a quel fenomeno stupefacente, paradossale, che si chiama realismo dantesco. Imitazione della realtà è imitazione dell'esperienza sensibile della vita terrena, ai cui essenziali contrassegni ben appartengono la sua storicità, il suo mutare ed evolversi. Per quanta libertà si voglia concedere al poeta nella creazione, egli non può sottrarre alla realtà queste qualità che ne costituiscono la stessa essenza. Gli abitatori dei tre regni danteschi si trovano però in un'esistenza immutabile (espressione usata da Hegel nelle *Lezioni di estetica*, in una delle più belle pagine che mai siano state scritte su Dante), e tuttavia Dante immerge "il mondo vivente del fare e del patire, e più precisamente delle azioni e dei destini individuali, in questa esistenza immutabile"<sup>20</sup>.

Hegel aggiunge, nella chiusa del passaggio delle *Lezioni* citato da Auerbach, che "l'antichità traspare sì in questo mondo del poeta cattolico, ma solo come guida e modello di saggezza e formazione umana, perché, per quel che riguarda dottrine e dogmi, ad aver parola è solo la scolastica della teologia e dell'amore cristiani" (*VĀ*, XV, p. 407; trad. it. p. 1235). Tuttavia, nonostante il fatto che la redazione Hotho non approfondisca la correlazione tra il carattere epico, plastico della narrazione e l'impianto teologico che a essa fa da sfondo, sembra essere proprio quest'ultimo, come emerge anche dalla prospettiva ermeneutica di *Mimesis*, a promuovere la rappresentazione plastica degli eventi. Come osserva Auerbach, è proprio l'intreccio tra il piano storico degli eventi e quello divino a definire la peculiare diegesi della *Commedia* per come Hegel la mette in luce<sup>21</sup>. In questo

19 Ivi, p. 205.

20 Ivi, p. 207.

21 Auerbach evoca qui il tema portante della sua interpretazione di Dante, cioè il tema della *figura*, da lui sviluppato in uno dei suoi *Studi su Dante*, intito-



senso, il carattere epico della *Commedia*, ove le gesta delle anime dei defunti assurgono alla plasticità degli eroi omerici, è tale non nonostante il cristianesimo di Dante, ma proprio in virtù di esso.

In Dante “il contenuto religioso è determinato appieno, il contenuto, guadagnando anche una forma interiore sensibile, consegue una forma filosofica” (*Kehler 1826*, p. 210).

Da ultimo, pur senza poter neanche provare ad esaurire l’argomento nei limiti di questo contributo, vogliamo sottolineare che, in questo caso, il contenuto religioso, acquisendo forma filosofica, pare perfettamente integrato nella diegesi poetica. Proseguendo sul tema: Auerbach lettore di Hegel, lettore di Dante, potremmo infine chiederci in che termini la conclusione del paragrafo dal primo dedicato alla figura di Farinata in *Mimesis* possa eventualmente, alla luce della filiazione ermeneutica, aiutarci a riflettere sulla posizione della *Divina Commedia* nell’estetica hegeliana.

In conseguenza delle speciali condizioni del compimento di sé [della figura] nell’aldilà, la persona umana si afferma ancor più potente, più concreta e singolare che nell’antica poesia; poiché del compimento di sé, che comprende tutta la vita trascorsa sia obiettivamente che nel ricordo, fa parte uno svolgimento storico individuale, di volta in volta una particolare storia, il cui risultato a dir vero appare a noi già *finito*, ma i cui stadi in molti casi vengono rappresentati diffusamente; mai esso ci rimane del tutto celato, e noi riusciamo a cogliere, molto più esattamente di quanto la poesia antica avesse saputo fare, il divenire immanente nell’essere senza tempo<sup>22</sup>.

---

lato, per l’appunto, *Figura* (cfr. E. Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante*, cit., pp. 176-226). Occorre notare che, proprio in quel saggio, Auerbach osserva che, all’interpretazione da lui già fornita di Dante e fondata sulla lettura di Hegel in *Dante, poeta del mondo terreno* del 1929, mancava ancora “la precisa base storica”, li “più intuitive che riconosciute” (ivi, p. 223), il che significa che Auerbach ritiene che l’integrazione tra la prospettiva figurale e l’interpretazione di Hegel sia costitutiva. Relativamente a quanto abbiamo mostrato nella prima parte del contributo, è d’interesse rilevare anche che, per Auerbach, è proprio la struttura figurale a sottrarre le figure dantesche alle dinamiche della pura allegoria (cfr., ivi, p. 213). Si segnala un possibile uso teorico della categoria della *figuralitas*, relativamente al pensiero di Hegel, in E. Caramelli, *Eredità del sensibile. La proposizione speculativa nella “Fenomenologia dello spirito” di Hegel*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 157 e sgg.

22 E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., p. 221.



FRANCESCO CAMPANA  
HEGEL E ARIOSTO

*volver a soñar lo ya soñado*  
J.L. Borges

La figura di Ariosto occupa una posizione di un certo rilievo all'interno della filosofia dell'arte di Hegel e si può dire che l'interpretazione hegeliana ha gettato le basi per una lunga tradizione ermeneutica che dura fino a oggi. L'eco di questa interpretazione ha influenzato – in modo esplicito o meno – alcune tra le più riuscite interpretazioni successive del poeta della corte estense: da De Sanctis a Croce, da Pirandello a Calvino<sup>1</sup>. Solo in tempi recenti è stato a ragione sottolineato come Hegel abbia ereditato un dibattito sull'opera di Ariosto che, nel contesto di lingua tedesca, era già avviato da diversi decenni e come, rielaborando nel modo probabilmente più efficace una serie di discussioni all'interno della propria interpretazione, abbia in realtà messo in ombra la complessità e la pluralità di voci di questo dibattito<sup>2</sup>.

Il presente contributo cercherà di comprendere l'interpretazione hegeliana dell'opera ariostesca, evidenziandone i temi di fondo e chiarendo alcuni dei concetti principali. La prima sezione del contributo

- 
- 1 Per una storia della fortuna critica di Ariosto, si vedano i classici: R. Ramat, *La critica ariostesca. Dal secolo XVI ad oggi*, La Nuova Italia, Firenze 1954; W. Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto. E altri studi ariosteschi*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze) 1996, pp. 329-461.
  - 2 Questa è una delle tesi principali dell'importante studio di Christian Rivoletti sulla ricezione letteraria e l'iconografica dell'*Orlando furioso* in Francia, Germania e Italia: C. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Marsilio, Venezia 2014, in particolare pp. XX-XXIII e pp. 311-321.

sarà dedicata alla fortuna di Ariosto nel mondo di lingua tedesca e ad alcune considerazioni su Hegel lettore di Ariosto. Di qui, la seconda sezione affronterà alcuni elementi della lettura hegeliana dell'*Orlando furioso* (avventura, leggerezza, favola), al fine di comprendere il significato di un'interpretazione che vede in quest'opera un'epica che si pone alle soglie della modernità. Nella terza sezione, ci si concentrerà infine sul tema dell'ironia ariostesca: dal momento che anche nel discorso hegeliano il concetto di ironia gode di una particolare attenzione e una lunga tradizione di ricerca attribuisce a lui l'emergere del motivo critico negli studi su Ariosto, si tratterà di fare chiarezza rispetto a quella che si potrebbe chiamare la questione della risata ariostesca.

Riprendendo il titolo della significativa mostra *Orlando Furioso 500 anni: cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, che ha avuto luogo a Ferrara nel 2016 in occasione del cinquecentesimo anniversario dalla pubblicazione dell'*Orlando furioso*, in questo contributo si proverà a rispondere all'interrogativo: cosa vedeva Hegel in Ariosto quando chiudeva gli occhi?<sup>3</sup>

### 1. Ariosto in Germania e Hegel lettore di Ariosto

L'interesse per l'opera di Ariosto giunge relativamente tardi nel contesto di lingua tedesca. Una prima eco, per quanto contenuta, si ha in epoca barocca. La prima traduzione tedesca dell'*Orlando furioso* appare infatti tra il 1632 e il 1636, a opera di Diederich von dem Werder, che ne pubblica prima una versione in fascicoli e poi una unitaria, anche se non completa. Solo nella seconda metà del XVIII secolo, tuttavia, si assiste a un vero e proprio successo, la cui portata continuerà a crescere fino ai decenni attorno al 1800. La presenza e l'influenza di Ariosto si riscontrano in molti dei più importanti autori del periodo: da Lessing a Herder, da Goethe a Schiller, fino a Schelling e ai fratelli Schlegel. Tra gli altri, poi, non bisogna dimenticare Wieland, che vide in Ariosto un modello e che tra tutti gli scrittori della sua epoca è pro-

3 La mostra, organizzata dalla Fondazione Ferrara Arte e dal Ministero per i beni e le attività culturali, è stata curata da Guido Beltramini e Adolfo Tura e ha avuto luogo dal 24 settembre 2016 all'8 gennaio 2016 (poi prolungata al 29 gennaio) presso il Palazzo dei Diamanti di Ferrara. Si veda il catalogo: G. Beltramini e A. Tura (a cura di), *Orlando furioso 500 anni: cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Fondazione Ferrara arte, Ferrara 2016.

tabilmente quello che gli è stato più affine<sup>4</sup>. Non sorprende quindi la considerazione di Hegel per Ariosto, che si inserisce in un interesse più generale del tempo per il Rinascimento italiano<sup>5</sup>.

Tuttavia, da un punto di vista strettamente biografico, abbiamo in realtà pochi riscontri riguardo all'attenzione hegeliana per l'autore dell'*Orlando Furioso*. Nella sua biografia del filosofo, Rosenkranz non cita mai Ariosto tra le tante letture di Hegel e anche nell'epistolario non troviamo alcun riferimento diretto. Da questo punto di vista, abbiamo a disposizione solamente alcuni indizi.

Il primo riguarda il rapporto tra Hegel e Johann Diederich Gries. Quest'ultimo era una delle personalità più importanti della vita culturale di Jena: era amico di Goethe, Schiller, Herder, Wieland e aveva tradotto molte opere di autori in lingua romanza come Boiardo, Tasso e Calderón de la Barca. In particolare – per ciò che interessa questo contributo – Gries aveva pubblicato, tra il 1804 e 1807 (quindi proprio negli anni in cui anche Hegel era a Jena) la prima edizione di un'importante traduzione libera dell'*Orlando furioso*. Come si legge in Rosenkranz, nel periodo di Jena Hegel intratteneva con “Gries, che cominciò a trapiantare i più bei fiori della poesia romanza sul suolo tedesco, [...] cordiali rapporti”<sup>6</sup>, che

4 Cfr. W. Wiesner, *Ariosto im Lichte der deutschen Kritik*, Basler Druck- und Verlangsanstalt (Dissertation), Basel 1941; M. T. Dal Monte, *Ariosto in Germania. Con Ariosto e la poesia romantica di Hebert Frenzel*, Editrice Galeati, Imola 1971 (*Quaderni dell'istituto di filologia germanica*, II); H. Rüdiger, *Ariosto nel mondo di lingua tedesca*, in *Convegno internazionale Ludovico Ariosto. Roma, Lucca, Castelnuovo di Garfagnana, Reggio Emilia, Ferrara, 27 settembre – 5 ottobre 1974*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1975, pp. 489-509.

5 Cfr. K. Stierle, *Italienische Renaissance und deutsche Romantik*, in F.-R. Hausmann, M. Knoche e H. Stammerjohann (a cura di), »Italien in Germanien«. *Deutsche Italien-Rezeption von 1750-1850. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Schiller-Museum*, 24.-26. März 1994, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1996, pp. 373-404. Si veda anche: Id., *Malerei und Literatur der italienischen Renaissance in Hegels Ästhetik*, in A. Gethmann-Siefert, O. Pöggeler (a cura di), *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, Bouvier, Bonn 1986 (Hegel-Studien Beiheft 27), pp. 327-340.

6 K. Rosenkranz, *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969, p. 223; trad. it. di R. Bodei, *Vita di Hegel*, Bompiani, Milano 2012, p. 531.

possono senza dubbio essere confermati dall'assiduo e amichevole rapporto tra i due che si desume dall'epistolario hegeliano<sup>7</sup>.

Un secondo indizio giunge dall'indicazione della presenza di un'edizione italiana dell'*Orlando furioso* pubblicata a Venezia nel 1570 nella lista dei volumi dell'ultima biblioteca personale di Hegel a Berlino<sup>8</sup>. Questa è l'unica opera di Ariosto presente nella sua lista di libri e, a partire da questa considerazione (ma soprattutto poi anche dalle considerazioni presenti nei passi hegeliani riguardanti il poeta), si può innanzitutto dire che quando parliamo del rapporto tra Hegel e Ariosto, in realtà parliamo, nello specifico, del rapporto tra Hegel e una sola sua opera, vale a dire l'*Orlando furioso*.

Al di là della questione biografica, è senza dubbio a partire dai riferimenti ai suoi versi e alla sua opera che Hegel appare un attento lettore di Ariosto, che viene citato sia in contesti che non riguardano la trattazione tematica del suo poema<sup>9</sup>, sia nelle pagine dell'*Estetica* (più nella versione a stampa di Hotho che nelle *Mit- e Nachschriften*), dove alla sua figura e al suo testo viene attribuito un significato di rilievo per lo sviluppo dell'argomentazione filosofico-artistica di Hegel.

## 2. *L'Orlando furioso come epos alle soglie della modernità*

La battaglia tra Orlando e Rinaldo per l'amore di Angelica, la fuga di quest'ultima con il giovane Medoro verso il regno del Catai

7 Purtroppo, sempre senza esplicito riferimento ad Ariosto. Cfr. *Epistolario*, vol. I, pp. 82-84, p. 104, p. 173, p. 236, p. 248, p. 254, pp. 326-328; vol. II, p. 36, p. 155, p. 204, p. 307; trad. it. (parziale) vol. I, pp. 191-193, p. 201, p. 288, p. 359, p. 370, p. 376; vol. II, pp. 103-104, p. 248, p. 378.

8 *Katalog I*, pp. 645-646. La curatrice del volume 31.1 dei *Gesammelte Werke*, M. Köppe, fa notare come nel 1570 furono stampate due edizioni dell'*Orlando furioso*, una presso Domenico e Giovanni Battista Guerra e l'altra presso Francesco Rampazzetto: non riuscendo a identificare a quale delle due corrisponda il volume indicato nel catalogo della biblioteca di Hegel, le riporta entrambe.

9 Hegel, quando parla in generale della soggettività creatrice nelle pagine dell'*Estetica*, racconta per esempio un aneddoto riguardante il cardinale d'Este e Ariosto (*VÄ*, I, pp. 362-363; trad. it. p. 315), oppure cita direttamente in italiano i versi dell'*Orlando furioso* (XXVIII,1) dove discute il rapporto tra opinione pubblica e opinione soggettiva all'annotazione del § 317 dei *Lineamenti di filosofia del diritto* (*GPR*, p. 259; trad. it. p. 251).

che spinge Orlando alla pazzia, Astolfo che vola sulla Luna in sella all'ippogrifo per riportare il senno di Orlando sulla Terra, la guerra tra il re Agramante e l'esercito di Carlo Magno con tutti gli assedi, le battaglie navali e lo scontro a Lampedusa dove alla fine Orlando risulta vittorioso: queste e tutte le altre innumerevoli storie e scene dell'opera di Ariosto non vengono esaminate analiticamente da Hegel, ma solo suggerite in modo marginale. Hegel non prende in considerazione l'*Orlando furioso* nel particolare, ma si limita, con poche pennellate, a delinearne un profilo generale e, partendo dall'analisi della dimensione letteraria e artistica, colloca l'opera in un contesto più complessivo che va al di là di quello strettamente storico-letterario.

Egli annovera certamente Ariosto tra i più grandi scrittori e artisti di tutti i tempi; elenca infatti “Omero, Sofocle [...] Dante, Ariosto, Shakespeare”, quando cita i migliori poeti che non potranno più rivivere ai suoi tempi<sup>10</sup>. Si tratta perciò di porre a tema tale apprezzamento e vedere da quali motivazioni derivi.

Da una prospettiva critico-letteraria, quasi narratologica, Hegel sintetizza le vicende dell'*Orlando furioso* vedendo in Ariosto il poeta della precisione e della leggerezza, degli intrecci e dei labirinti, in un modo che ritornerà in termini simili nelle osservazioni successive di Italo Calvino<sup>11</sup>. Il filosofo riconosce innanzitutto la strabordante ricchezza dell'opera ariostesca:

In Ariosto dilettono specialmente le infinite complicazioni dei destini e dei fini, l'intreccio favoloso di rapporti fantastici e di situazioni assurde, con cui il poeta gioca avventurosamente fino alla leggerezza. Non vi è chiara e aperta follia e stravaganza che i suoi eroi non prendano sul serio.<sup>12</sup>

10 *VĀ*, II, p. 238; trad. it. 680.

11 Calvino è ritornato più volte sul poeta della corte estense, per esempio in opere come *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* o le *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, e il tema di Calvino lettore di Ariosto è stato affrontato a più riprese dalla critica. Tra le interpretazioni più recenti si rimanda al capitolo sul tema di S. Trovato, *A chi nel mar per tanta via m'ha scorto. La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2018, pp. 79-133.

12 *VĀ*, II, p. 217; trad. it. p. 661.

L'interpretazione di Hegel, tuttavia, si attesta, come già accennato, su una dimensione epocale che individua in Ariosto uno dei portavoce ideali di un determinato passaggio storico nella vicenda europea<sup>13</sup>. Innanzitutto, va rilevato che il nome di Ariosto compare principalmente alla fine di due momenti decisivi delle lezioni, che convergono e si completano a vicenda: da un lato, viene citato nelle ultime pagine dedicate all'arte romantica, dove si discute il destino dell'arte moderna<sup>14</sup>; dall'altro, si trovano considerazioni su Ariosto alla fine della trattazione del genere letterario dell'epica, dove l'epos antico e medievale lascia spazio a quello moderno<sup>15</sup>. Il punto di convergenza in cui queste due parti si incontrano non è affatto secondario e lì l'opera di Ariosto gioca un ruolo centrale: l'*Orlando furioso* rappresenta cioè uno dei punti di svolta fondamentali nel passaggio dalla premodernità alla modernità.

Non è un caso, del resto, che i riferimenti al *Furioso* siano quasi sempre accompagnati da quelli al *Don Chisciotte* di Cervantes o alla *Gerusalemme Liberata* di Tasso. Nello specifico, il rapporto con il romanzo dell'autore spagnolo – nel quale non mancano a più riprese considerazioni di apprezzamento nei confronti dell'opera di Ariosto – è di particolare importanza nell'interpretazione proposta da Hegel. Come Cervantes e Tasso, Ariosto crea un mondo che si costituisce in una totalità epica che è, nel contempo, già in parte moderna; come gli altri due, Ariosto riprende e riformula il materiale, costituito da personaggi e situazioni, che proviene dalle *chansons de geste* medievali. La peculiarità di questa materia sono le avventure del cavaliere nel mondo o, in generale, della soggettività che nel moderno diventa sempre più rilevante<sup>16</sup>, dove le situazioni “introducono straordinari intrecci e conflitti, hanno inizio, s'interrompono, si intessono di nuovo, si spezzano e infine si risolvono inaspettatamente”<sup>17</sup>. Si tratta di un incedere progressivo dei personaggi che si fa sempre più ingan-

13 L'*Orlando Furioso* rappresenta per Hegel “presso gli Europei” una di quelle “Bibbie, che sono i poemi epici”, *Kehler 1826*, p. 207; trad. it. mia. Cfr. *von der Pfordten 1826*, p. 232.

14 Si vedano, per esempio, *VĀ*, II, pp. 217 e sgg.; trad. it. pp. 661 e sgg.

15 Si vedano, per esempio, *VĀ*, III, pp. 411-412; trad. it. p. 1239.

16 Cfr. E. Rózsa, *Individualitätstypen in der modernen Kunst. Christus, der Ritter, der „rechtschaffene Bürger“ mit Blick auf das Ende der Kunst als ihren „Anfang“ bei Hegel*, in H. Nagl-Docekal, A. Gethmann-Siefert, E. Rózsa, E. Weisser-Lohmann (a cura di), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Akademie Verlag, Berlin 2013, pp. 85-107.

17 *VĀ*, II, p. 217; trad. it. p. 662.



nevole e senza scopo<sup>18</sup>. Nell'opera di Ariosto, queste avventure riflettono direttamente la libertà e la leggerezza del suo stile narrativo, caratterizzato da una serie di eventi sempre più complessi e intrecciati: "nell'Ariosto i singoli eroi si danno a proprie avventure con un'indipendenza quasi priva di ogni legame"<sup>19</sup>.

Tanto Ariosto quanto Cervantes (così come Tasso, a cui però Hegel dedica meno attenzione) non solo mettono in scena il mondo cavalleresco – un mondo che per la verità non interpretano più appieno – ma si pongono anche da una prospettiva filosofico-storica sul punto culminante della parabola della cavalleria. Scrivono di questo mondo e allo stesso tempo lo riscrivono, trasformandolo in un altro. Usano il materiale proveniente da un mondo a cui, nello stesso istante, dicono addio. La loro funzione storica è quindi – secondo Hegel – quella di rappresentare la dissoluzione del mondo della cavalleria e di prospettare un mondo a venire. Afferma Hegel:

La dissoluzione della cavalleria e la sua nullità sono giunte a coscienza e diventate oggetto dell'arte con Ariosto e Cervantes. In quello, scopi etici molto alti e scopi etici bassi si mischiano; si perviene a una sensualità spensierata [*leichtfertigen Sinnlichkeit*], a un girovagare. In Don Chisciotte la cavalleria viene dissolta, in modo del tutto ridicolo, in una natura di per sé nobile, in quanto, in parte, gli scopi vengono riposti in circostanze che immediatamente rendono ridicola la materia [*die Sache*], in parte, emerge subito la contraddizione interna.<sup>20</sup>

Da un lato, con Ariosto e Cervantes, c'è senza dubbio un abbassamento degli alti ideali della cavalleria; l'assenza di scopo nell'agire cavalleresco viene resa evidente e viene proposta una descrizione comica di quel mondo. Se Ariosto avvicina l'alto e il basso e la cavalleria nel suo racconto diventa un qualcosa che è sempre più quotidiano e mondano, sensibile e ridicolo, la risata di Cervantes dissolve invece in modo definitivo questo vecchio mondo e apre lo spazio per l'era moderna che verrà<sup>21</sup>.

18 *Hotho 1823*, pp. 196-197; trad. it. pp. 190-191.

19 *VÄ*, III, p. 342; trad. it. p. 1178.

20 *Kehler 1826*, p. 150; trad. it. mia.

21 Per un'interpretazione della ricezione hegeliana di Cervantes come "ripetizione del comico sostanziale della commedia antica all'interno della forma d'arte romantica della modernità", si veda N. Hebing, *Hegels Ästhetik des Komischen*, Meiner, Hamburg 2015, pp. 402-407, qui p. 407; trad. it. mia.

Dall'altro lato, Ariosto annuncia la dissoluzione della cavalleria ma, pur contribuendo alla fine di questo mondo, non cade in una cieca distruttività e vuole – come Cervantes, anche se in termini differenti – proteggere e salvaguardare elementi che a esso risultano essere essenziali:

E accanto anche alla trattazione comica della cavalleria, Ariosto sa tuttavia parimenti riaffermare e mettere in rilievo quel che di nobile e grande vi è in essa, nel coraggio, nell'amore e nell'onore, così come sa descrivere in maniera precisa altre passioni, scaltrezza, astuzia, presenza di spirito e molte altre cose.<sup>22</sup>

Tanto Ariosto quanto Cervantes si pongono alle soglie della modernità. Se però l'autore spagnolo si situa sul medesimo crinale dalla parte della nuova epoca, Ariosto è ancora sul versante precedente. Entrambi si ritrovano sullo stesso confine, ma è come se guardassero in direzioni opposte: Cervantes verso ciò che verrà, mentre lo sguardo di Ariosto indugia ancora su ciò che precede il moderno<sup>23</sup>.

Una delle peculiarità del narrare ariostesco è il fantastico, che pertiene più alla favola che al romanzo: se “Ariosto si volge di più al lato favoloso delle avventure, Cervantes elabora invece il lato romanzesco”<sup>24</sup>. In Ariosto la dissoluzione della cavalleria ha luogo in

22 *VĀ*, II, p. 217; trad. it. p. 662.

23 “Voglio perciò ora richiamare l'attenzione solo sulla splendida disinvoltura, l'incanto, l'arguzia, la grazia e l'ingenuità robusta con cui Ariosto, il cui poema si muove ancora in mezzo ai fini poetici del Medioevo, lascia in un modo appena velato che il fantastico, con stravaganti assurdità, si dissolva scherzosamente in se stesso, mentre il romanzo più profondo di Cervantes ha già la cavalleria dietro di sé come un passato, che quindi può entrare nella prosa reale e nella vita presente solo come immaginazione isolata e assurdità fantastica, benché per i suoi grandi e nobili lati egualmente si innalzi oltre a quel che vi è di insulso e goffo e insieme privo di sensibilità e subordinato in questa realtà prosaica, in cui ci mette vivamente dinanzi le insufficienze”, *VĀ*, III, pp. 411-412; trad. it. p. 1239. Stefano Jossa ha fortemente sottolineato come Hegel ponga Ariosto ancora nel premoderno e lo escluda dal moderno (S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Carocci, Roma 2002, pp. 11-13; Id., *Ariosto*, il Mulino, Bologna 2009, p. 131). Cfr. anche S. Zatti, *Leggere l'Orlando furioso*, il Mulino, Bologna 2016, p. 107.

24 *VĀ*, II, p. 217; trad. it. p. 662. Se per Hegel l'epica di Ariosto si avvicina di più alla favola e quella di Cervantes al romanzo, l'epica di Tasso si rifà maggiormente alla poesia lirica.

una dimensione favolosa, che è quella dell'immaginazione e della narrazione fantastica di tempi antichi e meravigliosi. L'opera di Cervantes, al contrario, si presenta come un momento di transizione tra la dissoluzione dell'epos antico e l'avvento di quello moderno e prosaico, ovvero il romanzo<sup>25</sup>. Ariosto anticipa certo elementi del romanzo moderno<sup>26</sup>, ma rimane, tra epos e romanzo, ancora dalla parte della premodernità<sup>27</sup>.

La modalità che entrambi adottano per giungere alla dissoluzione del vecchio mondo è la risata e, in questo senso, ci si deve chiedere se e come la risata ariostesca trovi riscontro nell'argomentazione hegeliana.

### 3. *La risata di Ariosto*

È noto che la letteratura critica su Ariosto ha identificato l'ironia come uno dei concetti fondamentali della sua poetica e ha interpretato questo tema con accenti anche molto diversi tra loro<sup>28</sup>. Altrettanto nota è l'attenzione di Hegel al concetto di ironia e, si potrebbe dire, all'intero spettro di ciò che concerne il riso: dal grottesco al comico, fino allo *humor*<sup>29</sup>. Anche la tematica dell'ironia in

25 “Anche il romanzo ha per oggetto un cavaliere, che però non si pone scopi fantastici, ma scopi quotidiani della vita comune. [...] Perciò [il romanzo è una] correzione del fantastico”, *Kehler 1826*, pp. 150-151; trad. it. mia.

26 Remo Ceserani ha cercato di evidenziare quegli aspetti dell'*Orlando furioso* che anticipano non solo la modernità, ma anche il postmoderno (R. Ceserani, *Ariosto, il moderno e il postmoderno*, in *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, v. IX, 2005/06 (Sonderband: Trugbildnerisches Labyrinth – Kaleidoskopartige Effekte. Neurezeption des *Orlando furioso* von Ariosto), pp. 27-44).

27 Sergio Zatti ha approfondito il carattere a metà strada tra i due generi letterari e tra le due epoche del mondo dell'*Orlando furioso* (S. Zatti, *Il Furioso fra Epos e Romanzo*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1990; Id., *The Quest for Epic. From Ariosto to Tasso*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, in particolare pp. 13-37).

28 Per una sintesi aggiornata ed efficace del dibattito sull'ironia in Ariosto, che restituisca la molteplicità delle interpretazioni proposte, si può vedere: S. Jossa, *Ironia*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Carocci, Roma 2016, pp. 177-197. Cfr. anche G. Sangirardi, *Trame e genealogie dell'ironia ariostesca*, in *Italian Studies*, v. LXIX, n. 2, 2014, pp. 189-203.

29 Niklas Hebing ha analizzato con grande efficacia il concetto di comico e tutti i concetti che gravitano attorno ad esso: N. Hebing, *op. cit.* Per quanto

Hegel è al centro di interminabili discussioni<sup>30</sup> e, benché i due piani del discorso – quello dell’ironia in Ariosto e quello dell’ironia per Hegel – non corrispondano in pieno, si possono tuttavia individuare dei punti di sovrapposizione. Molti interpreti, infatti, hanno fatto risalire ai passi hegeliani il punto di partenza della tradizione critica riguardante l’ironia in Ariosto<sup>31</sup>. In questa sede, si tratterà di capire

---

riguarda il rapporto tra comico e ironia, si vedano nello specifico: pp. 40-44 e pp. 320-347. Cfr. anche M. W. Roche, *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel*, SUNY, Albany 1998.

- 30 Per una panoramica complessiva della critica hegeliana al romanticismo, si veda il classico: O. Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik*, Fink, München 1999. Per quanto riguarda una discussione generale sul concetto di ironia romantica, si rimanda tra gli altri a: I. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Niemeyer, Tübingen 1977. Il dibattito sulla critica hegeliana all’ironia è molto ampio e vario. C’è, per esempio, chi ha con forza messo in dubbio la correttezza dell’interpretazione di Hegel (O. Walzel, *Methode? Ironie bei Schlegel und Solger*, in *Helicon*, v. I, 1938, pp. 33-50); c’è chi ha parlato di un “fraitendimento” che avrebbe portato ad enfatizzare il versante soggettivo dell’ironia romantica, senza tener conto di quello oggettivo rilevato successivamente da Walter Benjamin nella sua dissertazione *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (K. H. Bohrer, *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989, pp. 25-38 e pp. 138-181); c’è chi ha ricostruito le posizioni di Hegel e di Schlegel sottolineandone le affinità, soprattutto se si prende in considerazione il pensiero giovanile del secondo (O. Pöggeler, *Ist Schlegel Hegel? Friedrich Schlegel und Hölderlins Frankfurter Freundeskreis*, in O. Pöggeler e C. Jamme (a cura di), „Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde“. *Das Schicksal einer Generation der Goethezeit*, Klett-Cotta, Stuttgart 1983, pp. 340-348); c’è chi ha cercato di comprendere affinità, differenze e ragioni teoriche di fondo delle due prospettive appena menzionate (J. Zovko, *Hegels Kritik der schlegelschen Ironie*, in *Hegel-Jahrbuch*, 2007, pp. 148-154) e chi ha evidenziato gli aspetti positivi dell’interpretazione hegeliana dell’ironia intesa come forma di scetticismo, da un punto di vista letterario e non pratico (K. Vieweg, *Skepsis und Freiheit. Hegel über den Skeptizismus zwischen Philosophie und Literatur*, Fink, München 2007, pp. 193-213).
- 31 Si vedano, per esempio: R. Ramat, *op. cit.*, pp. 92-95; W. Binni, *op. cit.*, pp. 376-377; G. Forni, *Ariosto e l’ironia*, in *Lettere italiane*, v. 58, n. 2, 2006, pp. 208-223, p. 208; G. Ferroni, *Ariosto*, Salerno Editrice, Roma 2008, p. 425. Una delle tesi centrali del già citato libro di Rivoletti, *Ariosto e l’ironia della finzione*, consiste nel sottolineare come, contrariamente a ciò che sostiene buona parte della critica, Hegel non sia l’iniziatore della tradizione ermeneutica che pone al centro degli studi ariosteschi il concetto di ironia, ma si possano trovare delle premesse precedenti in contesto romantico. Il merito di Hegel sarebbe stato quello di imporre all’attenzione della critica

che tipo di risata – se così si può dire – Hegel attribuisca ad Ariosto e quali caratteri essa assuma.

La discussione sul concetto di ironia in Hegel si accompagna in gran parte alla ferma critica che il filosofo muove nei confronti del primo romanticismo, cioè di quel gruppo di intellettuali che si riunisce attorno alla rivista *Athenaeum* e che ha come componenti, tra gli altri, i fratelli Schlegel, Tieck e Novalis. La critica hegeliana si sviluppa su più livelli: in primo luogo, è presente in essa una significativa dimensione pratica, che viene per esempio esaminata nei passaggi in cui Hegel discute gli eccessi del soggettivismo all'interno del capitolo "Moralità" dei *Lineamenti di filosofia del diritto*<sup>32</sup>; inoltre, questa critica porta con sé anche un chiaro riferimento all'ambito estetico, che troviamo nello scritto *Über die Bekehrten*<sup>33</sup>, nella recensione agli scritti postumi di Solger<sup>34</sup> e nelle pagine introduttive alle lezioni di estetica<sup>35</sup>. Nel complesso, Hegel vede nell'ironia romantica innanzitutto un atteggiamento generalmente presuntuoso, arrogante e superbo verso il mondo, che è critico (o almeno appare come tale), ma non ha in realtà un'effettiva base filosofico-speculativa che lo sostenga. Per Hegel, quindi, l'atteggiamento degli autori della *Frühromanik* è vuoto, povero di significato, solamente formale e porta con sé un carattere negativo-distruttivo che annulla ogni reale contenuto e ogni condizione. Essi prendono le mosse dall'io fichtiano, ma l'affermazione della soggettività presente in quest'ul-

---

ariostesca il concetto di ironia come tema centrale della ricerca; tuttavia, lo stesso Hegel sarebbe stato influenzato dalle posizioni primo-romantiche, che si collocano come il vero e proprio principio di questa tradizione di ricerca. In questa situazione, Hegel si sarebbe così trovato nella circostanza paradossale di criticare aspramente l'ironia dei romantici e, allo stesso tempo, considerare positivamente l'ironia di Ariosto. Il punto di vista di Rivoletti è convincente sotto molti aspetti e ha il vantaggio di ricostruire una pluralità di voci, spesso messa in ombra dalla presenza ingombrante di Hegel. Resta da vedere, tuttavia, se l'ironia e la risata che Hegel attribuisce ad Ariosto siano le stesse che critica nei romantici.

32 Si veda il § 140 (*GPR*, in particolare pp. 132-134; trad. it. pp. 128-131).

33 *ÜB*, pp. 3-15, nello specifico pp. 11-12.

34 *SR*, pp. 77-128; trad. it. pp. 45-111.

35 Anche nelle pagine sulla filosofia dell'arte Hegel sembra individuare una differenza quando parla di un "lato pratico" dell'ironia, che potrebbe suggerire una valutazione differente dei due livelli, con una chiara condanna dell'ironia pratica e una valutazione non del tutto negativa dell'ironia artistico-letteraria (cfr. *Heimann 1828/29*, p. 43).

timo viene travisata e i confini dell'Io diventano poco chiari. La soggettività romantica è dotata di un'arbitrarietà destabilizzante, è la "concentrazione dell'Io in sé, per cui sono rotti tutti i vincoli, e che può vivere solo nella beatitudine dell'autogodimento"<sup>36</sup>. L'Io ironico del primo romanticismo incarna per la critica hegeliana le potenziali sfrenatezze della soggettività moderna e percepisce se stesso come "signore e padrone di tutto"<sup>37</sup>. Per questo Io non c'è più nulla di sostanziale, tutto è solo apparenza vuota, senza verità e serietà: l'Io si illude di potersi accontentare di se stesso, poiché crede di aver creato il mondo e che tutto sia al suo servizio. Da ciò consegue un indebolimento di quello che nell'autocoscienza vi è di oggettivo: essa rimane imprigionata, schiava di sé e si ammala della nostalgia che Hegel attribuisce all'anima bella.

In questa sede, tuttavia, non si tratta di approfondire la correttezza o meno della critica hegeliana al primo romanticismo; ciò che qui interessa capire è se questa forma di risata corrisponda alla stessa risata che Hegel attribuisce ad Ariosto.

La risata ariostesca non è certamente la stessa dell'ironia completamente negativa dei romantici. A livello terminologico, Hegel si serve della parola "ironia" anche in riferimento ad Ariosto<sup>38</sup> e, benché altrove la distingua chiaramente dal comico<sup>39</sup>, sembra che il mondo di Orlando si avvicini più a questo secondo concetto, al concetto del comico, piuttosto che al primo, a quello dell'ironia. Il mondo di Ariosto è infatti – sempre secondo Hegel – "un mondo comico di eventi e destini"<sup>40</sup>. La risata di Ariosto si differenzia dall'ironia del primo romanticismo per il contenuto della sua critica, per il procedimento con cui essa si applica, per la più alta capacità di discernimento, nonché per la ragionevolezza con cui il contenuto alla fine emerge in essa.

Mentre la soggettività romantica percepisce tutto come un prodotto creato da sé, crede di avere potere su tutto il mondo, di essere

36 *VĀ*, I, p. 95; trad. it. p. 78.

37 *Ivi*, p. 94; trad. it. p. 76.

38 Si vedano, per esempio: *Ascheberg 1820/21*, p. 202; *Heimann 1828/29*, p. 197; *Esthétique Cousin*, p. 98, trad. it. p. 59.

39 "Il comico tuttavia non va confuso con l'ironico", *von der Pfordten 1826*, p. 63; trad. it. mia. In effetti, nella sua discussione su Solger, Hegel parla, seppur di sfuggita, anche di "ironia comica", *SR*, p. 117; trad. it. p. 98.

40 *VĀ*, II, p. 215; trad. it. p. 661. Cfr. anche *VĀ*, III, pp. 411-412; trad. it. p. 1239.

in grado di consumare e dissolvere indiscriminatamente tutto ciò che la circonda, la soggettività comica di Ariosto si basa su un criterio razionale per realizzare le proprie intenzioni. Non è ciecamente persuasa del fatto che tutto ciò che le sta intorno si dispieghi come un'immagine confusa in cui è indifferente quali oggetti siano sottoposti a osservazione critica. Anche se in prima battuta può non apparire così, essa si rivolge contro ciò che è inessenziale, cioè ciò che finge falsamente di essere qualcosa, ciò che è in modo ingannevole, ciò che si vanta di valori che non persegue o che sono nella sostanza irrilevanti. Il comico annichilisce ciò che è presente nel mondo con una oggettività meramente apparente e che è in realtà qualcosa di assolutamente non sostanziale. Intende dissolvere ciò che appare come vero solo in modo fallace, al fine di preparare lo spazio per risorgere a ciò che è effettivamente vero. E mentre la coscienza ironica del primo romanticismo sul lungo periodo diventa sempre più triste e infelice, si ammala di sé e si perde nel nulla che ha creato, la coscienza comica è in grado, anche nel suo potenziale distruttivo, di conservare un certo buon umore e un grado generale di beatitudine, proprio perché spinta verso ciò che è essenziale e razionale. Essa dissolve così ciò che cade effettivamente in contraddizione, ma non si lascia irretire dal vortice puramente distruttivo che provoca: "Comica è, infatti, [...] in generale, la soggettività che porta in contraddizione e dissolve da se stessa il suo agire, ma rimane parimenti in quiete e certa di sé"<sup>41</sup>. Comico in questo senso era, nell'antica Grecia, Aristofane, che si scagliava contro le distorsioni e le insensatezze della *polis*, al fine di recuperare e far rivivere la vera sostanza della comunità<sup>42</sup>. Comica è la risata di Ariosto, poiché mette in scena un mondo – il mondo medievale della cavalleria – che si sta dissolvendo, ma allo stesso tempo, senza soccombere al proprio impulso negativo-distruttivo, ne rileva l'essenziale e il sostanziale (come gli elementi del coraggio o dell'amore) e annuncia così il nuovo mondo moderno e libero.

#### 4. Conclusioni

41 *VĀ*, III, p. 552; trad. it. pp. 1362-1363.

42 Cfr. per esempio: *Hotho 1823*, pp. 311-312; trad. it. pp. 300-301.

La risata di Ariosto è una delle forze che contribuiscono a produrre il passaggio dall'epoca premoderna a quella moderna. È un'espressione della dissoluzione che è necessaria affinché il vecchio mondo venga abbandonato e si passi al nuovo. È la cifra caratteristica della posizione di confine dell'*Orlando furioso*; una posizione che, dal punto di vista letterario, si trova tra l'epica antica e il romanzo e che, dal punto di vista epocale, si assesta alle soglie della modernità.

Senza lo scherno esplicito e senza inserire personaggi e situazioni direttamente nella più prosaica realtà, come accade nel mondo di *Don Chisciotte*, la risata di Ariosto, all'interno di questo passaggio storico, rimane una risata gentile, benevola e affettuosa, che si interessa degli aspetti più fantasiosi e favolistici.

Per Hegel, l'opera di Ariosto rappresenta un momento decisivo nel passaggio alla modernità. Ariosto si trova sulla soglia, ma non l'attraversa. Piuttosto, si volta indietro e racconta la storia di un vecchio mondo con tutta la sua fantasia, pur sapendo che probabilmente sarà l'ultima volta.





GIULIA BATTISTONI\*

## HEGEL E MACHIAVELLI: LA MORALE DELLO STATO DI NECESSITÀ

### 1. Introduzione

Come è noto, Niccolò Machiavelli è stato considerato in passato un teorico della ragion di Stato: per alcuni il *De Principatibus* rappresentava quell'opera in cui "il male si conquista un posto accanto al bene e si atteggia a un bene esso stesso, o per lo meno a mezzo indispensabile per il conseguimento di un bene"<sup>1</sup>; l'opera che insegnava ai tiranni e ai dittatori a governare<sup>2</sup> a discapito della morale tradizionale, che si vedeva immancabilmente defraudata del ruolo che avrebbe dovuto svolgere nei rapporti interpersonali, non solo privati ma anche pubblici: il termine *machiavellismo* si accompagna così, ancora oggi, a quelli di astuzia, ipocrisia e crudeltà, ovvero alle qualità che, secondo Machiavelli, il buon sovrano avrebbe dovuto possedere per assicurarsi il potere. Per altri Machiavelli era il filosofo della libertà<sup>3</sup>, colui che voleva liberare l'Italia dalle potenze straniere e renderla uno Stato unito. Lo stesso personaggio si ricoprì così nei secoli di pari odio e lode<sup>4</sup>. Il

---

\* Borsista di ricerca post-dottorato presso l'Istituto Italiano per gli Studi Storici (Napoli).

1 F. Meinecke, *L'idea della ragion di stato nella storia moderna*, trad. it. di D. Scolari, Sansoni, Firenze 1970, p. 39.

2 Lo stesso Mussolini avrebbe scritto un'introduzione a Machiavelli. Un cattivo uso di quest'opera non sarebbe però da imputare al suo autore: "Noi non biasimiamo un ricercatore analista che ha spiegato la composizione clinica finora sconosciuta di un veleno, solo perché un assassino ha fatto uso del suo trattato [...]". J. Burnham, *I machiavelliani. Critica della mentalità ideologica*, Masson S.p.A., Milano 1997, p. 52.

3 Cfr. M. Viroli, *Machiavelli. Filosofo della libertà*, Castelveccchi, Roma 2013.

4 Cassirer parla di una "leggenda dell'odio" e di una "leggenda dell'amore", rispetto al *Principe* di Machiavelli. Cfr. E. Cassirer, *Il mito dello Stato*, trad. it. di C. Pellizzi, Longanesi & C., Milano 1971, p. 207.



filone interpretativo che tesse le lodi di Machiavelli deve molto proprio alla lettura di Hegel, definito da Cassirer come “il primo apologeta di Machiavelli”<sup>5</sup>.

Christoph Jamme ha mostrato magistralmente i luoghi dell’opera hegeliana in cui compare il riferimento a Machiavelli, sostenendo che i toni di lode che Hegel utilizzava nel suo scritto sulla costituzione della Germania in un certo senso si modificarono nei riferimenti successivi: nella *Realphilosophie* jenese del 1805/06, nella *Nachschrift* relativa alla *Lezione sulla filosofia del diritto* del 1819/20 edita da Dieter Henrich e nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* (VPG). Oltre a questo, nei *Lineamenti di filosofia del diritto* (1820), esplicazione della filosofia pratica di Hegel e della sua concezione dello Stato, scompaiono i riferimenti espliciti a Machiavelli<sup>6</sup>.

La lode rivolta a Machiavelli trova però il suo luogo ideale proprio là dove Hegel discute la possibilità per la Germania di divenire uno Stato unito in una situazione che gli ricordava quella dell’Italia all’epoca di Machiavelli, ovvero nello scritto sulla costituzione della Germania (1799-1803). Negli altri scritti tuttavia, se i toni in parte appaiono attenuati, la lettura di fondo rimane a mio parere la stessa. Sia la lettura hegeliana di Machiavelli sia l’opera di Machiavelli stesso sono state spesso interpretate in modo negativo. Non è un caso che anche per la lettura che Hegel offre di Machiavelli, il filosofo di Stoccarda sia stato considerato un sostenitore del totalitarismo, o comunque di un concetto di Stato che non lascia spazio all’individuo nella sua particolarità, di una Eticità (in senso hegeliano) che nelle istituzioni sopprime una Moralità che viene ridotta a puro momento negativo dell’intero. Si è parlato di una “scomparsa della filosofia morale” e di una sua trasformazione in una teoria delle istituzioni. Si legge così in Jamme: “Es gibt für Hegel – wie

5 Ivi, p. 215. Questo filone interpretativo deve molto anche a Herder e a Fichte. Cfr. C. Jamme, *Herrschaftsbehauptung und Theorie der Sittlichkeit. Hegel als Advokat Machiavellis*, in H. Girmdt (a cura di), *Selbstbehauptung und Anerkennung*, Academia Verlag, Sankt Augustin 1990, pp. 207-218. Cfr. anche U. Dierse, *Die Machiavelli-Rezeption und -Interpretation im 19. Jahrhundert, besonders in Deutschland*, in “Etica & Politica/Ethics & Politics”, XVII, 3, 2015, pp. 116-148.

6 Cfr. C. Jamme, *op. cit.* e anche la voce “Hegel” in G. Sasso (direttore scientifico), *Machiavelli: enciclopedia machiavelliana*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 2014.

später dann auch die *Grundlinien der Philosophie des Rechts* bestätigen – keine private, nichtstaatliche Moralität; vielmehr ist für ihn die Moral immer an Institutionen gebunden, und die entscheidende Institution ist für ihn der Staat<sup>7</sup>.

Il mio contributo si propone di ridimensionare sia l'interpretazione del concetto hegeliano di Stato come elemento che travolge l'individuo morale con i suoi diritti particolari, sia l'interpretazione di un Machiavelli sprezzante dei valori morali e sostenitore del principio per cui "il fine giustifica i mezzi" in assoluto. Entrambi gli autori, a mio parere, ammettono questo principio nel caso particolarissimo dello *stato di necessità*<sup>8</sup>: poiché lo Stato è in sé la condizione del vivere in società, dei diritti e dei doveri dei cittadini, dove manca questa condizione o dove essa è in pericolo, è ammesso qualunque mezzo per raggiungere la sua sicurezza e salvezza. Allo stesso modo, se normalmente vale il principio "non uccidere", esso viene meno nel caso particolare della legittima difesa: si tratta infatti, anche in questo caso, di uno *stato di necessità* che riguarda il singolo e la sua vita, ovvero il fondamento stesso di ogni diritto e dovere<sup>9</sup>. Mi pare che ciò possa aiutare a comprendere meglio l'argomentazione di Machiavelli e la lettura che ne fa Hegel. I diritti morali del soggetto e la sua *Gesinnung* non vengono meno in sé nello Stato, ma divengono problematici quando si assolutizzano contro il sistema normativo ed etico che dovrebbe permettere, nel pensiero di Hegel, la realizzazione della libertà concreta<sup>10</sup>.

7 C. Jamme, *op. cit.*, p. 217. Anche Pöggeler afferma che Moralità ed Eticità sono in Hegel condizionate dalle istituzioni. Cfr. O. Pöggeler, *Machiavelli e Hegel. Potere ed eticità*, trad. it. di F. Pitillo, in "Filosofia italiana", II, 2015, pp. 1-22. Si deve tuttavia aggiungere che lo Stato fa valere la sua priorità sul singolo quando quest'ultimo vuole opporsi indebitamente ad esso e agli standard sociali e normativi razionali condivisi dalla società.

8 Con *stato di necessità* mi riferisco ad una condizione di immediato pericolo, in cui può trovarsi non solo il singolo individuo ma anche uno Stato, inteso come individualità.

9 Klaus Vieweg ha sottolineato i passi della *Filosofia del diritto* di Hegel in cui uno stato di necessità legittima il diritto alla resistenza, un diritto di necessità. Cfr. K. Vieweg, *Das Denken der Freiheit. Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Wilhelm Fink Verlag, München 2012, pp. 448-461.

10 La soggettività viene conservata all'interno dell'Eticità: ciò che viene negato è solamente la soggettività unilaterale e formale, che si oppone all'oggettivo. Cfr. il saggio *Was heißt: „Aufhebung der Moralität in Sittlichkeit“ in Hegels*

## 2. Il "Machiavelli tedesco"

Con il suo scritto sulla costituzione della Germania, Hegel si è augurato, secondo Rosenkranz, di divenire il Machiavelli della Germania<sup>11</sup>. Attraverso un'analisi accurata della situazione politica della Germania, Hegel mostra che il suo paese non era, agli inizi del XIX secolo, alcuno Stato; che esso soffriva per i particolarismi che lo caratterizzavano e che per questi motivi necessitava di un salvatore: da ciò segue la lode di Hegel a Machiavelli. La particolarità e la soggettività non vanno tuttavia, secondo Hegel, in sé rimosse: la soggettività costituisce al contrario "il terreno dell'esistenza per il concetto di libertà", come si può leggere nella sua opera matura, i *Lineamenti di filosofia del diritto* (GPR, § 152 An, p. 142; trad. it. p. 138). Oltre a ciò, lo Stato deve mantenersi come organismo e non come aggregato di parti giustapposte, come si mostrerà di seguito.

### 2.1 Il concetto hegeliano di Stato

Lo scritto hegeliano sulla costituzione della Germania, da Hegel non pubblicato, si inserisce in un contesto storico di particolarismi politici che non permettevano alla Germania di divenire uno Stato unito, ma rischiavano anzi di portarla verso una follia autodistruttiva:

Una volta che la natura socievole dell'uomo sia stata sconvolta, e costretta a cercare scampo nella singolarità, in essa avviene un pervertimento così profondo che d'ora in poi essa impiega la sua forza a scindersi dagli altri, e, riaffermando la propria separazione, giunge fino alla pazzia; pazzia, infatti, non è altro che la totale separazione del singolo dalla sua stirpe.<sup>12</sup>

---

*Rechtsphilosophie?*, in L. Siep, *Praktische Philosophie im Deutschen Idealismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, pp. 217-239.

- 11 Cfr. K. Rosenkranz, *Vita di Hegel*, a cura di R. Bodei, Bompiani, Milano 2012, p. 557 e H. Heller, *Hegel und der nationale Machtstaatsgedanke in Deutschland. Ein Beitrag zur politischen Geistesgeschichte*, U. Druck von B. G. Teubner, Leipzig, Berlin 1921, p. 56. Hegel era così interessato a Machiavelli da possedere il suo epistolario, nella traduzione di Heinrich Leo (1826), nella sua biblioteca privata. Cfr. *Katalog II*, p. 1150.
- 12 *FKVD*, pp. 157-158; trad. it. p. 131.

Il riferimento alla pazzia non è casuale: in una delle sue forme, essa si realizza infatti nell'individuo, secondo Hegel, quando una rappresentazione soggettiva e particolare pretende oggettività contro l'effettualità concreta. Fuor di metafora, la follia che rischia di consumare la Germania nel momento in cui Hegel scrive consiste proprio nei particolarismi politici, nei territori che si separano, con i loro diritti particolari, dall'universale statale e che si ergono ad arbitri di loro stessi e del mondo esterno.

Nel momento in cui scrive Hegel, infatti, "l'edificio dello stato tedesco non è altro che la somma dei diritti che le singole parti hanno sottratto all'Intero"<sup>13</sup>: si tratta di Stati indipendenti cui manca unità reale e organicità, di una Germania che non può contare né su una potenza militare unita né su un sistema finanziario stabile. Con una metafora geometrica e architettonica, Hegel afferma:

Associazioni di questo genere sono simili a un mucchio di pietre tonde che si uniscono per costituire una piramide, ma che, perfettamente tonde, devono restare tali, senza incastrarsi: non appena la piramide incomincia a muoversi verso il fine per il quale essa si è formata, ecco che si disfà, o, nel migliore dei casi, non regge al minimo urto.<sup>14</sup>

Il semplice giustapporre di parti non è pertanto sufficiente a costituire l'Intero organico, in questo caso lo Stato<sup>15</sup>: ogni parte conserva infatti la sua identità per sé, senza integrarsi con le altre. Da questa cruda diagnosi Hegel riconosce la necessità che la Germania diventi uno Stato unito.

Un aspetto che non viene mai abbastanza sottolineato è il seguente: quando espone il suo concetto di Stato in questo contesto, Hegel afferma in modo chiaro che esso deve esigere dagli individui solo ciò che è *necessario* alla sua sicurezza e sopravvivenza, ma che per tutto il resto deve lasciare agli individui e alla loro volontà un libero campo d'azione, affinché essi si sentano parte integrante dell'Intero. Il potere statale deve:

13 Ivi, p. 63; trad. it. p. 19.

14 Ivi, p. 193; trad. it. p. 54.

15 Lo Stato viene infatti concepito da Hegel come organismo (*GPR*, § 269, p. 212; trad. it. p. 205), come comunità organica, la quale si distingue dal semplice e mero aggregato di parti. Cfr. N. Bobbio, *Studi hegeliani*, Einaudi, Torino 1981 (in particolare il capitolo "Hegel e il giusnaturalismo").

Lasciare alla libertà dei cittadini ciò che non gli è necessario per la sua destinazione, che è di organizzare e mantenere il potere, ciò che non gli è necessario, insomma, per la sua sicurezza interna ed esterna; e che nulla deve essergli così sacro quanto garantire e proteggere, in tali cose, la libera attività dei cittadini, senza stare a calcolare l'utilità: questa libertà, infatti, è sacra in sé stessa.<sup>16</sup>

Uno stato così organizzato potrà infatti contare “sulla libera adesione, l'orgoglio e lo spontaneo impegno del popolo”<sup>17</sup>.

## 2.2 *La lode di Hegel a Machiavelli*

In questo contesto si inserisce la lettura hegeliana di Machiavelli, che scriveva in un'epoca in cui l'Italia viveva la stessa situazione della Germania ai tempi di Hegel: ovvero il disfacimento politico e territoriale, oltre che l'essere diventate entrambe teatri di guerre combattute da potenze straniere. Machiavelli era allora l'esempio di

un uomo di stato italiano che nel pieno sentimento di questa condizione, di miseria universale, di odio, di dissoluzione, di cecità concepi, con freddo giudizio, la *necessaria* idea che per *salvare* l'Italia bisognasse unificarla in uno stato. Con rigorosa consequenzialità egli tracciò la via che era *necessaria*, sia in vista della *salvezza* sia tenendo conto della corruttela e del cieco delirio del suo tempo, e invitò il suo principe a prendere per sé il nobile compito di salvare l'Italia, e la gloria di porre fine alla sua sventura [...].<sup>18</sup>

Si nota immediatamente il ripetuto uso dell'aggettivo *necessaria* con un rimando al termine *salvezza*. Per salvare l'Italia all'epoca di Machiavelli era *necessario* un principe con le qualità che lui descriveva: era tuttavia una situazione particolare. È evidente che si tratta di una *riabilitazione storica* dell'opera di Machiavelli, i cui precetti vengono considerati non validi in assoluto, in ogni situazione ed epoca: il *Principe* viene piuttosto rivalutato alla luce del contesto storico e politico in cui il fiorentino viveva<sup>19</sup>. E tuttavia mi pare sia presente anche una *riabilitazione teorica*, per cui i comportamen-

16 *FKVD*, p. 175; trad. it. pp. 31-32.

17 *Ivi*, p. 177; trad. it. p. 34.

18 *Ivi*, p. 131; trad. it. pp. 102-103. Enfasi aggiunta.

19 Cfr. C. Jamme, *op. cit.*



ti che Machiavelli consiglia al sovrano sarebbero giustificati dalla *condizione di necessità* legata all'autoconservazione e alla *salvezza* dello Stato.

Hegel si oppone così a coloro che accusavano l'opera di Machiavelli di propugnare la tirannia<sup>20</sup>, poiché il fine del fiorentino era invece quello di innalzare l'Italia a Stato. E rispetto ai mezzi da lui consigliati, spesso criticati come immorali, Hegel scrive:

[...] la morale ha tutto l'agio di mettere in mostra le sue trivialità, che il fine non giustifica i mezzi ecc. Ma qui non ha senso discutere sulla scelta dei mezzi, le membra cancrenose non possono essere curate con l'acqua di lavanda. Una condizione nella quale veleno e assassinio sono diventate armi abituali non ammette interventi correttivi troppo delicati. Una vita prossima alla putrefazione può essere riorganizzata solo con la più dura energia.<sup>21</sup>

Mi sembra che con la metafora della cancrena Hegel voglia mostrare che in uno stato di estrema necessità ed emergenza non si può discutere sui mezzi da utilizzare per salvare la vita di una persona malata. Allo stesso modo, ci sono tipi di comportamento ammessi solo al fine di salvare e mantenere lo Stato. La morale non può in questo caso intervenire con massime che risultano in tali circostanze delle "trivialità" o addirittura dannose: il principio per cui il fine non può giustificare i mezzi è di per sé valido, nel senso per cui non è possibile giustificare un delitto volto a un fine che soggettivamente appare buono<sup>22</sup>. Ma non si tratta di un fine soggettivo quando si

20 Cfr. Federico II di Prussia, *Antimachiavelli*, a cura di M. Proto, Piero Lacaita Editore, Manduria-Bari-Roma 2004. Hegel si oppone in particolare ai moralistici luoghi comuni con cui viene criticata l'opera di Machiavelli, senza inserirla nel suo contesto storico. Federico II avrebbe però dimostrato nel corso del suo regno la vanità delle massime che sosteneva contro Machiavelli. Egli stesso afferma nel suo *Antimachiavelli* che "esistono circostanze spiacevoli, quando un principe non può fare a meno di rompere un trattato o un'alleanza". Ciò accade quando "vi è costretto dalla salvezza del suo popolo". Ivi, cap. XVIII, p. 196.

21 *FKVD*, p. 132; trad. it. p. 104.

22 Cfr. *GPR*, § 140 An., pp. 127-128; trad. it. pp. 124-125. Negli ultimi paragrafi della sezione Moralità dei *Lineamenti di filosofia del diritto*, attraverso l'analisi delle figure della soggettività assolutizzantesi, Hegel mostra che la convinzione soggettiva non può mai costituire il fondamento ultimo del bene in sé e per sé. L'assolutizzazione dei diritti della soggettività morale porta al



parla di salvare l'Italia nella situazione di necessità in cui si trovava all'epoca di Machiavelli<sup>23</sup>.

Nel suo scritto, Hegel aveva bene in mente l'ultimo capitolo del *Principe*, ovvero l'esortazione finale rivolta alla casata dei Medici affinché liberasse l'Italia dalle "insolenzie barbare", ma aveva sicuramente presenti anche i tratti del principe machiavelliano. Ritengo tuttavia che Hegel non volesse negare la validità dei valori morali in sé: "Ciò che sarebbe riprovevole se esercitato da un privato contro un privato, o da uno stato contro un altro stato, o contro un privato, è adesso giusta pena. Promuovere l'anarchia è il peggiore delitto, anzi, l'unico delitto che si possa commettere contro uno stato [...]"<sup>24</sup>. Si tratta quindi di evitare l'anarchia, il male peggiore che va estirpato con ogni mezzo<sup>25</sup>. Alla fine del suo scritto, Hegel invoca un conquistatore, un Teseo, che riunisca la Germania in uno Stato, concedendo al popolo di partecipare alle attività dell'Intero.

Non si può non ricordare brevemente gli altri luoghi in cui Hegel nomina Machiavelli. Nella *Realphilosophie* jenesa, in un passo riguardante il potere tirannico, giustificato come necessario nella fondazione dello Stato, compare una lode di Hegel a Machiavelli, in linea con quella presente nello scritto sulla costituzione della Germania:

---

contrario al male. Per un approfondimento della questione dell'origine del male in Hegel cfr. F. Menegoni, *Die Frage nach dem Ursprung des Bösen bei Hegel*, in B. Merker, G. Mohr, M. Quante (a cura di): *Subjektivität und Anerkennung*, Mentis Verlag, Paderborn 2004, pp. 228-242.

23 Afferma Goffredo Quadri: "L'uomo buono non uccide né tradisce; ma tutto quello che il privato può fare per la propria difesa, in deroga al principio 'non uccidere' ecc., lo può chi governa per raggiungere quel fine che è morale quando costruisce l'ordine morale di una vita civile [...]". G. Quadri, *Niccolò Machiavelli e la costruzione politica della coscienza morale*, La Nuova Italia, Firenze 1971, p. 231.

24 *FKVD*, p. 133; trad. it. p. 105.

25 Ciò accomuna Hegel e Machiavelli. Rispetto a Machiavelli, afferma Viroli: "Machiavelli non ha mai insegnato che il fine giustifica i mezzi o che al politico è lecito fare ciò che agli altri è proibito; ha insegnato che chi si impegna per realizzare un grande fine – liberare un popolo, fondare Stati, imporre la legge e la pace dove regnano l'anarchia e l'arbitrio, riscattare una repubblica corrotta – non deve temere di essere giudicato crudele, o avaro, ma saper fare quanto è necessario a realizzare l'opera". M. Viroli, *Il sorriso di Niccolò. Storia di Machiavelli*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 159.



In questo senso profondo è scritto il *Principe* di Machiavelli: che nella costituzione dello Stato in generale ciò che si chiama assassino, perfidia, atrocità e così via, non ha alcun significato di male, bensì quello di ciò che è riconciliato con sé stesso. Si è preso il suo scritto perfino per ironia, ma quale profondo sentimento della miseria della sua patria, quale entusiasmo di patriottismo sia a fondamento delle sue fredde, lucide teorie egli lo esprime nella prefazione e nella conclusione. La sua patria [era] calpestata, devastata dagli stranieri, priva di indipendenza; ogni nobile, ogni condottiero, (ogni) città si affermava come sovrano; l'unico mezzo per fondare lo stato [era quello] di distruggere queste sovranità, e invero, poiché essi proprio in quanto singoli immediati vogliono valere come sovrani, il mezzo contro la rozzezza è solo la morte dei capi e la minaccia di morte per gli altri.<sup>26</sup>

Nel momento in cui, però, vengono stabilite le leggi, riconosciute dai cittadini come volontà universale in cui essi ritrovano loro stessi, la tirannide diventa superflua. Anche nella *Nachschrift* relativa alla *Lezione sulla filosofia del diritto* del 1819/20, si legge che Machiavelli non propugnava massime dispotiche, ma cercava una soluzione alla miseria del suo paese e la trovò nel fatto che l'unità dello Stato doveva valere come legge suprema<sup>27</sup>. Hegel sostiene così la necessità di inserire Machiavelli nell'epoca in cui scriveva per poter comprendere la sua opera in maniera adeguata. Mai e in nessun modo Hegel ammette la moralità dei mezzi proposti da Machiavelli come mezzi universalmente validi, e in ogni passo in cui loda il fiorentino mette anzi in evidenza che si tratta di mezzi *necessari* per quella specifica situazione storica e per lo scopo della fondazione e della salvezza dello Stato. In questo senso si dovrebbero, a mio parere, interpretare anche i passi tratti dalle *Lezioni sulla filosofia della storia* (VPG, pp. 482-483; trad. it. pp. 330-331) riguardanti il *Principe*. La possibilità di comprendere il *Principe* di Machiavelli alla luce dello *stato di necessità* in cui si trovava l'Italia all'epoca, alla luce della necessità di fondare uno Stato unito, è avvalorata dal testo di Machiavelli stesso, su cui ora mi soffermerò brevemente.

26 *PhG 1805-1806*, pp. 258-259; trad. it. p. 146.

27 Cfr. *Henrich 1819/20*, p. 255.

### 3. Machiavelli e le qualità del principe

Nella sua opera *De Principatibus*, Machiavelli si occupa per lo più dei principati nuovi, nei quali è più difficile mantenere il potere rispetto a quelli ereditari. Nel suo scritto, il fiorentino è interessato alla verità effettuale delle cose, non a come esse dovrebbero essere, e per questo compie un'indagine empirica dei comportamenti politici, riportando nel testo il risultato di questa indagine<sup>28</sup>.

Sicuramente Machiavelli è influenzato in ciò da una visione pessimistica (per alcuni addirittura misantropica) dell'essere umano, se non in assoluto per lo meno per quanto concerne i comportamenti degli uomini in ambito politico<sup>29</sup>. Ciò lo portava ad affermare che “uno uomo che voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene rovini *infra* tanti che non sono buoni. Onde è necessario a uno principe, volendosi mantenere, imparare a potere essere non buono, e usarlo e non l'usare secondo la necessità”<sup>30</sup>.

Per gli stessi motivi, il principe non deve temere di essere giudicato negativamente dal popolo, perché spesso ciò che sembra una virtù si rivela nel suo contrario: “se si considerrà bene tutto, si troverrà qualche cosa che parrà virtù, e, seguendola, sarebbe la ruina sua; e qualcuna altra che parrà vizio, e, seguendola, ne riesce la securtà e il bene essere suo”<sup>31</sup>. Machiavelli riconosce quindi che esistono apparenti virtù che potrebbero portare alla rovina dello Stato, e apparenti vizi che sono necessari per conservarlo: chi vuole mostrarsi a tutti i costi generoso finisce ad esempio per prosciugare

28 Machiavelli non parte quindi da astrazioni o da principi metafisici, ma dalla realtà effettuale così com'è. Cfr. anche J. Burnham, *op. cit.*, p. 29 s.

29 Cfr. G. Quadri, *op. cit.*, p. 33 e R. Weber-Fas, *Staatsdenker der Moderne. Klassikertexte von Machiavelli bis Max Weber*, Mohr Siebeck, Tübingen 2003, p. 4. Qui Machiavelli viene definito “anthropologisch [...] ein Pessimist”. Federico II definiva Machiavelli un misantropo e la sua teoria abominevole: “Machiavelli rappresenta il mondo come un inferno e gli uomini come dei dannati [...]. Egli sostiene che al mondo non è possibile essere completamente buoni senza perire, tanto scellerato e corrotto è il genere umano”. Federico II di Prussia, *op. cit.*, cap. XV, p. 185.

30 N. Machiavelli, *Il Principe. Der Fürst*, Italienisch/Deutsch, trad. e cura di P. Rippel, Reclam, Stuttgart 1993 [1532], XV, p. 118. I diversi significati che il concetto di *necessità* assume nel *Principe* e nei *Discorsi* di Machiavelli vengono analizzati in F. Raimondi, “Necessità” nel *Principe* e nei *Discorsi di Machiavelli*, in “Scienza & Politica”, V. 21, N. 40, 2009, pp. 27-50.

31 N. Machiavelli, *Il Principe. Der Fürst*, cit., XV, p. 120.

le finanze dello Stato e gravare sui cittadini. Ciò lo renderà odioso ai loro occhi. Il principe parsimonioso, invece, inizialmente potrà anche essere giudicato in modo negativo, ma potrà poi permettersi la difesa dello Stato<sup>32</sup>.

Machiavelli riconosce come sia lodabile il principe che vive con integrità, mantenendo la sua parola. Tuttavia, l'esperienza insegna che coloro che hanno saputo utilizzare bene l'astuzia si sono dimostrati migliori di coloro che volevano essere leali. In ciò emerge ancora la sua visione pessimistica dell'essere umano, come essere politico:

Non può, pertanto, uno signore prudente, né debbe, osservare la fede, quando tale osservanza li torni contro e che sono spente le cagioni che la feciono promettere. E se gli uomini fussino tutti buoni, questo precetto non sarebbe buono; ma perché sono tristi, e non la osserverebbono a te, tu etiam non l'hai ad osservare a loro.<sup>33</sup>

Ora, tale principio sarebbe contrario a una morale deontologica, come quella kantiana, per cui non si dovrebbe calibrare il proprio operato sulla base delle azioni degli altri, che possono essere mutevoli, quanto piuttosto sulla base di un principio, l'imperativo categorico, che permette di valutare se una massima è universalizzabile o meno. Vivere in un mondo in cui nessuno mantiene la propria parola, un mondo in cui tutti mentono, sarebbe certamente degradante<sup>34</sup>: la massima di Machiavelli sarebbe quindi, dal punto di vista kantiano, malvagia. Machiavelli si pone però in un'altra prospettiva: quella del consequenzialismo e dell'utilitarismo, valutando l'azione sulla base delle conseguenze che essa può produrre. Ora, è chiaro che colui che si comporta correttamente in una ipotetica società di persone malvagie non potrebbe mai trarre vantaggio dal suo comportamento onesto. In questa prospettiva trova senso il discorso di Machiavelli, comunque sempre riferito alle condizioni necessarie per fondare e mantenere lo Stato<sup>35</sup>.

---

32 Cfr. *ivi*, XVI., p. 122.

33 *Ivi*, XVIII., p. 136.

34 Su questo aspetto cfr. G. Erle, *Tre prospettive su veridicità e agire morale. Leibniz, Kant, Hegel*, Archetipolibri, Bologna 2011.

35 Il criterio seguito sembra così essere quello dell'efficienza politica: molti principi morali, che normalmente valgono, non risultano a volte efficienti

Hegel si pone, per così dire, nel punto di intersezione tra la prospettiva deontologica e quella consequenzialista, prendendo allo stesso tempo le distanze da entrambe: come si può leggere nei *Lineamenti di filosofia del diritto*, è vuota astrazione tanto giudicare un'azione unicamente a partire dalle conseguenze della medesima quanto astrarre dalle conseguenze stesse e valutare solo il principio che la determina (cfr. *GPR*, § 118, pp. 105-106; trad. it. pp. 102-103).

Continua Machiavelli che:

Uno principe, e massime uno principe nuovo, non può osservare tutte quelle cose per le quali gli uomini sono tenuti buoni, sendo spesso necessitato, per mantenere lo stato, operare contro alla fede, contro alla carità, contro alla umanità, contro alla religione. E però bisogna che egli abbia uno animo disposto a volgersi secondo ch'è venti della fortuna e le variazioni delle cose li comandano, e, come di sopra dissi, non partirsi dal bene, potendo, ma sapere intrare nel male, necessitato.<sup>36</sup>

Anche in questo caso, mi sembra che Machiavelli sostenga che il principe nuovo, per mantenere lo Stato (il fine supremo), debba seguire le massime morali comuni, potendo, ma essere anche in grado di agire diversamente se necessario.

#### 4. Stato di necessità: una situazione permanente?

Se si porta lo sguardo sui *Discorsi* di Machiavelli, i quali sono stati spesso contrapposti al *Principe*, si troverà che le due opere sono in realtà tra loro connesse e che la forza del monarca può essere legittimata se essa è volta all'instaurazione di un ordinamento statale. La figura del principe, presentata da Machiavelli, non contraddice pertanto la sua lode nei confronti della repubblica romana presente nei *Discorsi*, come si evince dal passo seguente:

E debbesi pigliare questo per una regola generale: che mai o rado occorre che alcuna repubblica o regno sia da principio ordinato bene, o

---

per favorire l'autoconservazione dello Stato. Cfr. N. Machiavelli, *Il Principe. Der Fürst*, cit., p. 247 (*Nachwort*).

36 Ivi, XVIII., p. 138.

al tutto di nuovo fuora degli ordini vecchi riformato, *se non è ordinato da uno; anzi, è necessario che uno solo sia quello che dia il modo e dalla cui mente dependa qualunque simile ordinazione.* [...] Oltre a di questo, se uno è atto a ordinare, non è la cosa ordinata per durare molto quando la rimanga sopra le spalle d'uno, *ma sì bene quando la rimane alla cura di molti, e che a molti stia il mantenerla.*<sup>37</sup>

Si può quindi essere d'accordo con Maurizio Viroli, che sottolinea la continuità tra il *Principe* e i *Discorsi*: il fatto che Machiavelli si esponga a favore del governo repubblicano non contraddice la posizione per cui, nella situazione in cui si trovava l'Italia in quell'epoca, era necessario l'intervento di un principe che fondasse uno Stato unitario, per superare la frammentazione e le debolezze del paese. Si tratta quindi di un particolare stato di necessità. Come Machiavelli sottolinea nel passo sopracitato, è necessario che sia un singolo uomo a fondare l'ordinamento di uno Stato. In questo caso specifico, egli si riferisce a Romolo e alla fondazione di Roma. Che però poi l'ordinamento statale debba essere retto da "molti" è cosa altrettanto vera. Il principato sarebbe pertanto un governo transitorio, in quanto la libertà politica può essere raggiunta solo in un governo repubblicano<sup>38</sup>.

In Hegel lo stato di necessità non è uno stato permanente: ciò vale sia con riferimento al diritto di necessità del singolo individuo sia con riferimento al rapporto tra Stati. Rispetto al primo caso, Hegel afferma quanto segue:

Questa [la vita] *nell'estremo pericolo* e nella collisione con la proprietà giuridica di un altro ha un *diritto di necessità* [...] da pretendere, giacché dall'un lato sta l'infinita lesione dell'esserci e ivi la totale mancanza di diritto, dall'altro lato soltanto la lesione di un singolo limitato esserci della libertà [...].<sup>39</sup>

37 N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di F. Bausi, Salerno Editrice, Roma 2001 [1531], Libro I, Cap. IX, pp. 64-65. Enfasi aggiunta.

38 Cfr. M. Viroli, *Machiavelli. Filosofo della libertà*, cit., p. 89; M. Viroli, *La redenzione dell'Italia. Saggio sul "Principe" di Machiavelli*, GLF editori Laterza, Roma-Bari 2013 (cfr. in particolare l'introduzione) e J. Burnham, *op. cit.*, p. 47.

39 *GPR*, § 127, p. 112; trad. it. p. 110.

Si tratta di una situazione che possiede un proprio diritto, basato sul mantenimento della vita dell'individuo, come fondamento stesso di ogni diritto. Il diritto di necessità viene tuttavia legittimato tramite la *necessità del momento presente*.

Nel rapporto tra Stati, il reciproco riconoscimento svolge un ruolo fondamentale: ciò concerne il diritto statale esterno. Poiché tuttavia gli Stati stanno tra loro in un rapporto come nello stato di natura – uno stato cioè in cui dominano l'illecito, la forza e l'accidentalità – può accadere che i patti non vengano mantenuti (nonostante essi *debbano* essere mantenuti)<sup>40</sup> e che scoppino così delle guerre: “Ma quali offese [...] siano da riguardare come infrazione determinata dei trattati o offesa del riconoscimento e dell'onore, rimane un che di indeterminabile *in sé* [...]” (*GPR*, § 334, pp. 270-271; trad. it. p. 262). Detto questo, Hegel riconosce tuttavia il carattere provvisorio della guerra, poiché “nella guerra stessa la guerra è determinata come un qualcosa che deve trascorrere. Essa contiene quindi la determinazione di diritto internazionale che in essa venga conservata la possibilità della pace [...]” (*GPR*, § 338, p. 272; trad. it. p. 264). Lo stato di necessità, sia esso riferito al singolo individuo o allo Stato, non può quindi costituire una situazione permanente.

### 5. Osservazioni conclusive

Come si è visto, è possibile interpretare il *Principe* di Machiavelli e la lettura hegeliana dello stesso alla luce dello *stato di necessità* legato alla salvezza dello Stato. La tesi per cui l'individuo e la sua particolarità non avrebbero alcun valore all'interno dell'organismo statale, così come la tesi che nega in Hegel l'esistenza di una moralità privata, indipendente dalle istituzioni, mi sembra esasperare il primato dello Stato di fronte al singolo. In Hegel, il singolo conserva i suoi diritti soggettivi anche all'inter-

40 Con riferimento a Machiavelli, Sgarbi scrive che gli accordi e i trattati fra i vari Stati “perdono di qualsiasi valore al cospetto del potere che lo Stato deve esercitare per rimanere in vita”. M. Sgarbi, *La virtù del principe. Hegel lettore di Machiavelli*, in “Etica & Politica/Ethics & Politics”, XVIII, 3, 2015, pp. 96-115. Qui p. 99.

no dello Stato, dove essi raggiungono la loro verità: gli individui costituiscono infatti l'elemento vitale dello Stato. La particolarità, pur ammessa nell'Intero e dall'Intero, diviene problematica nel momento in cui si erge contro lo Stato.

Machiavelli ha compiuto un'analisi empirica dei comportamenti umani che permettono a un principe di fondare e conservare uno Stato. Il principe deve potersi comportare bene, ma se necessitato deve poter utilizzare i mezzi opportuni, senza preoccuparsi di agire contro la morale comune: è una *situazione di necessità*, su cui non si può discutere<sup>41</sup>. Ma anch'essa ha un suo valore morale! Hegel tematizza, come si è visto, il cosiddetto "diritto di necessità" (*Notrecht*) all'interno della sezione Moralità dei *Lineamenti*: si tratta del diritto del soggetto di preservare la sua vita tramite qualsiasi mezzo, anche con quelli che normalmente sarebbero ritenuti illeciti (cfr. *GPR*, § 127, p. 112; trad. it. p. 110). Lo *stato di necessità*, per come è stato qui considerato, si riferisce così a una situazione in cui le comuni norme giuridico-morali vengono meno, poiché si fa valere un principio superiore: salvare la vita o, in questo caso specifico, salvare e mantenere lo Stato. Il limitarsi ad un agire morale può avere, paradossalmente, in ambito politico addirittura delle conseguenze negative. Goffredo Quadri afferma, a ragione, che ciò che appare come un bene, da un punto di vista privato, potrebbe condurre alla rovina dello Stato e continua:

È in questo senso che egli [il principe] deve sapere essere buono e non buono; non perché egli debba non curarsi della giustizia [...], ma perché egli deve sapere distinguere ciò che è giusto in concreto per i suoi effetti di bene o di male rispetto alla vita dello stato. Ed è per questa *necessità supremamente morale della conservazione dello stato* che gli occorre la prudenza, cioè una certa virtù intellettuale che gli faccia distinguere il bene vero da quello apparente [...].<sup>42</sup>

41 "È la necessità che suggerisce l'impiego dei mezzi". G. Quadri, *op. cit.*, p. 55.

42 G. Quadri, *op. cit.*, p. 198. Enfasi aggiunta. E ancora: "Il Machiavelli non consiglia ad alcun principe [...] di essere ingiusto, ma solo mette in luce i casi in cui una apparente bontà, una mansuetudine inopportuna costituirebbe un inadempimento di più alti e imprescindibili doveri". Ivi, p. 200.

Mi sembra quindi corretta l'affermazione di Vittorio Hösle, per cui "The *Prince* deals with a political state of emergency"<sup>43</sup>. Si tratta di uno stato di necessità e di emergenza che ha a che fare con il principio della fondazione e della conservazione dello Stato come fondamento della vita in società. Con ciò è forse possibile risolvere in parte la "questione Machiavelli", o per lo meno meglio comprenderla<sup>44</sup>.

---

43 V. Hösle, *Objective Idealism, Ethics and Politics*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1998, p. 114.

44 Cfr. B. Croce, *Una questione che forse non si chiuderà mai*, in "Quaderni della 'Critica' diretti da B. Croce", luglio 1949, n. 14, pp. 1-9.





VALERIO ROCCO LOZANO

*ROMA ABSCONDIRA. LA PRESENZA  
NASCOSTA DELLA POESIA LATINA  
NELLA FENOMENOLOGIA DELLO SPIRITO*

1. *Il nipote di Rameau, tra Bildung e Aufklärung*

L'intento di questo contributo è mostrare come la descrizione hegeliana della transizione dall'*Ancien Régime* all'Illuminismo sia profondamente influenzata da alcuni autori della classicità romana, in particolare Orazio. Questo legame, rispetto al quale il *Nipote di Rameau* di Diderot è di essenziale importanza, contribuisce inoltre a riflettere sul ruolo giocato dal concetto di *Romanitas* nella comprensione della Francia a Hegel coeva.

Prima di entrare nel merito dell'argomento occorre, in primo luogo, tenere presente che il testo di Diderot è una delle poche opere citate da Hegel nella *Fenomenologia*; in secondo luogo, bisogna contestualizzare questi riferimenti al *Nipote di Rameau* in tre passaggi molto diversi della sezione dedicata alla *Bildung* (VI.B.1.a).

Il primo rimando può essere reperito proprio all'inizio della sezione, poco dopo la chiusura della trattazione del *Rechtzustand* dei romani, nell'espressione dell'estraniamento dell'individuo rispetto al mondo sostanziale dei costumi, delle tradizioni e così via, che lo riducono (e in qualche modo lo sussumono immediatamente) alla particolarità della specie. Tuttavia, fin dalla culla il singolo *appartiene* a un gruppo, una classe, una famiglia che condizionano, o anche determinano la sua identità.

In questo contesto, Hegel collega la parola tedesca *Art* al francese *espèce* con l'intenzione, *prima facie*, di distinguerli, veicolando essi il significato di *specie, maniera* con differenti sfumature. Tuttavia, Hegel sottolinea subito un sottostante aspetto in comune: la parola francese, che ha una valenza negativa, come segnalato dalla citazione del *Nipote di Rameau*, rivela l'essenza del termine più profondamente di quanto non faccia l'aria di onestà dell'espressione tedesca:



Il termine *Art* (“specie, maniera”) non è in tutto e per tutto identico al francese *espèce*, “il più temibile di tutti gli epiteti, perché indica la mediocrità e l’estremo grado di disprezzo”. “*Art*” e “*in seiner Art gut seyn*” (“essere buono nel proprio genere, alla propria maniera”) sono peraltro espressioni tedesche che, a questo significato, aggiungono un’aria di onestà. Come se non vi s’intendesse poi nulla di così male; ossia, tali espressioni di fatto non contengono ancora la consapevolezza di che cosa siano “specie, maniera”, e di che cosa siano invece cultura e realtà effettiva. (*PhG* p. 368; trad. it. p. 327)

Si faccia attenzione, per altro, anche alla critica espressa da Hegel, in questo contesto, alla restituzione di Goethe, nonostante la consapevolezza (o proprio in virtù di essa) della problematica *traduzione* dell’opera fino alla sua pubblicazione nel 1805, che esamineremo più avanti.

Il secondo rimando al testo di Diderot si trova precisamente *alla fine* della sezione sulla *Bildung*, cioè alla fine del percorso *esterno* dell’autocoscienza verso l’assimilazione dell’oggettività positiva. Questa sottosezione, intitolata *La vanità della cultura* dall’edizione di Lasson, presenta le conseguenze del linguaggio della lacerazione dopo le molteplici inversioni dei passaggi precedenti. L’autocoscienza non sa più se attaccarsi al polo dell’universalità di quanto è essenziale e permanente (lo stato, l’eroismo, il coraggio, il sacrificio) o se perseguire il suo individuale interesse tramite l’accumulazione e l’ambigua adulazione del potere.

L’analisi dei dettagli di questa complessa dialettica, nei limiti di questo contributo, non ci è consentita. Ci sia permesso però rilevare come i momenti di questo percorso conducano l’autocoscienza a una sorta di schizofrenia, riflessa da un linguaggio duplice: da una parte si dà un’adulazione ignobile, che oscilla deliberatamente tra due posizioni contraddittorie; dall’altra troviamo il linguaggio del giudizio morale, attivato dalla “coscienza semplice del vero e del buono, [che] rispetto all’eloquenza aperta e consapevole di sé che caratterizza lo spirito della cultura, [...] non può che risultare monosillabico” (*PhG*, p. 284; trad. it. p. 347).

Mentre quest’ultimo lato dello spirito, identico con sé, non può evitare di cadere in contraddizione non appena intende giudicare lo spirito dell’adulazione (di fatto, il giudicare è già un atto di aggressione e un’espressione di ingiustizia, come mostra il caso della co-

scienza nobile), lo spirito che conduce alla riconciliazione e all'autentica identificazione con se stesso è quello che differisce sempre da sé e che abita nello *status* schizofrenico che muove senza posa da una verità a un'altra e percepisce ogni verità come vana.

La sezione mette capo a questa riconciliazione, prima di discutere il conflitto, caratteristico dell'illuminismo, tra *la fede e la pura intelligenza*:

Il Sé è la natura di tutte le relazioni nell'atto di lacerare sé stessa, ed è la consapevolezza di tale lacerazione; esso però sa della sua propria lacerazione solamente come autocoscienza ribelle e, sapendola, il Sé si è immediatamente elevato al di sopra della lacerazione stessa. In quella vanità ogni contenuto che non può venir colto positivamente; l'oggetto positivo è solamente l'*Io puro stesso*, e la coscienza lacerata è *in sé* questa pura uguaglianza a sé stessa dell'autocoscienza che è ritornata a sé. (*PhG*, p. 286; trad. it. p. 350).

Hegel si appoggia su due lunghi passaggi tratti dal *Nipote di Rameau* per descrivere le caratteristiche di questa coscienza della lacerazione, che è consapevole dell'inversione; di fatto, è la coscienza "dell'inversione assoluta" (*PhG*, p. 283; 346) e sempre differente da sé:

Il contenuto del discorso che lo spirito tiene da sé stesso e intorno a sé stesso è dunque l'inversione di tutti i concetti e di tutte le realtà; è l'inganno universale di sé stesso e degli altri, e l'inverecondia del proferirlo è per l'appunto la verità più grande. Questo discorso è la stravaganza di quel musico che "riuniva e mescolava insieme una trentina di arie italiane e francesi, tragiche, comiche, di ogni specie e carattere. Ora con voce profonda di basso scendeva sin nell'inferno, ora rovinandosi la gola e contraffacendo il falsetto, lacerava le altezze nell'aria [...], alternativamente furioso, placato, imperioso e malizioso". Alla coscienza quieta che pone onestamente la melodia del buono e del vero nell'uguaglianza dei toni, vale a dire nell'unisono d'una sola nota, questo discorso appare come un "vaniloquio di saggezza e di follia, come un miscuglio tanto di abilità quanto di bassezza, di idee giuste e di idee false, di una perversità così completa, e insieme di una totale franchezza e di una totale verità. Non si potrà rinunciare a penetrare in tutti questi toni, e a percorre su e giù la scala dei sentimenti, dal disprezzo e dall'abiezione più profondi fino all'ammirazione e alla commozione più alte; a questi ultimi sentimenti si confonderà un tratto ridicolo, che ne compromette la natura". (*PhG*, pp. 283-284; trad. it. pp. 346-347).

Questa lunga citazione la dice lunga su quanto la figura fenomenologica della coscienza lacerata, contrappunto della coscienza onesta, sia modellata sulla base del personaggio principale dell'opera di Diderot.

Il terzo riferimento al *Nipote di Rameau* si trova nella sottosezione dedicata alla lotta tra l'illuminismo e la superstizione. Questo passaggio mutua, dal romanzo, un'espressione icastica circa il modo in cui il primo, avendo intaccato la credenza religiosa fino al midollo e avendola svuotata con la pressione della sua razionalità, "un bel mattino dà una gomitata al compare e – patatrac! – ecco l'idolo caduto a terra" (*PhG*, pp. 295-296; trad. it. p. 362). La citazione da Diderot rimanda alla convinzione razionalistica e ottimistica stando alla quale la superstizione sarebbe scomparsa d'un colpo, in maniera indolore e subito dopo il decennale sforzo delle *Lumières*, come se queste avessero potuto attivare un effetto meccanico e logico della loro causa contro i pregiudizi ereditati.

Dopo aver analizzato i passaggi in cui Hegel fa riferimento al testo di Diderot, e prima di mettere a tema l'insolita *translatio studiorum* che connette l'opera francese con il mondo romano, un'analisi del *Nipote di Rameau* può essere utile per gettare luce sul suo statuto nei termini di un autentico caso di *translatio*, non solo nel senso linguistico di traduzione (*Übersetzung*) ma anche nel significato più profondo di una transizione nella storia delle idee, un *Übergang* tra due traduzioni culturali, che è stato studiato nel dettaglio da James Schmidt nel *Journal of the History of Ideas*.

## 2. La translatio dell'opera: Hegel, Goethe, Diderot

È noto che Diderot non pubblicò mai *Il nipote di Rameau*, che la figlia dell'autore, Madame de Vandeul, nel 1785 spedì a Caterina II in un blocco di materiali non pubblicati di suo padre. Anni dopo, Schiller comprò una copia del manoscritto "da un ufficiale o ambasciatore tedesco proveniente da San Pietroburgo, che a sua volta lo aveva ricevuto, probabilmente in circostanze discutibili, da qualche personaggio poco raccomandabile". Schiller stesso convinse Goethe a tradurre l'opera dal francese al tedesco, e alla fine fu pubblicato nel 1805, un anno prima della *Fenomenologia*, col titolo

*Rameaus Neffe. Ein Dialog von Diderot.* È importante sottolineare che il manoscritto originale recava come titolo semplicemente *Seconda satira*, già un chiaro riferimento a Orazio, vera ispirazione di quel testo di Diderot. Sia come sia, Hegel legge la traduzione di Goethe: la prima pubblicazione francese non arrivò in Germania prima del 1821 e, quasi incredibilmente, non si trattava del testo originale, bensì della ritraduzione in francese della versione tedesca di Goethe.

La traduzione di Goethe, forse come ogni traduzione dell'epoca, era tutto tranne che neutrale: Goethe tradusse il termine francese *libertinage* con *Leichtfertigkeit*, spensieratezza/frivolezza, ove si perde l'importante radice contenuta nel termine francese, ovvero quella della *libertà*. Nella Francia del diciottesimo secolo, il significato di *libertino* rimandava anche a *libero pensatore, spirito critico*.

### 3. *La translatio esterna: Hegel, Diderot, Orazio*

L'importanza del *libertinage* nel *Nipote di Rameau* non affonda le sue radici semplicemente nel contenuto, ove il personaggio principale è dipinto fin dall'inizio come un'adamantina personificazione di questo atteggiamento: l'affermazione *J'abandonne mon esprit à tout son libertinage* del debutto riassume il suo comportamento di tutto il libro. Per la nostra argomentazione, però, è molto più importante notare che l'*incipit* dell'opera è un verso latino di Orazio: *Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis*, cioè il verso quattordicesimo, quasi per intero, della satira settima del libro secondo. Esso allude al fatto che Prisco era nato sotto il segno di Vertumnio, divinità di origine etrusca che presiede al cambiamento. Tramite l'*incipit* dell'opera, Diderot cerca di mettere in luce la mutevole, instabile condizione del suo personaggio principale, e questa è la ragione per cui Hegel lo ha eletto a *exemplum* della coscienza lacerata che è permanentemente differente da sé stessa. Allo stesso tempo, Diderot apre la via a un riferimento implicitamente legale e morale a *libertinage*.

Invece di mettere in risalto la sua nobiltà e il suo eccesso di ricchezza, "Priscus inani, / Vixit inaequalis, clavum ut mutarem in horas / Aedibus ex magnis subito se conderet, unde / Mundior exiret

vix libertinus honeste” (Hor., *Sat. Lib. II*, 7, 10-12). Il prototipo dell’onesto liberto è, *nonostante* la sua provenienza sociale, Orazio stesso, che, nella celebre sesta satira del libro primo, si presenta come “libertino patre natum” (Hor., *Sat. Lib. I*, 6, 23-24), in opposizione al *classismo* di Mecenate, che giudica il valore in base all’estrazione sociale.

Quello del *libertinage* è quindi il *Leitmotiv* che connette la satira oraziana al manoscritto di Diderot. Come abbiamo cominciato a vedere, l’estrema polisemia del termine è in parte dovuta a quanto abbiamo menzionato prima, ovvero la *translatio studiorum*. Da una parte, esso si riferisce allo *status morale*, implicito in Orazio ed esplicito in Diderot, connesso a costumi perversi. L’affermazione, contenuta nella satira VII del libro II, per cui molti liberti sono più onesti del nobile e ricco Prisco implica *de facto*, come l’autopresentazione del poeta in quanto *libertino patre natum*, l’ammissione che i più sarebbero disonesti.

Il generale stato di insubordinazione e la decadenza dei costumi erano un *topos* degli scrittori romani, Cicerone *in primis*<sup>45</sup>, e di importanti fonti per Hegel, soprattutto Gibbon<sup>46</sup>, che costituiscono un elemento principale nelle lezioni berlinesi. Nell’analisi della sezione sul *Rechtzustand*, nel capitolo VI della *Fenomenologia*, Hegel usa due volte il termine *Ausschweifung* per definire la situazione interna alla coscienza dell’imperatore, il signore del mondo. La migliore opzione per cogliere il significato di questa parola nelle lingue romanze è precisamente *libertinage*. In questo passaggio si dà un contesto molto simile a quello della contraddizione intima presentata dal *Nipote di Rameau*.

Questo contenuto, però, liberato dalla sua potenza negativa, è il caos delle potenze spirituali che, scatenate come essenze elementari, si muovono l’una contro l’altra in selvaggia dissolutezza, in modo furioso e distruttivo; la loro autocoscienza priva di forza costituisce il debole argine e il suolo del loro tumulto. Sapendosi così come l’insie-

45 Cfr. F. Biasutti, *Il ruolo di Cicerone nella interpretazione hegeliana della Romanitas*, in L. Illetterati, A. Moretto (a cura di), *Hegel, Heidegger e la questione della Romanitas*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005, pp. 3-15.

46 G. Bonacina, *Due prestiti da Gibbon per la descrizione hegeliana dell’Impero Romano d’Oriente nelle Lezioni sulla filosofia della storia*, in *Hegel, Heidegger e la questione della Romanitas*, cit., pp. 17-41.

me di tutte le potenze effettive, questo signore del mondo è quell'auto-coscienza abnorme, che si sa come il dio dotato di realtà effettiva; ma poiché egli è solamente il Sé formale, che non è in grado di domare quelle potenze, il suo movimento e il suo godimento di sé sono a loro volta abnorme dissolutezza. (*PhG*, p. 263; trad. it. p. 321)

Come può il *libertinage* dell'imperatore essere connesso all'attitudine licenziosa del nipote di Rameau, povero musicista e mangiapane a ufo nei circoli sociali parigini? La chiave per rispondere a questa domanda è fornita dallo stesso Diderot quando usa una similitudine probabilmente identificata dall'attenta lettura di Hegel. La comparazione non può essere casuale: "Si ce vaste menton était couvert d'une longue barbe; savez-vous que cela figurerait très bien en bronze ou en marbre ? [...] À côté d'un César, d'un Marc-Aurèle". La lacerazione, il tumulto di forze contraddittorie che è essenziale al carattere complesso della *Bildung* comincia nel mondo romano e culmina nel *Nipote di Rameau*. Incastonato tra il riferimento alla satira di Orazio e quello all'opera di Diderot, questo rimando al *libertinage* in connessione con il mondo romano serve come un primo passo utile a vedere la dialettica del *libertinage* in questa sezione del capitolo VI della *Fenomenologia*.

Nei passaggi relativi alla *Bildung* abbiamo visto come il *libertinage* del *Nipote di Rameau* sia contrapposto alla coscienza onesta, che è doppiamente *ingenua*, nel senso romano e nel senso francese del termine. Da una parte, essa è *ingenua* perché non è stata affrancata durante la sua vita, nel senso legale romano: è la coscienza nobile che appare poco prima nel testo, *der stolze Vasall*, il prode vassallo che scorta, serve e consiglia il suo signore (il monarca assoluto). Qui la coppia *ingenuitas/libertinitas* veicola anche un significato sociale e legale. *Ingenuus* è l'uomo libero, da distinguersi dal *servus* e dal *libertinus*; è il nobile interessato all'onore, che riconosce il suo signore in cambio di terra, titoli, privilegi e così via.

Dall'altra parte, la coscienza *ingenua* è sempre identica a sé stessa e può rispondere al tumulto contraddittorio della libertina coscienza meschina solo con dei monosillabi che giudicano l'attività altrui. Qui la coppia *ingenuo/libertino* ha una valenza strettamente morale e trova un equivalente nella coppia *innocenza/licenziosità*, come si può vedere dal cinico discorso di Rameau: "C'est, me répondit-il, qu'on tire parti de la mauvaise compagnie, comme du

libertinage. On est dédommagé de la perte de son innocence, par celle de ses préjugés”. Oltre alla connessione tra la licenziosità e la perdita di innocenza, quest’ultima citazione contiene anche il potere emancipatore, genuinamente illuminato del *libertinage*. Se, come rileva Norbert Hinske, il principale riferimento polemico dell’Illuminismo è la nozione di pregiudizio<sup>47</sup>, alcune recenti interpretazioni della kantiana risposta a *Che cos’è l’illuminismo* come lode del *libertinage*, inteso in quanto pensiero, potrebbero essere nel giusto<sup>48</sup>. Il concetto di *libertinitas* che ha la coscienza lacerata è anche la caustica libertà di spirito del *Philosophe*, che dissolve ogni contenuto, ogni tradizione, ogni essenza e, infine, tutto quel valore che sembrava difendere così appassionatamente.

Questo linguaggio della lacerazione, “die reinste Ungleichkeit” dice Hegel, è l’Io pronunciato. Bloccato tra l’abiezione e la rivolta, percepisce quanto è disintegrato al di fuori di sé e combatte contro ogni universale: legge, bene, male, anche contro la ricchezza, che tende a creare un’aspettativa di una personalità singolare, forse inalienabile.<sup>49</sup>

Le implicazioni politiche di questa furia distruttiva sono molto chiare e tristemente note per ogni lettore della *Fenomenologia*: la Rivoluzione francese descritta da Hegel nella sezione “La libertà assoluta e il terrore”.

Nella sezione sulla *Bildung* Hegel ha colto pienamente la *duplice* (morale e sociale) natura libertina dell’illuminismo che ha condotto alla Rivoluzione francese. Egli ha magistralmente tradotto in *philosophicis* la doppia lotta tra *ingenuitas* e *libertinitas* che tiene insieme la storia europea dai tempi dei romani fino all’Illuminismo, da Orazio fino a Diderot. Hegel, tuttavia, è andato anche aldilà: l’inserimento di queste figure nell’impianto fenomenologico, l’importazione della *libertinitas* attraverso le lenti della letteratura francese e romana nonché della legge romana sono talmente compiuti da

47 Cfr. N. Hinske, *Die tragenden Grundideen der deutschen Aufklärung. Versuch einer Typologie*, in R. Ciafardone (a cura di), *Die Philosophie der deutschen Aufklärung. Texte und Darstellung*, Reclam, Stuttgart 1990, pp. 407-458.

48 Cfr. J.M. Cuesta Abad, *La transparencia informe*, Abada, Madrid 2010, p. 229: “la respuesta kantiana a la pregunta *Was ist Aufklärung?* cifra entre líneas la clave ideológica de la Ilustración como *esprit de libertinage*”.

49 Ivi, p. 238.



coordinarsi con un altro asse di significato. Come abbiamo visto, il *libertinus* è uno schiavo liberato: dall'altezza del capitolo VI egli dice la verità di ciò che una famosa figura del capitolo IV (la dialettica servo-signore) può soltanto balbettare. L'inversione di ruoli tra coscienza lacerata (libertina) e coscienza semplice (onesta), in cui la prima (originariamente differente da sé stessa) raggiunge infine l'identità con sé nel puro Io dichiarando la vanità di ogni contenuto esteriore, è un'espressione concettualmente più alta della stessa *indipendenza* conseguita nel capitolo IV dalla coscienza servile attraverso il carattere formativo del lavoro e il freno del desiderio in quanto mero consumo. L'aspetto più sorprendente è che, nella *Fenomenologia*, questa duplice inversione (il dissimile da sé diventa identico a sé, il servo diventa il signore del signore) ha la solita fonte letteraria classica delle considerazioni sulla dialettica relativa a *ingenuitas/libertinitas*. Come abbiamo visto, nel *Nipote di Rameau* possiamo trovare un signore che diventa il buffone del suo buffone, un evidente omaggio, ancora una volta, alla settima satira di Orazio, libro II, in cui un signore diventa il servo del suo servo.

#### 4. Inversioni dialettiche: signori, servi e liberti

##### 4.1 L'inversione tra il re e il buffone

Questa seconda parte della tripla *translatio studiorum* tra Hegel, Diderot e Orazio potrebbe cominciare con le considerazioni del capitolo VI sul *Nipote di Rameau*, ma è profondamente ancorata nella dialettica servo/signore del capitolo sull'autocoscienza. Entro la *Fenomenologia*, l'inversione di ruoli istituzionalizzati sia socialmente che legalmente richiama immediatamente il percorso che va dalla figura servo/signore fino alla coscienza nella sua indipendenza per come la abbiamo commentata prima: il servo diventa il signore del signore e viceversa. Questa inversione ha delle ragioni puramente filosofiche ma, probabilmente, trae la sua ispirazione e la sua radice letteraria dal collegamento tra Diderot e Orazio che è oggetto della nostra attenzione. Teniamo a mente il profondo impatto che il racconto di Diderot dovette avere su Hegel, così come il particolare cronologico per cui non ci sono allusioni a questo "simbolo" del

riconoscimento nella filosofia hegeliana prima del 1805, quando fu pubblicata la traduzione di Goethe. *Il nipote di Rameau* dispiega esplicitamente un'inversione di ruoli tra un re e un buffone: il cinico protagonista principale spiega in un dialogo che, molte volte, il re diventa il buffone del suo buffone, perché coloro che hanno bisogno di un buffone non possono essere savi, e coloro che non possono essere savi sono buffoni.

#### 4.2 *Inversione internamente alla coscienza: inaequalitas*

Un altro esempio di inversione diametrale tra le personalità del signore e del servo può essere apprezzato nella misura in cui si verifica *all'interno della medesima persona*, come osservano le interpretazioni che fanno della lotta tra servo e signore nel capitolo IV una tensione tra forze che sono *interne* all'autocoscienza e che costituiscono pertanto una dialettica psicologica più che intersoggettiva. La presenza di Diderot può essere seguita nella presentazione del nipote di Rameau nelle prime pagine del racconto, ove il narratore incontra qualcuno di cui dice: *Rien ne dissemble plus de lui que lui-même*. Nella presentazione hegeliana del personaggio di Diderot Rameau, essendo visto come un esempio della coscienza lacerata, incarna il tipo del personaggio in permanente mutamento, dipendente dalle circostanze, avulso da ogni unità psicologica.

L'occorrenza che descrive al meglio questa attitudine camaleontica è l'esergo della stessa opera di Diderot: *Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis*.

Come abbiamo già messo in luce, questa frase si riferisce alla nascita sotto il segno della divinità del cambiamento, il Proteo dei romani, che simbolizza metamorfosi, ineguaglianza e trasformazione. Come è stato richiamato prima, Davo lo schiavo dice del suo signore, Prisco, che lui era:

Cum tribus anellis, modo laeva Priscus inani,  
Vixit inaequalis, clavem ut mutaret in horas;  
Aedibus sed magnis subito se conderet, unde  
Mundior exiret vix libertinus honeste.  
Iam moechus Romae, iam mallet doctus Athenis  
(Hor., *Sat. Lib. II*, 7, 7-14)

La frase *vixit inaequalis* è chiave: essa “descrive il *libertinage* del signore in un colpo solo: *vixit inaequalis* (v. 10), visse in maniera ineguale. Ineguale a sé stesso, ricco e miserabile, patrizio e plebeo, servo e *libertus*, onesto e vizioso”<sup>50</sup>.

L’inversione tra servo e signore è interiore alla coscienza del personaggio: Prisco e il nipote di Rameau vivono in uno stato di disuguaglianza rispetto a loro stessi, in una mancanza di regolarità e in una condizione oscillante che pertengono al significato del *libertinage* descritto prima; Elisabetta Mastrogiacomo ha identificato precisamente il culto della duplicità o “personalità duplice” come il collegamento tra il *libertinage* e l’Illuminismo<sup>51</sup>.

L’importanza di questo tema, nel *Nipote di Rameau*, è tale che una delle conclusioni “moralì” dell’opera (une delle poche che non viene revocata, derisa o contestata) è precisamente la frase che mette in luce questa schizofrenia del comportamento: “on prise on tout l’unité de caractère”, scrive Diderot in un appunto che estende ai protagonisti del racconto, ivi incluso il passante che conversa con Rameau, forse l’*alter ego* di Diderot stesso; nessuno di loro, infatti, ha raggiunto questo stato. Diderot rinnova quindi il suo tributo a Roma, e specialmente a Orazio, che ha ispirato questo personaggio oscillante, lacerato. Il libertino Palissot viene descritto come qualcuno che vive *per fas et nefas*. Questa frase introduce una sfumatura legale che si ricollega al concetto legale romano di *libertinitas*.

### 4.3 *Inversione di servo e signore*

Dopo la coppia implicita di re e buffone e l’oscillazione *entro la stessa coscienza*, la *translatio studiorum* presa in esame presenta

50 J.M. Cuesta Abad, *La transparencia informe*, cit., p. 240.

51 Cfr E. Mastrogiacomo, *Libertinismo e Lumi*, Liguori, Napoli 2009, pp. XI-XII: “sembrebbe *prima facie* che il libertinismo, con il suo culto della doppiezza, con la sua dissociazione tra interno ed esterno, tra pubblico e privato, con la sua predilezione per la circolazione più o meno clandestina delle idee, e soprattutto, con la tesi della necessità dell’‘impostura’ per governare il popolo, abbia poco a che fare con la cultura dei Lumi. In realtà, il problema non si risolve con categorie di principio, anche se le distinzioni concettuali hanno il loro peso nell’organizzazione dei percorsi storici. In effetti, proprio l’esame nel concreto di una figura come quella di Boureau-Deslandes mostra l’intreccio, si direbbe inestricabile, di motivi libertini e di audacie illuministiche, senza che l’autore abbia mai avvertito una reale cesura tra gli uni e le altre”.

una terza forma di inversione. Questa terza, più esplicita modalità è fondata nel contesto in cui si colloca la nostra satira oraziana, non casualmente nota come *La verità dei Saturnali*.

È noto che questa festività dalla durata di tre giorni (tra il 17 e il 19 di dicembre) dava agli schiavi (e agli appartenenti alle classi basse) la libertà di comportarsi ed esprimersi come signori. Come Orazio stesso fa vedere concedendo illimitata libertà di parola al suo servo, questo stato alla rovescia, profondamente ancorato nelle romane *mos maiorum*, è una delle loro più profonde tradizioni: “age libertate Decembri, / quando ita maiores voluerunt, utere: narra” (Hor., *Sat. Lib. II*, 7, 4-5).

Il risultato di questa nuova capacità di parola e di onestà si produce in una serie di critiche morali e acute osservazioni sul carattere contraddittorio del signore, allo stesso tempo licenzioso e pavido.

[...] adde, quod idem  
 non horam tecum esse potes, non otia recte  
 ponere teque ipsum vitas fugitivus et erro,  
 iam vino quaerens, iam somno fallere curam,  
 frustra: nam comes atra premit sequiturque fugacem. (Hor., *Sat. Lib. II*, 7, 112-116)

L'ultima critica di Davo è di particolare importanza per due ragioni. In primo luogo, tocca un nervo scoperto perché Orazio contraddice la sua promessa di tolleranza quando minaccia il suo servo di mandarlo al podere in campagna. In secondo luogo, perché l'immagine dello schiavo che fugge da sé stesso mette insieme due giudizi su Orazio: il difetto di essere schiavi di sé stessi e l'essere *disuguali* rispetto a sé stessi. Per altro, il primo è già stato messo in evidenza: “an hic peccat, sub noctem qui puer uvam / furtiva mutat strigili: qui praedia vindit / nil servile gulae parens habet?” (Hor., *Sat. Lib. II*, 7, 109-111). È precisamente in questo momento che la superiorità morale di Davo sul suo signore, connotazione dell'intera satira, sottomette quest'ultimo al suo giudizio del suo servo, che lo appella con un epiteto frequente in Epitteto: “o totiens servus” (Hor., *Sat. Lib. II*, 7, 70). Visto con le lenti del *Nipote di Rameau*, ciò significa che:

La satira di Orazio getta nuova luce sul mito del servo e del signore: la dialettica tra le loro coscienze non deve mai perdere il momento del-

le conversioni e inversioni mimetiche, del furto d'identità, di incrocio di personalità fasulle, di commedia degli equivoci in cui, stando alla frase conclusiva di Rameau, *rira bien qui rira le dernier*.<sup>52</sup>

Il riferimento alla commedia, ultimo polo concettuale in cui trova espressione la *Romanitas* nella *Fenomenologia* di Hegel, non è casuale. Prima di inoltrarci in questo argomento, occorre anteporre un breve commento sul *topos* dell'adulazione, terzo segmento di congiunzione tra Orazio, Diderot e la *Fenomenologia*.

### 5. Il linguaggio dell'adulazione

Uno dei punti che mette immediatamente in relazione la settima satira del secondo libro di Orazio con il *Nipote di Rameau* è la convinzione, da parte dei personaggi più bassi, Davo e Rameau, che anche il più elevato dei signori sia pur sempre il servo di altri. Il servo di Orazio, infatti, considera il suo signore un compagno di servitù: “nempe / tu, qui mihi imperas, aliis servis miser atque / duceris ut nervis alienis mobile lignum” (Hor., *Sat. Lib. II*, 7, 80-82). La forza della natura che assoggetta tutti gli uomini non è altro che la pulsione sessuale: “te coniunx aliena capit, meretricula Davum: / peccat uter nostrum cruce dignius?” (Hor., *Sat. Lib. II*, 7, 46-47). La solita verità è espressa in termini leggermente più raffinati da Rameau: “Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu”, e quando li adula si inizia una catena a cascata il cui vertice è la corte reale. È piuttosto significativo che nella satira di Orazio solo l'uomo saggio, il filosofo stoico, sia considerato realmente libero poiché si rifugia entro sé stesso e revoca ogni condizionamento esterno:

Quisnam igitur liber? sapiens sibi qui imperiosus,  
quem neque pauperies neque mors neque vincula terrent,  
responsare cupidinibus, contemnere honores  
fortis, et in se ipso totus, teres atque rotundus,  
externi nequid valeat per leve morari,  
in quem manca ruit semper fortuna (Hor., *Sat. Lib. II*, 7, 84-89)

52 J.M. Cuesta Abad, *La transparencia informe*, cit., p. 240.

Se pensiamo alla struttura della *Fenomenologia* e accettiamo l'ipotesi che la settima satira, mediata da Diderot, abbia potuto influenzare la dialettica hegeliana tra servo e signore, diventa pressoché patente che la verità, l'esito dell'istanza oraziana dell'*inaequalitas* è precisamente la libertà astratta, interiore e negativa dello stoicismo cui Hegel arriva proprio dopo la dialettica tra servo e signore, alla fine del capitolo quarto.

Ma torniamo al tema dell'adulazione. Menzionata da Diderot come la grande catena che domina il mondo, quello dell'adulazione è un tema importante sia in Hegel che in Orazio. Il linguaggio dell'adulazione gioca un ruolo cruciale nel sesto capitolo della *Fenomenologia*. Tuttavia, il linguaggio della coscienza lacerata, rappresentato da Rameau, non è altro che una radicalizzazione di quello strumento usato dal nobile, una degenerazione della coscienza nobile che tendeva a servire lo Stato col servizio e col consiglio, per adulare e conferire *Wirklichkeit* al monarca assoluto: lasciato a sé stesso, sarebbe "l'atomo che non può comunicare nulla della propria essenza, e che non ha pari a sé" (*PhG*, p. 278; trad. it. p. 340). Questa descrizione del monarca prerivoluzionario non differisce molto dall'immagine del signore del mondo: l'imperatore romano era non sorprendentemente contornato di *liberti*. In questo caso, tuttavia, il riconoscimento attraverso il linguaggio media o attenua l'unificazione astratta, che a Roma era senza limiti e violento.

Egli – *questo singolo* – sa sé – *questo singolo* – come il potere universale, poiché i nobili si schierano tutt'intorno al trono non soltanto per servire prontamente il potere dello stato, ma anche come *ornamenti* di quello stesso trono, e per *dire* sempre a colui che vi siede chi egli *sia*.

In questo modo, il linguaggio della loro lode è lo spirito che, *nello stesso potere dello stato*, congiunge i due estremi in una conclusione sillogistica; tale linguaggio permette il riflettersi entro di sé del potere astratto, gli conferisce il momento proprio dell'altro estremo, l'*essere-per-sé* che è in grado di volere e di decidere, e tramite ciò gli dà anche esistenza autocosciente; ovvero, per mezzo di questo linguaggio questa *singola* autocoscienza *effettiva* giunge alla *certezza* di *sapersi* come il potere. (*PhG*, p. 278; trad. it. p. 340)

Quando il linguaggio dell'adulazione mira non al potere dello stato, bensì alla ricchezza, si trasforma in "linguaggio adulatorio,

ma dell'adulazione ignobile; infatti essa sa che quanto enuncia in termini d'essenza costituisce l'essenza lasciata in stato di abbandono, l'essenza che non è *se'*" (*PhG*, p. 282; trad. it. p. 344). Qui compare l'ipocrisia, un elemento importante tanto nella satira di Orazio quanto nel *Nipote di Rameau*. Dobbiamo riflettere sulla funzione dell'adulazione in queste due opere, nonché sulla loro influenza in tal senso sul capitolo sesto.

Abbiamo visto come Diderot abbia trasformato l'adulazione in un meccanismo generale che consolida una catena universale che cattura anche il potere. Tuttavia, in diversi luoghi dell'opera l'autore critica aspramente gli adulatori: dopo aver giocosamente descritto le differenti tecniche di adulazione, egli si mostra duro nei confronti di tutti quei "fades complaisants; tous ces fainéants, tous ces pervers inutiles". Rispetto alla *Fenomenologia*, è interessante notare che queste critiche occorrono nel contesto di un dibattito sulla bontà o cattiveria dei soldi. Rameau, aduttore senza vergogna, confessa che i soldi sarebbero la sua unica guida e il suo scopo supremo, ed è precisamente questa l'*adulazione ignobile* che compare nel sesto capitolo della *Fenomenologia*.

Anche nella satira di Orazio sono presenti riflessioni sull'adulazione: Davo accusa Orazio di abbandonare tutte le sue prese di posizione sulla virtù di un sobrio stile di vita e sui benefici di cene frugali non appena chiamato, all'ultimo minuto, da Mecenate. In quel caso, egli dimentica infatti idee, dignità (essendo evidentemente invitato all'ultimo minuto per rimpiazzare un altro ospite) e buone maniere (trascurando i propri stessi ospiti per cena) per sistemarsi e raggiungere il padrone. Come nell'opera di Diderot, l'adulazione è nuovamente messa in relazione all'*inaequalitas*, a quel brusco e radicale cambiamento di idea volto a compiacere il potere. Come abbiamo visto, questa contraddizione totale è messa in scena da Hegel nella figura della coscienza lacerata, che può predicare che il buono è cattivo e viceversa poiché ha compiuto il percorso della *Bildung* e compreso la *vanità* di ogni contenuto esterno. Il suo linguaggio è "la risata di scherno sull'esistenza" (*PhG*, p. 285; trad. it. p. 349).

Nel suo profondo, l'ipocrisia della coscienza, capendo di essere lei stessa il fondamento della distinzione tra bene e male, può saltare, con il suo linguaggio "ricco di spirito" (*PhG*, p. 283; trad. it. p. 346), da una contraddizione all'altra, seguendo i propri interessi.

Questa coscienza, quando ha ritenuto di contraddire il discorso dello spirito, non ha fatto che riassumerne il contenuto in un modo triviale che, essendo privo di pensiero, ritiene di dire qualcosa di diverso da ciò, poiché del *contrario* di quanto è nobile e buono fa la *condizione* e la *necessità* del nobile e del buono stessi: quello che viene detto nobile e buono è, nella sua essenza, l'inverso di se stesso; così come, viceversa, il cattivo costituisce ciò che è eccellente. (*PhG*, p. 284; trad. it. p. 348)

Tramite questo linguaggio ricco di spirito la coscienza lacerata può conseguire l'*identità con sé stessa*, a differenza della coscienza nobile o onesta. Nello stesso modo, il discorso di Rameau svela l'unità del carattere come bene supremo, mentre lo schiavo oraziano mostra il percorso interiore del saggio stoico, un banco di prova per lo schiavo filosofico del quarto capitolo della *Fenomenologia dello spirito*.

#### 6. Un'altra possibile *translatio*: Terenzio e Cicerone

A fronte delle buone ragioni, sia interne che esterne al testo hegeliano, per sostenere la connessione tra il Davo di Orazio, il Rameau di Diderot e la coscienza lacerata del sesto capitolo della *Fenomenologia*, altre direzioni della *translatio studiorum* potrebbero avere influenzato il filosofo tedesco. A titolo di conclusione possiamo suggerire un'ulteriore possibilità. Il più famoso esempio di tutta la letteratura latina di un rapido cambiamento di idea per compiacere il potere è rappresentato dal parassita Gnatone. Ne *L'eunuco*, una delle più citate e rappresentate commedie della storia romana, Gnatone rappresenta il servo immorale, sleale e privo di scrupoli che ha tratti in comune sia con Davo, sia con Rameau. Hegel conosceva sicuramente la commedia, dal momento che la cita nello scritto del periodo bernese *La positività della religione cristiana*. Per errore, quando cita il testo: "si summus Jupiter hoc facit, ego homuncio idem non facerem" attribuisce la commedia a Plauto<sup>53</sup>. Questa frase è pronunciata precisamente dallo schiavo

53 Cfr. G.W.F. Hegel, *Jedes Volk...* in *Gesammelte Werke*, vol. 1, *Frühe Schriften I*, cit., p. 370; trad. it. di E. Mirri, *Ogni popolo...*, in *Scritti giovanili I*, cit., p. 524;



Gnatone, che è diventato il tipo classico, il prototipo dell'adulatore ipocrita e offensivo grazie alla fondamentale mediazione di Cicerone in alcuni dialoghi da Hegel sicuramente letti e su di lui influenti, avendoli presentati da ragazzo per i corsi del Professor Löffler (come ricorda nel suo diario: "ho tradotto il *De Senectute*, il *Somnium Scipionis* e il *Laelius de Amicitia* di Cicerone"<sup>54</sup>). Nel dialogo ciceroniano sull'amicizia un'intera sezione è dedicata all'adulazione come nemica dell'amicizia:

Si deve ritenere che non vi è nelle amicizie peste maggiore dell'adulazione, del servilismo, della cortigianeria. Infatti, si può chiamare con quanti nomi si voglia questo difetto di uomini leggeri e falsi, che dicono ogni cosa per compiacere, nulla per la verità. Come poi la simulazione di ogni cosa è dannosa – toglie infatti il giudizio del vero e lo inquina – così è assolutamente in contrasto con l'amicizia. Cancella infatti la verità, senza la quale non può aver valore il nome di amicizia. Infatti, se la forza dell'amicizia consiste in questo, che diventi quasi una sola anima da molte, come potrà accadere ciò, se neppure in uno solo vi sarà una sola anima e la medesima sempre, ma varia, mutevole, molteplice? Cosa infatti può essere tanto flessibile, tanto ambiguo, quanto l'animo di colui che si muta non solo al sentimento e alla volontà di un altro, ma anche all'aspetto del volto e al cenno?

"Nega uno, io nego; afferma, affermo; insomma io stesso mi sono imposto di acconsentire a tutto", come dice il medesimo Terenzio nel personaggio di Gnatone, poiché accettare questo genere di amico è di certo segno di leggerezza.

Essendo molti poi simili a Gnatone, più altolocati per nascita, fortuna e notorietà, la loro adulazione è dannosa, poiché alla vanità si aggiunge l'autorità. (Cic., *De amic.*, XXV, 91-95)

Questa lunga citazione ha due virtù per la nostra riflessione: in primo luogo, mettere in relazione l'adulazione all'*inaequalitas* con sé stessi in termini molto simili a come viene definita in Hegel, Diderot e Orazio. Se entrambe le parti della *translatio*, da Terenzio a Cicerone e da Orazio a Hegel tramite Diderot, possano essere unificate in una linea con cinque autori è una questione che lasciamo aperta per ulteriori ricerche. Per il momento pare più prudente suggerire che Hegel dovette essere influenzato dalle riflessioni di Cicerone, che a

54 Cfr. G.W.F. Hegel, *Tagebuch in Gesammelte Werke*, vol. 1, *Frühe Schriften I*, cit., p. 7; trad. it. di E. Mirri, *Diario*, in *Scritti giovanili I*, cit., p. 35.

sua volta fu ispirato da Terenzio, e che questa influenza fu dovuta alla lettura diretta del *De amicitia* a Stoccarda, e non a un'influenza indiretta mediata da Orazio e Diderot. In secondo luogo, in riferimento a Terenzio, autore che egli conosceva almeno sin dal periodo di Berna, Hegel arriva allo stesso campo tematico brevemente preso in considerazione alla fine dell'ultima sezione: la commedia, un fenomeno che Hegel considera specificatamente romano e che offre la definizione finale e sistematica della costellazione *Romanitas*.

### 7. Conclusione: Francia e Roma nel capitolo sesto della Fenomenologia

Più che mettere in fila i risultati parziali che sono stati presentati fin qui, per concludere questa ricognizione sui legami tra Orazio, Diderot e Hegel nel capitolo sesto della *Fenomenologia* può essere utile sottolineare alcuni elementi chiave acquisiti. Per cominciare, una *translatio studiorum* che dalla coscienza lacerata muove a ritroso attraverso *Il nipote di Rameau* di Diderot fino alla settima satira del secondo libro di Orazio sembra sufficientemente suffragata da ragioni insieme testuali, concettuali ed extra-testuali. Questa continuità è stata esaminata su tre differenti lati. Secondo il primo, si tratta della coppia *libertinitas versus ingenuitas*, con il duplice significato legale e morale che intreccia Illuminismo e diritto romano. Stando al secondo lato, si tratta del collegamento tramite l'inversione di ruoli tra servo e signore (o tra coscienza nobile e coscienza lacerata) che si verifica *sia* in Diderot, *sia* in Orazio e che è un elemento fondamentale della dialettica interna della *Fenomenologia*. Alla luce dei tre autori, questa dialettica assume tre differenti declinazioni, ognuna delle quali sembra decisiva per l'impianto hegeliano. Sul fronte del terzo lato, il ruolo concettuale dell'adulazione in riferimento al monarca assoluto del capitolo sesto (che a sua volta presenta delle somiglianze con il romano signore del mondo del capitolo quarto) autorizza a identificare possibili influenze di Orazio e di Diderot, nonché a esplorare una possibile *traduzione* alternativa che rimanda a Cicerone, un autore molto importante per Hegel, e alla precedente influenza di Terenzio.

Dalla connessione tra uno dei più importanti autori dell'illuminismo francese e il più importante poeta satirico latino, senza trascurare collegamenti puntuali tra la *Romanitas* e la Francia prerivoluzionaria, emerge il seguente pensiero generale.

Le pagine della *Fenomenologia*, in particolare il capitolo sesto, delineano un nucleo concettuale franco-romano che viene specificato tramite connessioni di significato la ricostruzione delle quali, passando attraverso due autori ovviamente ampiamente recepiti, è abbastanza robustamente plausibile.

Le tracce di Roma nella sezione che va dall'adulazione al monarca assoluto fino al terrore rivoluzionario, tradizionalmente interpretati come chiaro riferimento all'allora recente storia francese, supportano la tesi più generale per cui le considerazioni di Hegel sulla Francia sono fortemente influenzate dalle sue opinioni sull'antica Roma (e viceversa) e dovute alla profonda connessione simbolica tra la rivoluzione e il mondo romano. Non solo Hegel accetta questa connessione, che potrebbe appartenere al senso comune della sua generazione; invece di attestarsi sulla sua mera esposizione, Hegel, nella *Fenomenologia*, cerca somiglianze concettuali e convergenze che potrebbero *rendere ragione* del recupero della *Romanitas* tra i rivoluzionari e gli intellettuali dell'illuminismo francese.



PARTE III  
L'ESTETICA DI HEGEL E L'ITALIA





STELLA SYNEGIANNI

## DALLA SACRA SERIETÀ ALLA SORRIDENTE INNOCENZA

### La pittura bizantina come ponte tra l'arte greca e l'arte italiana

Sotto molti aspetti la pittura bizantina è un'arte della tensione (*Spannung*). Sorta nel paese in cui la scultura classica aveva raggiunto il culmine della bellezza, al servizio di una nuova religione che in realtà ricusa qualsivoglia rappresentazione di Dio, la pittura bizantina si distanzia fortemente dalle conquiste artistiche dell'antichità. Le figure innaturali, bidimensionali, che spuntano da uno sfondo dorato o blu, sono quasi sospese nello spazio interno delle chiese, mentre la seria malinconia con cui le icone guardano l'osservatore a malapena ricorda ancora la serena bellezza degli dei olimpici, la quale entusiasmava nondimeno artisti e studiosi del Rinascimento e del Classicismo (illustrazione 1).

Nell'Estetica di Hegel la pittura bizantina rappresenta un duplice passaggio: dal punto di vista storico essa si trova sulla soglia che dall'arte greca porta all'arte italiana, come ponte nello sviluppo artistico di entrambi i paesi. Allo stesso tempo, essa compie però il primo grande passo verso la dissoluzione del Classico, di quel dominio dell'armonia e della bellezza. La non-più-bella arte greca, nella sua duplice funzione di rottura e di ponte, da un lato si distanzia fortemente dalla precedente scultura antica e apre la strada a un'altra arte, che certamente è cristiana e che al contempo vorrebbe essere bella in senso classico<sup>1</sup>.

---

1 Introduttivo alla teoria hegeliana dell'arte romantica è W. Jäschke, *Die romantische Kunstform*, in B. Sandkaulen (a cura di), *G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik*. Klassiker Auslegen, de Gruyter, Berlino, Boston 2018, pp. 125-150, in particolare: p. 131 s. Sulla teoria hegeliana della pittura cristiana come arte non-più-bella cfr. B. Collenberg-Plotnikov, *Die Funktion der Schönheit in Hegels Bestimmung der Malerei. Zum Stellenwert eines Grundbegriffs der hegelischen Ästhetik*, in A. Gethmann-Siefert et al. (a cura di), *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, Fink, Monaco 2005, pp. 259-263, A. Gethmann-Siefert, *Hegel über das*



### 1. Rottura con l'antichità: decadenza o progresso?

La rottura della pittura bizantina con l'ideale di bellezza dell'antichità viene avvertita anzitutto dagli studiosi d'arte italiani e tedeschi come inopportuna e incomprensibile. I Greci non antichi ignorano le conquiste dei loro antenati e dipingono figure irrigidite, lunghe con movimenti innaturali, sguardo fisso e una severa, tollerante espressione di dolore. Non stupisce dunque che al tempo di Hegel, ancora sotto il forte influsso di Winckelmann e Gibbon, l'arte bizantina venisse considerata come una forma di decadenza<sup>2</sup>. Secondo Karl Rosenkranz la pittura bizantina sembra essere addirittura il grado finale da raggiungere nel processo di imbruttimento<sup>3</sup> – per così dire il polo opposto della scultura classica – della quale si può dire che “maggiore bellezza non può esservi né divenire”. Anche Hegel si mostra sollevato per il fatto che i maestri italiani hanno liberato l'Occidente, dopo più di un millennio, da quest'arte triste. Stranamente questa non è tuttavia la sua ultima parola.

Il filosofo, che ha difeso la dissoluzione del politeismo a favore del cristianesimo (*VĀ, XIV*, p. 114 s.; trad. it. p. 1305 s.), prende in considerazione anche nell'esame dell'arte bizantina una piccola distinzione. La pittura italiana, con il suo rianimato interesse verso la naturalità e la mondanità, viene lodata come più nobile e più spirituale (*VĀ, XV*, p. 110 s.; trad. it. p. 2103 s.) rispetto a quella bizantina. Ciononostante, resta qualcosa da criticare in questo sviluppo. Perché

---

*Häßliche in der Kunst*, in A. Arndt et al. (a cura di), *Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – die Politik der Kunst*. II Parte. Akademie Verlag, Berlino 2000, pp. 21-41 e della stessa autrice *Einführung in Hegels Ästhetik*, Fink, Monaco 2005, pp. 274-299 nonché F. Iannelli, *Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, Fink, Monaco 2007, pp. 144-157. La questione della divergenza di Hotho dall'effettiva visione hegeliana, per come essa si può ricostruire dai manoscritti delle lezioni di altri autori, non può essere tematizzata in tale contesto. Per un chiarimento di questo tema estremamente importante posso rimandare in modo riconoscente al lavoro delle studiose nominate sopra.

- 2 Cfr. G. Bickendorf, *Maniera Greca. Wahrnehmung und Verdrängung der byzantinischen Kunst in der italienischen Kunstdliteratur seit Vasari*, in “Sanat Tarihi Defterli”, vol. 6, 2002, pp. 113-125.
- 3 K. Rosenkranz, *Über die Darstellung Christi durch die bildende Kunst (1862)*, in K. Rosenkranz, *Studien zur Kulturgeschichte*, L. Heimann's Verlag, Lipsia 1875, p. 425.



ciò che attraverso la svolta italiana “in parte si perse” sarebbe una “grandiosa serietà sacra che si trovava a fondamento del periodo antecedente dell’arte” (ivi, p. 117, trad. it. p. 2117). In questa lode formulata prudentemente si può riconoscere l’inizio di un cambiamento di direzione. La riabilitazione hegeliana dell’arte cristiana, così come l’apertura al brutto e al non-più-bello, cosa che viene solitamente considerata da Hegel come uno sviluppo positivo, prepara il terreno a un approccio che non è vincolato ai parametri del Classicismo.

La tesi che vorrei qui argomentare è che la pittura bizantina presenta molteplici punti di contatto con la teoria hegeliana della forma d’arte romantica, posto che ciò che è deformato e non-più-bello deve essere una significativa conquista del nuovo livello dello spirito<sup>4</sup>. D’altra parte, la pretesa del Rinascimento di voler rianimare lo spirito dell’antichità non sembra essere del tutto compatibile con le ulteriori esigenze di Hegel: la rappresentazione del nuovo contenuto spirituale non si può comprendere secondo Hegel attraverso i sensi, a differenza di quanto si verifica nella religione artistica (*Kunstreligion*) classica; essa non *deve* addirittura essere bella in senso classico<sup>5</sup>. Prima di affrontare più da vicino come le due correnti di pittura si adattino all’idea hegeliana dell’arte romantica, si deve considerare ulteriormente lo sviluppo di entrambe.

## 2. La pittura bizantina secondo von Rumohr, Vasari e Hegel

Nel suo breve capitolo sulla pittura bizantina Hegel condivide la tesi di von Rumohr per cui “gli Italiani si sforzarono già prima dell’epoca del loro sviluppo artistico autonomo, di guadagnare [...], in antitesi ai Bizantini, una concezione più spirituale degli argomenti cristiani” (*VÄ*, XV, p. 111; trad. it. p. 2105). A sostegno di

4 Per la tesi per cui la forma non-più-bella è l’unica che secondo Hegel possa essere adeguata, cfr. A. Gethmann-Siefert, *Hegel über das Häßliche in der Kunst*, cit., pp. 23-27. Per la tesi per cui Hegel predilige una “accettazione limitata del brutto”, in cui la bruttezza fisica non corrisponde a quella morale, cfr. anche F. Iannelli, *Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, cit., pp. 151, 157.

5 Cfr. A. Gethmann-Siefert et al. (a cura di), *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, cit., p. 282 s.

ciò vale il modo in cui i neogreci e gli italiani rappresentavano il corpo di Cristo sul crocifisso (illustrazione 2). Hegel cita qui integralmente von Rumohr:<sup>6</sup>

I Greci, infatti, [...] ai quali la vista di punizioni corporali crudeli era usuale, s'immaginavano il Salvatore pendere dalla croce con tutto il peso del corpo, l'addome gonfio, le ginocchia rilassate e incurvate verso sinistra, la testa reclinata, in lotta con i tormenti di una morte crudele. Il loro oggetto perciò era la sofferenza corporea in se stessa. Al contrario gli Italiani [...] abitualmente accordavano al Salvatore sulla croce una posizione diritta perseguendo quindi, a quanto pare, l'idea della vittoria dello spirituale e non l'idea del soccombere del corporeo, come i Greci. Questa concezione indubbiamente più nobile s'incontra molto presto in ambienti più avvantaggiati dell'Occidente. (Ibid.)

Molto prima di Hegel e di von Rumohr, Giorgio Vasari aveva spiegato l'arte dei Bizantini come arte della decadenza, in cui vengono semplicemente smarrite tutte le conquiste dell'arte greco-antica<sup>7</sup>. Per Vasari la pittura dei Bizantini è una pittura barbarica, con una maniera goffa e rozza, che sebbene non valesse nulla, tuttavia veniva imitata anche in Italia come la più pregevole<sup>8</sup>. Dopo la rovina delle opere d'arte antiche “al rimanente di que' Greci, vecchi e non antichi, altro non era rimasto che le prime linee in un campo di colore”. Con ciò sono sorte figure “con occhi spiritati e mani aperte in punta di piedi: [...] cose che hanno più del mostro nel lineamento, che effigie di quel che è si sia”<sup>9</sup>.

Hegel riassume i principali punti critici che si possono dedurre dal confronto con la forma d'arte classica (ivi, p. 110 s.; trad. it. p. 2103 s.). L'arte bizantina

risultava completamente priva di natura e di vitalità; restava tradizionale nelle forme del volto, tipica e rigida nelle figure e nelle espressioni, più o meno architettonica nell'ordinamento; erano assenti l'ambiente naturale e lo sfondo del paesaggio; la modellatura tramite luce

6 C. F. von Rumohr, *Italianische Forschungen*, prima parte, in der Nicolai'schen Buchhandlung, Berlino e Stettino 1827, p. 280.

7 Cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Le Monnier, Firenze 1846, p. 212.

8 Cfr. *ibid.*

9 Ivi, p. 213.

e ombre, con chiaroscuro e la loro fusione, non pervennero ad alcuna prospettiva o arte del raggruppamento dinamico, ma soltanto ad un'elaborazione assai limitata. Dinnanzi a questo arrestarsi stabilmente su un'unica e medesima tipologia già presto fissata canonicamente, la produzione artistica autonoma aveva scarso spazio di esplicazione e l'arte della pittura [e del mosaico] decadde spesso ad artigianato, diventando prive di vita e di spirito [...]. La stessa tipologia di pittura interessò con un'arte triste anche l'Occidente in rovina, [...] [i cui oggetti] anche nei casi più felici si vede che erano nati come fossero mummie e da principio avevano rinunciato a ogni sviluppo futuro.

I pittori del Rinascimento, che fin dall'inizio si sforzarono “di addolcire quel che vi era di stridente nell'ossatura” (ivi, p. 116; trad. it. p. 2113) misero fine all'effetto dei dipinti bizantini.

### 3. *Ingenua purezza, sorridente bellezza, grazia dell'innocenza*

Nella terza parte del sistema delle arti particolari, Hegel abbozza inoltre lo sviluppo della pittura italiana. Il merito principale degli Italiani è l'avanzamento “dal tipico, dal rigido, e di pervenire al vivo e a ciò che è ricco di espressione individuale” (*VĀ, XV*, p. 116; trad. it. p. 2113). Nella seconda fase viene lodata la soluzione dei modelli greci. Santi moderni diventano ora oggetto d'arte, il ritratto acquista importanza e si apre un processo che segna una crescente “riconciliazione con il reale” (ivi, p. 120; trad. it. p. 2121). Da Giotto e Fra Angelico a Leonardo e Raffaello l'arte italiana si contraddistingue attraverso grazia, secolarizzazione e naturalità (illustrazione 2). Leggiadra ingenuità, bellezza inconsapevole, innocenza sorridente (cfr. ivi, p. 123; trad. it. p. 2127) sono ulteriori caratteristiche di un'arte che è mossa dallo stesso spirito per la bellezza degli antichi (cfr. *ibid.*; trad. it. p. 2125 s.). La vecchia armonia tra contenuto e forma, che aveva luogo nella scultura classica, riceve una nuova espressione nelle grandi conquiste del XVI secolo:

In quel momento era infatti necessario armonizzare l'intimità ricca di anima, la gravità e la maestà della religiosità con quel senso del dinamismo della presenza fisica e spirituale dei caratteri e delle forme, cosicché la figura corporea con la propria posizione, le proprie movenze e il proprio colore non rimanesse una mera ossatura esteriore,

e diventasse bensì in se stessa ricca di anima e viva e apparisse come parimenti bella all'interno e all'esterno nella piena espressione di tutte le parti. (ivi, p. 121; trad. it. 2123).

Nella seconda fase, ancora sotto l'influsso bizantino, si contraddistinguono Duccio e Cimabue per il fatto che essi cercarono di "accogliere in sé e ringiovanire quanto più possibile nel proprio spirito le scarse tracce del disegno antico basato sulla prospettiva e sull'anatomia" (ivi, p. 115 s.; trad. it. p. 2113). Giotto compie la grande svolta, nel momento in cui "si spinse in direzione del presente e del reale", e introdusse una naturalità e una grazia, di cui "nelle pitture bizantine si può rinvenire soltanto una traccia". Le figure e le emozioni della vita presente vengono riabilitate. Gli avvenimenti della storia di Cristo "furono sempre più trasferiti nella viva atmosfera familiare, in un tono tenero e intimo, nell'elemento umano e ricco di sentimento, mentre anche 'nei soggetti tratti dalla Passione non veniva più rimarcato il sublime e il vittorioso bensì soltanto l'aspetto commovente' [...] (ivi, p. 118; trad. it. p. 2117 ss.).

Vitalità e naturalità vengono innalzate da Masaccio e Fra Angelico: "la profondità dell'animo devoto, l'immacolata intimità dell'anima nella fede non vennero sopraffatte, bensì, al contrario, presero il sopravvento sulla libertà, la maestria, la verità naturale e la bellezza della composizione, dell'atteggiamento, del panneggio, del colore." La pittura "adesso prosegue man mano sino a connettere la vita mondana esteriore con le tematiche religiose" (ivi, p. 120; trad. it. p. 2121). Nel XVI secolo avviene completamente la "fusione della realtà vivente più ricca con la religiosità interna dell'animo" (ivi, p. 121 s.; trad. it. p. 2123). Leonardo "fu in grado di serbare una serietà riverente per la concezione dei suoi temi religiosi, di modo che le sue figure [...] tuttavia non sono prive della maestosità che viene pretesa dal rispetto per la dignità e per la verità della religione" (ivi, p. 122; traduzione modificata: p. 2123). In Perugino e Raffaello si trova l'espressione "di una purezza di animo senza macchie e di una dedizione totale a sentimenti delicati, dolcemente dolorosi e sognanti". Il capitolo termina con una lode alla grazia spirituale e all'ingenuità di Correggio: "nulla vi è di più dolce della sua bellezza e della sua innocenza spensierata e inconsapevole" (ivi, p. 123; trad. it. p. 2127).

#### 4. *Caratteristiche dell'arte romantica e il suo rapporto con la pittura bizantina*

La pittura di entrambi i paesi si distingue quindi fortemente sia nelle caratteristiche sia anche nella valutazione. Hegel non sta cercando una spiegazione della differenza tra l'arte bizantina e l'arte italiana. Egli descrive le fasi di sviluppo, per come le ha ricavate dall'opera di von Rumohr e si limita a esprimere qua e là discreti accenni critici. Tali sono ad esempio il fatto che “per mezzo di questa tendenza [allargamento degli oggetti, vivacità e mondanità], senza dubbio l'espressione della concentrazione religiosa e della sua intima pietà risulta indebolita” (*VĀ, XV*, p. 121; trad. it. p. 2123) oppure, come già accennato all'inizio, il fatto che si perse una “grandiosa serietà sacra”. Come si rapportano tuttavia le caratteristiche di entrambe le arti a ciò che Hegel afferma altrove solitamente sulla forma d'arte romantica?

Uno degli elementi più importanti della nuova epoca è, secondo Hegel, il rafforzato tentativo di rappresentare l'interiorità dello spirito. A causa della crescente individualizzazione attraverso il ritratto sono ammessi nell'arte anche elementi non belli (*VĀ, XIV*, p. 144; trad. it. p. 1363 s.). La messa in scena del martirio e del dolore, che costituisce una fondamentale caratteristica della nuova religione, pone l'arte di fronte alla sfida di dover rappresentare il “soccombere del corporeo”, tuttavia, allo stesso tempo, di festeggiare la “vittoria dello spirituale”. Il piacevole, che aspira solo a piacere, è, secondo Hegel, fuori posto (ivi, p. 106 s.; trad. it. p. 1295), così come la diretta, raccapricciante rappresentazione del corpo martoriato. Viene enfatizzato soprattutto l'amore, per come esso diviene visibile negli occhi delle immagini di Maria, nello sguardo affettuoso della madre (ivi, pp. 156-159; trad. it. pp. 1387-1391). L'atteggiamento verso la natura nell'arte romantica sembra ambivalente: da un lato, viene lodata la naturalità della pittura italiana; dall'altro lato, la natura non è più la sede o il dominio del divino (“alla natura viene ora sottratto il carattere divino”). Un atteggiamento ibrido si ritrova anche nell'osservazione del corpo umano. “L'esterno [...] dev'essere considerato alla stregua di un elemento indifferente” (ivi, p. 139; trad. it. p. 1355 ss.):

Quanto meno egli [lo spirito] ritiene degna di sé la forma della realtà esterna, tanto meno riesce a cercare in essa la propria soddisfazione e a trovarsi conciliato con se stesso, congiungendosi con essa. [...] L'arte

romantica non possiede più come meta la libera vitalità dell'esistenza nella sua quiete infinita e nell'immergersi dell'anima nel corporeo; non assume più come propria meta questa *vita* in quanto tale nel proprio concetto più caratteristico, bensì volge le spalle a questo apice della bellezza; essa intesse il proprio interno anche con l'accidentalità della formazione esterna e consente ai tratti marcati del brutto un margine illimitato d'esplicazione.

Di conseguenza, Hegel sembra indurre a pensare che la bellezza, la mondanità e la naturalità, con cui si valorizza la pittura italiana, non rappresentino per sé elementi auspicabili dell'arte romantica. Prima di rivolgerci alla questione del perché Hegel presti così poca attenzione alla pittura bizantina, che effettivamente volta le spalle a queste caratteristiche, devono essere toccati i risultati della ricerca degli studiosi d'arte, non presenti all'epoca di Hegel. Nel XX secolo infatti, una volta scemato l'influsso del Classicismo, si operò seriamente col pensiero che quest'arte rinunciava intenzionalmente all'imitazione della natura, e allo stesso tempo non aveva più alcun interesse nella bellezza gradevole dell'antico ideale artistico. Alla nuova corrente interpretativa ha fornito un grande contributo anche l'imparziale considerazione dello sfondo spirituale dei Bizantini. È interessante che anche gli artisti contemporanei, che si sentono obbligati verso la tradizione iconografica bizantina, nella difesa della loro arte ricorrono ad argomenti che ricordano la teoria hegeliana dell'arte romantica. Caratteristiche come l'indifferenza verso il bello terreno (con un uso occasionale del brutto), la prospettiva mancante o insolita, la distribuzione innaturale di luce e ombra, il chiaro utilizzo della linea nei contorni, la frontalità, la lunghezza delle figure, l'accentuazione degli occhi sono, secondo gli studiosi moderni, prove del fatto che l'arte bizantina non *voleva* essere né bella in senso classico né naturale. Il modo in cui giunse tale rottura con gli ideali estetici dell'antichità e del Rinascimento verrà analizzato di seguito<sup>10</sup>.

10 In ciò mi sono appoggiata in particolare al libro di Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck, Monaco 1990, che è indispensabile alla comprensione della pittura bizantina, così come al libro di Panagiotis Michelis, *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, Atene 1946.

## 5. Interpretazione della pittura bizantina al di fuori della Hegel-Forschung

### 5.1 La funzione rituale nell'ombra dell'idolatria

Alcuni degli aspetti critici della pittura bizantina come la tipizzazione e la frontalità, la ripetizione di una categoria stabilita precedentemente, la costanza dei motivi, si possono ricondurre, come nota già Hegel, alla funzione rituale. La pittura bizantina è un'arte religiosa in senso stretto. I suoi quadri avevano un posto fisso all'interno delle chiese e una funzione rituale chiaramente definita<sup>11</sup>. Per questo motivo il margine per gli esperimenti e la molteplicità si tenne da tempo a freno.

L'artista a Bisanzio non poteva essere definito una specie di "creatore delle divinità", come accadeva secondo Erodoto nella Grecia classica, ma diviene soltanto uno strumento attraverso cui si manifesta lo spirito divino. Ciò deriva dal fatto che nell'arte cristiana non vengono più raffigurate figure astratte, forze personificate del mondo etico e naturale che avevano bisogno dello scultore per ricevere una figura percepibile sensibilmente. Gli artisti che realizzavano i loro quadri rimanevano perlopiù anonimi, le loro icone valevano come "non realizzate da mani". Il pittore metteva a disposizione la sua mano semplicemente come un tipo di strumento<sup>12</sup>.

Dalle statue marmoree idealizzate si giunge alla raffigurazione di persone autentiche, la cui sofferenza viene rappresentata a scopi rituali. Con grande dirompenza sorse presto la questione dello status di queste immagini: non solo se si dovesse piegare il ginocchio di fronte a esse, ma se fosse legittimo realizzare queste immagini in generale, tanto più che la loro mera presenza rappresentava un'effrazione dell'aniconismo giudaico-cristiano.

Il pensiero che l'interiorità del nuovo contenuto non potesse essere rappresentata in modo sensibile in maniera adeguata, cosa che per Hegel costituisce il connotato principale dell'arte romantica, appartiene alle prime argomentazioni espresse contro le immagini all'inizio della nuova epoca nell'Impero Romano d'Occidente<sup>13</sup>.

11 Cfr. H. Belting, *op. cit.*, pp. 195-207.

12 Cfr. *ivi*, pp. 64-70.

13 Cfr. *ivi*, p. 110: "Non si potrebbe riprodurre l'uomo celeste [...]; non si dovrebbe riprodurre l'uomo terreno".

La materia non può essere identificata con Dio e le immagini non possono essere abbassate a idoli. Dall'altro lato, la materia non è nemmeno il contrario di Dio. Quando gli iconoclasti rigettano la materia, rifiutano in fin dei conti l'incarnazione e la sofferenza di Cristo, attraverso cui si rese possibile la salvezza dell'uomo<sup>14</sup>. Anche la materia è creatura di Dio e non va identificata con il male. La rappresentazione di Dio, percepibile con i sensi, è su tale base ammissibile, non può mai tuttavia essere appropriata, ma si relaziona al suo oggetto in modo meramente negativo, nel momento in cui rimanda a qualcos'altro che non può essere rappresentato.

La necessità di un'immagine di culto si è alla fine imposta, anche se in modo sublimato e determinato presumibilmente per scopi educativi. Dalla dottrina platonica della metessi si attinse inoltre l'argomentazione che la raffigurazione partecipa della santità della persona raffigurata: con ciò venne alla fine permessa la venerazione delle immagini come sostitute dei santi<sup>15</sup>. Il rigetto iconoclasta della venerazione subliminale degli idoli permase tuttavia, e per sfuggirgli sembrò necessario un tipo di rappresentazione che si distanziava fortemente il più possibile dagli idoli riprovevoli dell'antico politeismo.

### 5.2 Rinuncia all'imitazione della natura e influsso del platonismo

Quest'ultimo poteva fornire un'ampia spiegazione della differenza drastica tra arte classica e arte cristiana in generale. Mentre Hegel osserva lo spostamento dalla scultura alla pittura come un gradino nel processo della crescente spiritualità e della sublimazione del materiale, Belting comprende questo sviluppo nel contesto del già accennato impulso al distanziamento: le statue avrebbero ricordato eccessivamente gli altari degli imperatori, i cristiani incalzano e si possono idolatrare essi stessi come divinità<sup>16</sup>.

Le tracce della rinuncia all'imitazione della natura, in cui si distingue in linea generale la pittura bizantina da quella italiana, risalgono

14 Sul dibattito sull'iconoclastia cfr. *ivi*, pp. 164-184. Sulla polemica dei Bizantini (in particolare Giovanni Damasceno) contro la divisione manichea di materia e spirito e il conseguente rifiuto della materia, che stava alla base della posizione iconoclasta, cfr. G. Zografidis, *Βυζαντινή φιλοσοφία της εικόνας, Ελληνικά Γράμματα*, Atene 1997, pp. 202-215.

15 Cfr. H. Belting, *op. cit.*, pp. 173-175.

16 *Ivi*, pp. 188, 331.



tuttavia al tempo della persecuzione dei cristiani, e si ritrovano già in filosofi la cui critica alle divinità costituiva il terreno per la dissoluzione del politeismo. Connotati come la immutabilità delle figure e la mancanza di molteplicità e movimento vengono lodati nel pregevole apprezzamento che Platone fa della pittura egiziana – una lode, che pure è radicata nella dottrina delle idee. L’immutabilità e l’unità delle idee venne integrata nell’immagine cristiana di Dio e pare coerente solo se, nel contesto del culto, le immagini dei santi mostrano tali caratteristiche<sup>17</sup>. La critica platonica alla pittura sulla base della teoria della mimesi venne modificata nel neoplatonismo a favore dell’arte figurativa. Secondo Plotino, i pittori non raffigurano ad esempio il mondo sensibile, ma danno uno sguardo alle cause da cui la natura stessa sorge (Enneadi V. 8). La pittura ha naturalmente anche una dimensione mimetica, tuttavia non come imitazione dell’apparenza esteriore, ma dell’effettiva e più profonda essenza delle cose. Per quel che riguarda la natura, l’artista non copia “pedissequamente ciò che vede, ma lo interpreta, raffina attraverso il filtro della sua anima l’impressione che gli ha dato un oggetto del mondo visibile”. Il copiare fedelmente la natura sarebbe in ogni caso superfluo, “perché la natura stessa è sempre lì”<sup>18</sup>.

I pittori non cercano quindi di raffigurare la “indegna” figura esterna in modo fedele all’originale, ma si propongono di correggere l’illusione della percezione dei sensi per svelare l’essenza delle cose al di là dell’apparenza illusoria. Con questo si possono spiegare lo sfondo dorato e l’aureola, ma soprattutto la rinuncia alla prospettiva naturale, che è inadatta a mettere in evidenza gerarchicamente gli elementi più importanti. Se si desiderasse fare un paragone con la pittura italiana (naturalmente generalizzando molto), si potrebbe affermare

17 Sulla considerazione positiva di Platone dell’arte egizia cfr. B. Hub, *Platon und die bildende Kunst: Eine Revision*, in “Plato Journal”, vol. 9, 2009, pp. 65-71. Sul rifiuto della dimensione illusionistica della pittura cfr. E. H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Phaidon, Berlino 2002 [1967], p. 83 s. Contro l’imitazione della natura come precepto estetico cfr. F. Kontoglou, *Για να πάρουμε μια ιδέα περί ζωγραφικής*, Armos, Atene 2002, pp. 137-139. Questa [l’imitazione della natura] veniva vista con scetticismo già nell’epoca tardo-antica, nel corso del Medioevo essa viene rifiutata come inammissibile competizione con Dio e compare nuovamente solo nel Rinascimento.

18 Cfr. F. Kontoglou, *op. cit.*, p. 31. Le citazioni dal greco sono state tradotte dall’autrice in tedesco. La traduttrice le ha tradotte in italiano.

che questo scopo è comunque alla base di entrambe, tuttavia venne perseguito in maniera differente: nella pittura bizantina attraverso la rinuncia alla naturalità e alla prospettiva in generale e nella pittura italiana attraverso l'occasionale utilizzo di elementi innaturali, così come attraverso l'idealizzazione di figure sacre<sup>19</sup>.

Tale idealizzazione non poteva essere facilmente ripresa all'interno della tradizione dei bizantini, di forte impronta platonica. Il pensiero dell'ascensione, come è già evidente nel mito della caverna, ha luogo in un processo che è faticoso e non sempre piacevole. A tale processo è utile secondo Hegel anche l'arte romantica nella sua prima fase: essa vuole sostenere l'osservatore nella sua ascesa al divino, sebbene con ciò si accompagni una rinuncia alla mondanità così come al desiderio sensibile (*VĀ, XIII*, p. 114 s., trad. it. p. 1309). Il bello, che era tipico delle serene divinità greche, si poteva difficilmente conciliare non solo con la sofferenza dei Santi, ma anche con la funzione rituale delle immagini. Michelis sostiene che la categoria estetica, che serve a tale progetto e attraversa l'arte bizantina come un filo conduttore, non è tanto il caratteristico ma il sublime<sup>20</sup>.

### 5.3 Il sublime e la rottura dell'equivalenza tra bellezza ed eticità

Questo concetto, che ha trovato in particolare in Kant un grande apprezzamento, è stato tematizzato inizialmente da Pseudo-Longino nell'epoca tardo-antica. Il sentimento travolgente attraverso cui "l'anima viene elevata al divino" viene legato da

19 Esempio per la difficoltà del pittore di mettere in evidenza le figure importanti attraverso l'imitazione della natura è secondo Michelis (P. Michelis, *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, Atene 1946, pp. 210-219) la trattazione della Santa Cena in Da Vinci e Tintoretto. Tintoretto si deve servire di elementi innaturali come raggi e angeli per mostrare la peculiarità di Cristo. Leonardo si vede costretto a posizionare Gesù al centro della composizione perché ogni altro luogo renderebbe impossibile la sua enfaticizzazione. Per i pittori bizantini il problema non si pone per nulla; essi ritraggono la figura di Gesù in scala molto più grande e veicolano con ciò il messaggio che unicamente conta nella loro arte.

20 Sul caratteristico come modalità di rappresentazione alternativa al di là del bello e del brutto cfr. A. Gethmann-Siefert, *Hegel über das Häßliche in der Kunst*, cit., pp. 26-31, della stessa autrice *Einführung in Hegels Ästhetik*, cit., p. 284 s., così come Iannelli 2007, p. 150. Sul sublime come caratteristica dell'arte medioevale cfr. P. Michelis, *Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 11, 1952.

Kant alla lotta invece che al gioco libero, alla serietà, all'imponente. Il passo della Genesi che Hegel accoglie da Longino è per questo esemplare: "E Dio disse: 'Sia la luce' – e la luce fu".

La rinuncia all'ideale di vita *mens sana in corpore sano* dimostra la fine della compenetrazione armoniosa tra spirito e natura, e l'atteggiamento critico verso i sensi in generale. "Gli occhi non osservano la natura per comprendere la struttura del mondo e dell'essere, ma si aprono ampiamente per vedere il mistero, il miracolo contro tutte le probabilità"<sup>21</sup>. Il carattere spirituale sorge in quest'arte attraverso la deviazione, alcune volte attraverso l'opposizione a ciò che ci si aspetta secondo natura, allo stesso modo in cui l'elevazione a Dio avviene attraverso la rinuncia e la lotta contro il desiderio sensibile. Il corpo deperito del santo (o il corpo martoriato del martire) non è adatto a riflettere la bellezza della sua anima. Per questo il corpo viene coperto dall'abito e il portamento inflessibile costringe lo sguardo dello spettatore a concentrarsi sul volto<sup>22</sup>. Basilio il Grande, il quale riporta la famosa storia di Ercole al bivio, fornisce tra l'altro una pregevole visione del cambiamento di significato rispetto alla visione artistica del corpo<sup>23</sup>. La descrizione della virtù come seria, magra come uno scheletro, secca e con sguardo fisso si allontana fortemente dal racconto dell'antico sofista, che aveva presentato la virtù come bella e nobile nella sua essenza, con pelle pura e occhi casti, quasi come una statua greca. L'abbozzo che Basilio dà della virtù non corrisponde all'ideale del suo tempo, in cui la sensibilità è accompagnata dall'eticità, tuttavia corrisponde in modo migliore alla descrizione negativa di Vasari delle irrigidite figure bizantine.

Hegel stesso non parla di sublimità quando tratta dell'arte bizantina. Il sublime rimane nel suo sistema piuttosto celato all'arte simbolica così come alla religione ebraica (*VÄ, XIII*, p. 480 f.; trad. it. p. 1007 s.). Tuttavia, le poche parole positive con cui Hegel apprezza la pittura precedente a Giotto sono fortemente cariche del

21 P. Michelis, *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, cit., p. 31, trad. it. G. B.

22 Ivi.

23 Nel quinto capitolo dello scritto *ad adolescentes* Basilio riporta il racconto che è stato tramandato dal sofista Prodicò nelle Memorabili di Senofonte. Il confronto è eclatante per il cambiamento di idee rispetto alla percezione della virtù. Per un commento di questo passo importante cfr. F. Bräutigam, *Basileios der Grosse und die heidnische Bildung: eine Interpretation seiner Schrift Ad adolescentes*, Univ., Diss., Jena 2003, pp. 105-111.

concetto kantiano di sublime: l'imponenza, la serietà, la santità che scaturiscono dalla lotta contro le inclinazioni sono calzanti per l'arte bizantina anche in senso hegeliano, quando la sublimità caratterizza "l'arte sacra" in quanto tale, "a motivo del fatto che essa reca onore esclusivamente a Dio" (*ibid.*; trad. it. p. 1005).

La concezione del sublime come caratteristica principale dell'arte bizantina forniva, da un lato, una alternativa appropriata al bello, che riabilita il valore di quest'arte dalla critica del Rinascimento e del Classicismo. Dall'altro lato, si adattava a descrivere la tensione che divenne il tema principale dell'arte nell'epoca cristiana. In particolare, la sofferenza di Dio, questo nuovo elemento che nell'arte classica rimaneva distante, rappresenta una grande sfida, per gli artisti così come per gli osservatori. Come si potrebbe raffigurare in un modo conforme ai sensi "il soccombere del corporeo" senza che esso divenga spaventoso e ributtante? Come si potrebbe inoltre riprodurre la vittoria dello spirito senza ignorare l'aspetto della sofferenza, senza intervenire artificialmente abbellendo?

#### 5.4 *L'atteggiamento verso le emozioni mondane e la rappresentazione della passione e dell'amore*

Anche in questa centrale questione, Hegel adotta un approccio misto. Relativamente all'arte romantica egli critica in un certo modo l'ambizione del pittore di rappresentare le figure come belle in un modo classico. Per quanto riguarda la pittura olandese, egli critica ancora il fatto che Gesù bambino sia spesso raffigurato come non bello, per non dire brutto (*VÄ, XV*, p. 125; trad. it. p. 2129). Anche in tale contesto i bizantini promuovevano di nuovo un tipo di rappresentazione che non può essere definita né bella né brutta, e la rinuncia alla naturalità produce la distanza necessaria per reggere il tema raffigurato. Considerati i crocifissi successivi come ad esempio quelli di Matthias Grünewald, sorprende un po' l'affermazione che la loro arte forniva una "vista in effetti mostruosa" del corpo morente<sup>24</sup>. Contro tali giudizi, Michelis ritiene che nei crocifissi

24 Cfr. K. Rosenkranz, *op. cit.*, p. 425: "La chiesa greca proseguì in questo imbruttimento a tal punto che essa rappresentò il Cristo in croce addirittura con il basso ventre slogato, curvato in modo arcuato, una vista in effetti mostruosa."

bizantini non siano presenti esagerazioni, nessun gesto eccessivo, nessuna disperazione. L'espressione denota profondo dolore, tuttavia non si avverte alcun lamento. Quasi nel senso di Hegel, questo ricercatore ritiene che la sopportazione silenziosa, tollerante, si connetta alla certezza che tale sofferenza presuppone l'attesa della Risurrezione.

Il martirio dei santi manca completamente nella pittura bizantina; i martiri vengono semplicemente contraddistinti dal fatto che tengono una croce in mano. Nell'arte italiana ha luogo la distanza attraverso la tranquillità dell'espressione del viso e attraverso l'idealizzazione del corpo (illustrazione 3). A Bisanzio si aspira a sottintendere il dolore primariamente attraverso le caratteristiche distorte del viso e l'abbozzo innaturale del corpo. L'imitazione realistica del corpo martoriato, così come nel teatro antico, viene completamente rifiutata (e in questo gli artisti bizantini sono d'accordo con i classici). Questa *imitazione realistica* potrebbe risvegliare una curiosità, come accade secondo Aristotele con l'imitazione dei mostri brutti e dei cadaveri. Ma una tale curiosità non ha alcun posto nel culto. La modestia e la partecipazione all'evento santo sono da preferire a un tale eccitamento primitivo di emozioni<sup>25</sup>.

Il sentimento dell'amore non è solo l'altro tema centrale dell'arte romantica ma anche quello nella cui rappresentazione può essere ammesso il bello. L'espressione delle immagini di Maria, lo sguardo affettuoso della madre viene sottolineato da Hegel in maniera particolare e il tipo di rappresentazione degli italiani viene lodato in tal senso in molti modi diversi. L'apertura alla mondanità e alla naturalità viene vista altrettanto come un progresso rispetto alla pittura bizantina, che cerca ancora di procurare una distanza verso la bellezza mondana. Non c'è qui alcuna traccia né di una grazia inge-

25 Calzanti anche per la pittura mi sembrano in tale contesto le argomentazioni di Arbogast Schmitt relativamente alle passioni tragiche (A. Schmitt et al., *Aristoteles Poetik*, Akademie Verlag, Berlino 2008, p. 512): "Il terrificante-mostruoso [...] paralizza completamente il moto proprio della rappresentazione e ha anche come conseguenza emozioni completamente diverse: l'orrore, il raccapriccio o anche un mero eccessivo brivido e cose del genere. Esso distoglie con ciò dallo sviluppo dei sentimenti della paura e della compassione, attira tutta l'attenzione sull'orrore della vista diretta, così che diviene impossibile stare attenti al contesto del mito. Al posto del concreto comprendere [...] si sviluppa piuttosto un'agitazione passionale primitiva, [...] un pigolare e un lamento sentimentale."

nua né dell'innocenza sorridente. Le Madonne bizantine dimostrano una "sapiente melanconia" nel tentativo di congiungere l'intimità dell'amore materno con la severità della verginità<sup>26</sup>. Ciò che tuttavia manca completamente è una qualsivoglia connotazione del fascino corporeo. In modo simile alla rappresentazione del martirio, in cui l'artista si rifiuta di provocare una forte agitazione passionale, anche le immagini di Maria non lasciano avvertire alcun fascino sensualistico di nessun tipo. Quest'ultimo non si potrebbe escludere in un'arte orientata alla naturalità, in cui il divino viene pensato come variante migliorata dell'umano. Una cosa del genere è completamente esclusa nelle icone. La loro bellezza non è di questo mondo e non può produrre alcun sentimento allettante. Anche in questo senso, la pretesa platonica di una mimesi che debba servire ad un "inaridimento" di impulsi naturali (Resp.: 606d) sembra conservare il suo valore.

#### 6. *La fine del dibattito sull'iconoclastia a Bisanzio e l'inizio della fine dell'arte*

Il pensiero hegeliano, in base al quale il contenuto spirituale nella terza epoca non si inserisce nella materia di un'opera d'arte, si associa bene alla problematica iconoclastica. La fine della lotta alle immagini significa principalmente una vittoria dell'elemento greco, che ostacolava lo spirito aniconico dell'Oriente. Ma quando inizia nell'arte cristiana il momento a partire dal quale il ginocchio non si piega più di fronte alle icone? Sebbene essa venga poco considerata da Hegel, la pittura bizantina si trova in un complesso rapporto con la teoria hegeliana dell'arte romantica. La secolarizzazione da lui affermata, la crescente individualità, il moderno interesse verso ciò che è fortuito e quotidiano sono aspetti che non si ritrovano nell'arte bizantina. La tesi che la finitezza umana subisce una valorizzazione attraverso la nuova religione viene approvata. Ma questa non arriva così lontano da integrare tutto l'umano come parte del divino. Mentre la bruttezza del corpo e del volto viene abbandonata dall'arte classica, l'arte dei Bizantini purifica le immagini di Cristo e dei santi dalle debolezze dello spirito, da ciò che è eticamente corruttibile. La bellezza esteriore di corpi e volti appare insignificante. L'arte viene pensata

---

26 H. Belting, *op. cit.*, pp. 43, 410.

in tale contesto non come libera e autonoma, ma come mezzo per la prassi rituale: essa serve all'aspirata elevazione a Dio, accompagna l'osservatore su una strada che presuppone ascesi e fede.

La pittura cristiana, non solo nella sua impronta bizantina, è nell'insieme un'arte della tensione. Le questioni della rappresentabilità del divino, del tipo di elaborazione materiale (naturale o meno), dell'oggetto da raffigurare (figura esteriore o interiorità irrepresentabile), dello status dei prodotti artistici (come oggetti di culto o meno) occupano gli artisti così come gli osservatori. La forma d'arte romantica inizia con una pittura che serve rigidamente scopi religiosi, essa apre poi la sua tematica alla mondanità, a partire dalle storie dei santi fino agli ideali nobili della cavalleria e sfocia in un'arte che si rivolge quasi esclusivamente a temi della quotidianità. Hegel parla di una "riconciliazione con il reale" (*VÄ, XV*, p. 120; trad. it. p. 2121), questo sviluppo dimostra la crescente secolarizzazione, mentre l'uso rituale originario perde ulteriormente significato in particolare in Occidente dopo la riforma.

Nel corso di questo sviluppo, l'arte italiana produce in modo rinnovato l'interesse per la naturalità e la mondanità. L'intenzione di collocare la bellezza ideale della scultura antica nella tematica cristiana corrisponde cioè totalmente all'ideale artistico del Rinascimento, non soddisfa però sotto tutti gli aspetti il concetto hegeliano di arte romantica. La pittura tedesco-olandese subisce al contrario una valorizzazione e il suo connotato decisivo, ovvero l'accettazione e l'utilizzo del brutto nella rappresentazione di temi religiosi, viene ora considerata come forma legittima, se non addirittura la più alta e calzante, per rappresentare il contenuto interiore, spirituale della religione cristiana.

Il desiderio di un nuovo linguaggio artistico al di là dell'idealizzazione classicamente bella e dell'imbruttimento individuale-moderno, l'enfaticizzazione della pittura all'opposto della scultura, le riflessioni sui temi principali della sofferenza e dell'amore, della natura e della libertà, la stessa questione se il ginocchio debba piegarsi di fronte a una immagine sono temi che già una volta sono stati al centro di accaniti dibattiti filosofici. La lotta bizantina alle immagini, fomentata dal contatto con l'Islam, scosse l'Impero Romano d'Oriente per due secoli e finì con la riabilitazione delle icone. Le argomentazioni degli iconoclasti sono state tuttavia rilanciate più tardi nel contesto della Riforma nell'Occidente e segnano in una certa misura un tipo di "fine dell'arte", nel senso che il divino non

sarebbe più da cercare nell'arte ma nella vita reale, nei rapporti con gli altri uomini, che devono valere come immagini viventi di Dio.

In conclusione, si può affermare che il contenuto spirituale più profondo della pittura romantica venne esposto nei tre livelli di sviluppo in Grecia, Italia e Germania-Olanda di volta in volta diversamente e venne elaborato artisticamente. Nel suo primo livello di sviluppo, essa si tiene in equilibrio, al servizio del culto, tra passione e speranza, senza immagini serene ma anche senza intimidazione attraverso raffigurazioni naturali. La pittura bizantina aspira a superare due tradizioni e cerca una propria via che la distingua sia dalla religione artistica greca dell'imitazione idealizzata della natura sia anche dalla tradizione aniconica ebraica e musulmana.

Questa tensione attraversa la pittura bizantina come un filo conduttore in tutte le fasi della sua lunga storia. Per Hegel quest'arte è triste, per Vasari piuttosto è puerile. A differenza dei maestri italiani dallo spirito innovatore, i Bizantini non si congedano mai dalla tradizione rituale della loro arte. Le figure, che si possono vedere ancora oggi nelle chiese (e raramente nei musei), veicolano ancora questa tensione tra severità e amore, sapere e comprensione compassionevole. Con ogni sfondo teoretico quest'arte mostra in effetti una somiglianza con quei bambini che non dipingono nel modo in cui vedono qualcosa esteriormente con i loro occhi, ma nel modo in cui pensano o conoscono l'oggetto<sup>27</sup>. In un'arte così condizionata dalla fede non sorprende che si continui a piegare il ginocchio all'interno della prassi religiosa. Nel frattempo, non si trovano tuttavia solo espressioni del viso più dolci e colori o forme più vivaci rispetto al passato, ma a volte persino nella rappresentazione di temi dolorosi si trova anche una calma e conciliante impressione di sorriso (Fig. 4).

---

27 P. Michelis, *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, cit., p. 31.



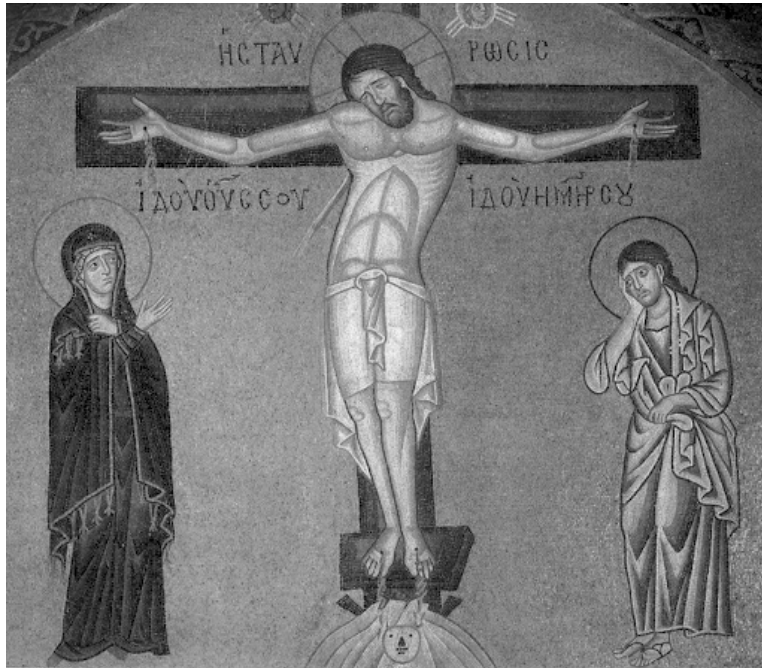


Fig. 1: Σταύρωση, Mosaico (XI secolo), Convento Hosios-Loukas



Fig. 2: Guido Reni: *Cristo crocifisso* (1637-1638), San Lorenzo in Lucina

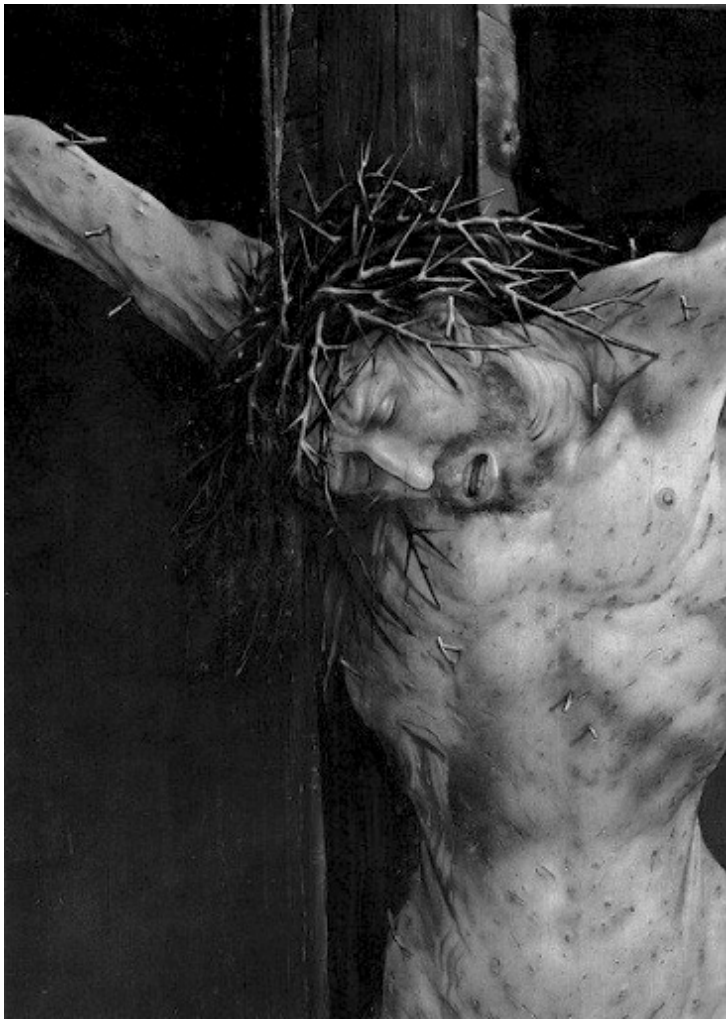


Fig. 3: Matthias Grünewald: *Crocifissione* (1512-1516), Altare di Isenheim, Museo Unterlinden (dettaglio).

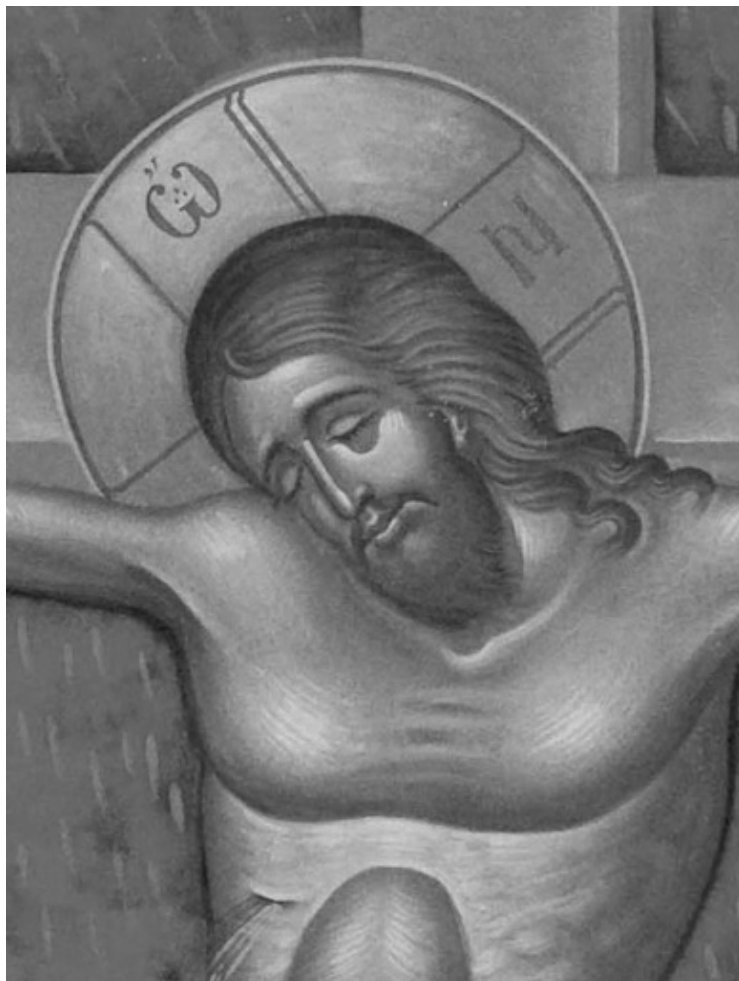


Fig. 4: Stamatis Skliris: Σταύρωσις, pittura murale, Chiesa del Profeta Elia, Pireo, 2000 (dettaglio).

PAOLO D'ANGELO

RAFFAELLO, LEONARDO  
E MICHELANGELO NELLE LEZIONI  
DI ESTETICA DI HEGEL

1. *Due precisazioni per iniziare*

Le *Lezioni di Estetica* di Hegel sono certamente una grande storia dell'arte filosofica, nel duplice senso che questa espressione può avere. Sono una *filosofia della storia* applicata all'arte, cioè una interpretazione complessiva del suo corso storico, scandito dalle tre grandi forme dell'arte simbolica classica romantica; ma sono anche una *filosofia della storia dell'arte*, una riflessione e una dimostrazione concreta di come si possa fare storia dell'arte, attraverso una ricostruzione del cammino delle arti che ha influenzato moltissimo la nascita della disciplina accademica denominata Storia dell'arte, e non solo in Germania. Questo saggio si occuperà in particolare di come Hegel presenta nelle *Lezioni* un periodo centrale della storia della pittura italiana, il culmine del Rinascimento nei tre massimi artisti dell'epoca, ovvero Raffaello, Leonardo e Michelangelo. Ci concentreremo solamente sul modo in cui Hegel si confronta con questi tre giganti, senza nulla dire su come Hegel ricostruisce i secoli precedenti della pittura italiana, su quel che ha da dire sui *Primitivi* da Cimabue a Masaccio<sup>1</sup>; e non diremo nulla o quasi anche sui pittori dell'epoca successiva, Correggio, i Carracci, Reni, se non quando si tratterà di prenderli, sulla scorta di Hegel, come termini di confronto con i grandi del Rinascimento.

È quasi superfluo ricordare che Hegel non usa mai quest'ultimo termine, *Rinascimento*: per lui quello che per noi è il Rinascimento è ancora Medioevo, tardo Medioevo. Il termine Rinascimento, come è noto, è diventato di uso comune in storiografia solo dopo la pubblicazione del volume di Jakob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, che è del 1860. Ma se non possiede ancora

---

1 Si veda, in proposito, il saggio di Stella Synegianni nel presente volume.

la parola, certamente Hegel ha già la percezione che tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento l'arte italiana raggiunge un apice, vive un'epoca d'oro e che i nomi di Raffaello, Leonardo e Michelangelo ne rappresentano il culmine. Ma questo vale in modo specialissimo per Raffaello: come vedremo, Hegel in realtà si esprime assai laconicamente sugli altri due grandi.

Innanzitutto, però, sono necessarie due precisazioni, la prima relativa alla filologia del testo hegeliano, la seconda relativa ai metodi della storia dell'arte. La premessa filologica serve a notare un problema testuale. Nella edizione delle *Lezioni di Estetica* approntata da Hotho nel 1842 il nome di Raffaello compare numerose volte; meno numerose, ma proporzionalmente sempre rilevanti, sono le menzioni di Leonardo e Michelangelo. Raffaello viene nominato diciannove volte; Leonardo e Michelangelo tre volte ciascuno. Nelle *Nachschriften* le occorrenze sono sensibilmente inferiori. Nella *Nachschrift* dal corso del 1820-21 Raffaello compare sei volte, Michelangelo due volte e Leonardo una volta soltanto. Nella *Nachschrift* Hotho dal corso del 1823 Raffaello compare tre volte, Leonardo e Michelangelo non compaiono mai; nella *Nachschrift* Kehler dal corso del 1826 Raffaello appare sette volte, Michelangelo una volta sola e Leonardo mai; infine nella *Nachschrift* Heimann dall'ultimo corso di lezioni Raffello totalizza otto citazioni, Michelangelo una e Leonardo, di nuovo, non compare. Naturalmente quel che viene subito in mente è che l'edizione Hotho 1842 non faccia che sommare le varie occorrenze; ma una verifica mostra che la gran parte delle citazioni nei vari anni di corso riguarda le medesime opere, e che quindi i riferimenti dei vari anni non possono semplicemente venire sommati. Ne consegue un primo dubbio: da dove provengono molte delle menzioni dei tre grandi artisti presenti nell'edizione del 1842? Certo, è possibile che esse si originino da altre trascrizioni dei corsi oggi perdute, ma l'impressione è che molto probabilmente esse siano interpolazioni del curatore. È lecito supporre che Hotho, come si sa professionalmente interessato alla storia dell'arte, non abbia resistito alla tentazione di *aggiungere* riferimenti ai grandi della pittura italiana quando ciò gli pareva possibile e forse necessario.

La seconda premessa, relativa ai metodi della storia dell'arte, serve a notare che Hegel ha tenuto le sue *Lezioni di estetica* ben *prima* che la Storia dell'Arte diventasse una disciplina filologicamente

fondata, prima che l'innesto della *Connoisseurship*, della acribia dei conoscitori sul tronco della storia dell'arte *filosofica* (in gran parte sorta proprio sul grande abbozzo hegeliano) rendesse ovvia premessa di ogni ricostruzione storica il vaglio delle attribuzioni, la considerazione delle condizioni dei dipinti, gli eventuali interventi di restauro sovrapposti, e infine l'identificazione della *mano* dell'artista e il riscontro della lettura stilistica con l'indagine documentaria. Questo significa che una parte non piccola delle opere che prenderemo in considerazione, e che Hegel ritiene pacificamente attribuibili a uno dei tre artisti citati, sono in realtà opere di altri artisti, oppure copie. Insomma, alcune delle attribuzioni che troviamo nel discorso hegeliano sono, alla luce delle nostre conoscenze attuali, attribuzioni sbagliate.

Questa situazione, però, non è in nessun modo un limite ascrivibile a Hegel; piuttosto, come abbiamo appena detto, una caratteristica del modo di fare storia dell'arte del suo tempo. Spigolando tra i predecessori immediati di Hegel, ci si imbatte in attribuzioni non meno contestabili, anche da parte di interpreti famosi. Il dialogo *I dipinti* di August Wilhelm Schlegel, uno dei vertici della rivista "Athenaeum", si presenta come la descrizione di una visita alla *Gemäldegalerie* di Dresda, ma in essa molte delle attribuzioni date per pacifiche ci appaiono oggi inaccettabili. La *Madonna del Borgomastro Meyer* non è l'originale di Holbein ma una copia del sedicesimo secolo, come venne dimostrato nella celebre contesa tra conoscitori e storici dell'arte del 1871-72, la cosiddetta *Holbein-Streit*. La *Adorazione dei Magi* non è un'opera del Perugino, ma di Francesco Raibolini detto il Francia; la *Maddalena che legge*, tanto lodata da Schlegel e considerata un capolavoro di Correggio, è in realtà una copia tarda di un artista tedesco; il *Ritratto del duca di Milano* e la *Erodiade* sono attribuiti nel dialogo a Leonardo, ma in realtà sono opere di scuola veneziana. Occorre tenere presente, da un lato, che queste erano attribuzioni condivise, e che Schlegel, e dopo di lui Hegel, non fanno altro che accogliere quelle che erano correnti ai loro tempi. Hegel lo fa, per esempio, anche nel caso della *Maddalena* attribuita al Correggio, della quale leggiamo, non nelle *Lezioni di estetica* ma nello scritto sul pittore Gehrard von Kùgelgen: "nella Maddalena del Correggio l'essenziale è la profondità e il pio sentire di un'anima nobile, e il fatto che ella in passato sia stata

leggera è qualcosa che giace interamente alle spalle del suo carattere spirituale<sup>2</sup>. Inoltre, va aggiunto che quelle di Hegel raramente sono letture *formali* delle opere, ragione per cui quello che egli ne scrive non risulta inficiato se non in minima parte dal fatto che egli ha di fronte una copia anziché un originale; certo, quando egli crede di vedere un artista e invece ne sta vedendo uno radicalmente diverso, la cosa assume un rilievo molto maggiore.

## 2. Raffaello ovvero la perfezione in pittura

La fama di Raffaello era già assai grande quando il pittore era in vita; alla sua morte, Pietro Bembo poté dettare il superbo epitaffio che ancora si legge nella tomba dell'artista nel *Pantheon* di Roma

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci  
Rerum magna parens, et moriente mori

Questi è Raffaello: mentre era in vita, la natura temette di essere da lui vinta, e quando egli morì, di morire con lui

I secoli successivi non fecero che accrescere la gloria del pittore urbinato, specie dopo la consacrazione del Classicismo seicentesco attraverso le *Vite de' pittori architetti scultori moderni* di Giovan Pietro Bellori. Per tre secoli, dal Cinquecento all'Ottocento, Raffaello fu *il pittorissimo*, il principe dei pittori. In Germania, la consacrazione definitiva dell'eccellenza di Raffaello arriva più tardi, soprattutto attraverso Winckelmann, dunque in pieno Settecento. Questo almeno è ciò che pareva a Hegel, il quale, nel corso del 1828-29, attribuisce proprio a Winckelmann il merito di aver consolidato la fama di Raffaello:

In un certo senso è stato Winckelmann ad aver diffuso al mondo il riconoscimento dell'opera di Raffaello. Se prima di lui si scorgeva nelle opere raffaellesche uno stadio ancora imperfetto e non lo si considerava il modello, la sua interpretazione ha procurato una nuova conoscenza dell'arte, ha dato nuovi impulsi e fornito punti di vista diversi.<sup>3</sup>

2 *ÜKB*, p. 205; trad. it. mia.

3 *Heimann 1828/29*, pp. 44-45; trad. it. mia.



Una frase, ben si comprende, che non vale assolutamente per la fama di Raffaello fuori dalla Germania, solidamente attestata ben prima che Winckelmann ne facesse un campione della propria concezione dell'arte.

In ogni caso, la celebrazione di Raffaello come acme della pittura italiana è ben presente nella cultura tedesca anche prima di Hegel. Ancora nel dialogo *I dipinti*, ad esempio, la descrizione della *Madonna Sistina* arriva quasi alla fine del dialogo, proprio per rimarcare il ruolo di punto culminante: “Nelle due sale non c'è niente di simile e niente di più accessibile, tra quel che è perfetto, anche per uno spirito poco artistico”<sup>4</sup>.

E quando uno degli interlocutori del dialogo, Wallner, (“Siete in pericolo di diventare cattolica”) reagisce agli entusiasmi dell'altra protagonista, Louise, prospettandole il pericolo che l'esaltazione di un pittore come Raffaello possa portarla, lei protestante, ad abbracciare il cattolicesimo come religione più propizia alle arti (un pericolo, come sappiamo, che diventerà assolutamente reale per la generazione successiva degli artisti tedeschi, come ben mostra la parabola dei Nazareni), Louise risponde: “Non c'è alcun rischio, se Raffaello è il sacerdote”<sup>5</sup>.

La stessa esaltazione di Raffello troviamo in Schelling, a partire da un luogo della *Filosofia dell'arte* che sembra echeggiare la definizione appena vista: “(Raffaello) è il vero sacerdote divino della pittura moderna”<sup>6</sup>. Schelling critica il luogo comune, sul quale torneremo tra poco, secondo cui Raffaello sarebbe sì eccellente nel disegno, ma inferiore a molti altri nel colorito: “Affermare, ad esempio, che Raffaello è superiore nel disegno e invece solo mediocre nel colorito o viceversa che il Correggio è grande nel colorito quanto difettoso nel disegno, è una banalità introdotta dai critici

4 A.W. Schlegel *Die Gemälde* [1799], in Schlegel, August Wilhelm / Schlegel, Friedrich (a cura di): *Athenaeum. Eine Zeitschrift*. Repogr. Nachdr., zweiter Band, erstes Stück. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992; trad. it. *I dipinti* di S. Vizzardelli, in P. D'Angelo (a cura di), *La natura e il sacro. Teorie romantiche della pittura*, Milano, Guerini, 2000, p. 109.

5 Ivi, p. 113.

6 F.W.J. von Schelling: *Philosophie der Kunst*, in Schelling, Karl Friedrich August: *Schelling. Sämtliche Werke*. Abt. 1, vol. 5, Stuttgart: Cotta 1859, p. 560; Nachdruck, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 204; trad. it. di A. Klein, *Filosofia dell'arte*, Prismi, Napoli 1986, p. 221.

d'arte francesi<sup>77</sup>. Raffaello è grande senza limitazioni: "l'essenza suprema e veramente assoluta della pittura si è manifestata solo in Raffaello"<sup>78</sup>. Non per nulla, gli anni della maturità di Hegel sono anche quelli nei quali vengono pubblicati i primi lavori modernamente storico-critici su Raffaello, a partire dalla monografia di Quatremère de Quincy apparsa in francese nel 1814 e in italiano nel 1829<sup>9</sup>, passando per le *Italienische Forschungen (Ricerche italiane)* di von Rumohr, per arrivare alla monografia di Johann David Passavant, *Raffaello d'Urbino e suo padre Giovanni Santi*<sup>10</sup>, del 1839.

Naturalmente l'esaltazione del genio di Raffaello non era rimasta senza controcanto. Più che essere messo in questione, il suo primato era stato circoscritto e relativizzato. Per vedere limitato il prestigio di Raffaello non occorre spingersi fino alle tendenze anticlassicistiche, è sufficiente constatare come una opinione diffusa nel diciottesimo secolo limitasse l'eccellenza di Raffaello, secondo l'opinione criticata da Schelling, al solo disegno, assegnando invece il primato in altri campi ad altri artisti, in particolare Tiziano per il colorito e Correggio per il chiaroscuro. Tutto ciò era stato in qualche modo ufficializzato e reso moneta corrente dalla *Balance des peintres* di Roger de Piles, un testo nel quale si stabilizza una classificazione articolata e si assegnavano ai singoli pittori addirittura dei voti differenziati per ambito. Nella lista di De Piles, Raffaello e Michelangelo tenevano saldamente il primato del disegno, ambito nel quale distanziavano notevolmente Rubens; ma nella Composizione Rubens e Guercino superavano, sia pure di poco, Raffaello, mentre si apriva un abisso con Michelangelo. Prevedibilmente, nel colore i Veneti facevano la parte del leone, con Tiziano e Giorgione, mentre nell'espressione Raffaello e Rubens tornavano a disputarsi il primo posto, anzi lo condividevano in parità, in uno schema che possiamo così riassumere<sup>11</sup>:

7 Ivi, vol. 5, p. 521; p. 165 der Nachdruck 1966; trad. it. p. 192.

8 Ivi, vol. V, p. 537; Nachdruck 1966, p. 181; trad. it. p. 204.

9 Q. de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris 1814.

10 C. F. Von Rumhor, *Italienische Forschungen*, Berlin-Stettin: Nicolai 1827-1831; Johann David von Passavant, *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig: Brocxkhaus 1839; trad. it. *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, di Gaetano Guasti, Le Monnier, Firenze, 1899.

11 R. De Piles, *Balance des peintres*, in *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, Paris: Jombert, 1708.

DISEGNO	COLORE	COMPOSIZIONE	ESPRESSIONE
Raffaello 18	Tiziano 18	Rubens 18	Raffaello 18
Michelangelo 17	Giorgione 18	Guercino 18	Rubens 18
Rubens 13	Raffaello 12	Raffaello 17	Michelangelo 8

Hegel, tuttavia, non doveva confrontarsi soltanto con queste classifiche un po' estrinseche, rispetto alle quali era piuttosto facile prendere le distanze. Un termine di confronto più vicino nel tempo, e più sottile e insidioso, era rappresentato dalla interpretazione della figura e del ruolo di Raffaello che era stata elaborata all'interno della *Frühromantik*. In Wackenroder, ad esempio, Hegel non trovava soltanto la cristianizzazione di un mito pagano, nello scritto *Il sogno di Raffaello*, nel quale ad accendere l'ispirazione del pittore non è più una divinità pagana ma la Vergine Maria, e così si imprime attraverso una semplice sostituzione un orientamento completamente nuovo nella interpretazione della storia della pittura, come segnalò in un saggio fondamentale Ladislao Mittner<sup>12</sup>. Trovava anche una nuova valutazione della pittura tedesca rispetto a quella italiana: l'arte tedesca non era più vista come irrimediabilmente inferiore a quella prodotta a Sud delle Alpi, Dürer non cedeva le armi a Raffaello, era espressione di una pittura differente, ma non minore. Soprattutto, nella visione inaugurata da Wackenroder il culmine della pittura italiana si spostava all'indietro rispetto al pieno e tardo Rinascimento in cui veniva precedentemente collocato. I Bellini o Perugino non erano, in questo nuovo canone, meno importanti di Reni o dei Carracci, anzi acquisivano un ruolo predominante. La figura di Raffaello veniva così, in un certo senso, a sdoppiarsi. Egli era, insieme, l'ultimo degli antichi e il primo dei moderni, ma era grande per il primo motivo, non per il secondo. Il tardo Raffaello finiva per apparire colui che aveva aperto la strada alla degenerazione della pittura italiana. Così nei suoi scritti per la rivista "Europa", Friedrich Schlegel poteva limitare fortemente il valore propulsivo della pittura raffaellesca, orientando tutta la sua valutazione su quel che lo precede e non su quel che lo segue. È da qui, in qualche modo,

12 L. Mittner, *Come la Galatea fu trasformata in Madonna*, in Id., *Ambivalenze romantiche. Studi sul Romanticismo tedesco*, Messina: D'Anna 1954, pp. 123-133.

che nasce la voga del *preraffaellismo*, dell'esaltazione della pittura italiana dei secoli che precedono il Cinquecento, che, se diverrà eponima nella pittura inglese della seconda metà dell'Ottocento, è già, *in nuce*, nella poetica dei Nazareni.

Hegel, è chiaro, non può accettare questa ricostruzione della storia dell'arte italiana. Non può, non solo perché significherebbe dare ragione ai detestati Romantici e al detestatissimo Friedrich Schlegel, ma soprattutto perché significherebbe cedere alla passione romantica per il Medioevo e con essa al rimpianto per l'epoca in cui l'Europa era cattolica. E infatti nei testi che leggiamo si moltiplicano le prese di posizione contro questa ricostruzione della storia della pittura. Già nel corso del 1820-21 leggiamo:

Non si deve stimare un dipinto tanto più quanto più è vecchio e maldipinto, come fanno i Signori Schlegel e gli infatuati per la vecchia roba tedesca. Solo coloro che sono venuti dopo, gli Italiani e gli Olandesi, hanno introdotto nei quadri quella verità, che è così prossima al ritratto: si dice persino che Raffaello per la sua Madonna abbia fatto posare una bella fanciulla. Tiziano, in Italia, era il più famoso tra i ritrattisti.<sup>13</sup>

Non bisogna esaltare i primitivi, proprio perché sono primitivi, cioè non hanno ancora raggiunto la perfezione che si attinge solo con Raffaello. La versione a stampa delle *Vorlesungen uber Aesthetik* lo chiarisce distesamente:

Ma la più pura perfezione in questa sfera è stata raggiunta solo da Raffaello. Il signor von Rumhor attribuisce alla scuola umbra fin dalla metà del secolo XV una grazia segreta a cui si apre ogni cuore, e cerca di spiegare questa attrattiva sia con la profondità e la delicatezza del sentimento, come anche con la meravigliosa unione in cui quei pittori seppero portare reminiscenze vaghe delle più antiche tendenze dell'arte cristiana con le rappresentazioni più dolci del presente recente, superando a questo riguardo i loro contemporanei toscani, lombardi e veneziani (*Ricerche Italiane*, II, 310) [...] Partendo dal Perugino al cui gusto e stile appare ancora legato nei suoi lavori giovanili, perviene alla più completa realizzazione dell'esigenza su accennata. In lui infatti il più elevato e ortodosso sentimento dei temi religiosi, la piena

13 *Ascheberg 1820/21*, p. 265; trad. it. mia.

conoscenza e l'osservazione amorevole dei fenomeni naturali in tutta la vitalità dei loro colori e della loro forma, si uniscono con l'eguale senso per la bellezza degli antichi.<sup>14</sup>

### 3. Due capolavori di Raffaello

Il dipinto più famoso di Raffaello, almeno in Germania, ai tempi di Hegel era senza dubbio la *Madonna Sistina* della galleria di Dresda. La grande pala d'altare era arrivata in Germania nel 1754, perché acquistata dal re Augusto III di Sassonia. Dipinta da Raffaello tra il 1522 e il 1514 (Vasari scrive: “fece a' monaci neri di San Sisto in Piacenza la tavola dell'altar maggiore, dentrovi la nostra Donna con San Sisto e Santa Barbara, cosa veramente rarissima e singolare”<sup>15</sup>) era rimasta nella chiesa di San Sisto a Piacenza per oltre due secoli, senza suscitare particolare interesse; il trasferimento a Dresda, invece, segnò l'inizio di una carriera straordinaria che ne fece uno dei dipinti più famosi, apprezzati e commentati di tutti i tempi. Winckelmann, Herder, Goethe, Wackenroder, Novalis, A.W. Schlegel lo avevano celebrato, ma anche nel prosieguo di tempo la suggestione di questo capolavoro non è venuta meno. Puškin e Dostoevskij, Nietzsche e Freud, Bulgakov e Florenskij; Heidegger e Vassili Grossmann ne hanno tratto ispirazione<sup>16</sup>. Hegel aveva potuto osservarla coi suoi propri occhi durante il suo soggiorno a Dresda nel 1820. La sua lettura del dipinto si muove lungo tre assi principali: quello del legame con l'arte antica, quello della raffigurazione dell'amore materno e quello della manifestazione dell'adorazione.

Il confronto con l'ideale classico era già stato sottolineato da Winckelmann, che aveva messo a riscontro la *Madonna Sistina* con i lavori dell'antica arte greca. Nei *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura* (1755) aveva scritto: “Guardate la Madonna con quel viso pieno di innocenza e insieme di grandezza più che femminile, in una posizione di beata tranquillità, in quel-

14 *VÄ*, XV, p. 122; trad. it. pp. 982-983.

15 Vasari, *Vite*, ed. Milanese, Sansoni, Firenze, 1981, tomo IV, p. 365.

16 La storia della straordinaria fortuna di quest'opera è ricostruita in E. Gazzola, *La Madonna Sistina di Raffaello. Storia e fortuna di un quadro*, Quodlibet, Macerata, 2013.

la quiete che gli antichi attribuivano ai loro dei. Quale grandezza e nobiltà in tutto il suo contorno!”<sup>17</sup>.

Hegel mostra di seguirlo già nel corso del 1820-21: “È già stato notato che nelle teste ideali gli occhi sono più in profondità di quanto non lo siano nelle figure viventi. Persino in pittura, per esempio nella Madonna di Raffaello, si osserva un simile arretramento degli occhi”<sup>18</sup>; nella versione a stampa delle *Vorlesungen* pubblicata da Hoto, questi pensieri vengono riformulati più ampiamente: “Questa grande ammirazione per la bellezza ideale degli antichi non lo portò però ad imitare e ad usare passivamente le forme che la scultura greca aveva sviluppato in modo così perfetto. Egli, invece, accolse solo in generale il principio della loro libera bellezza, che in lui fu compenetrata da cima a fondo da una vitalità pittoricamente individuale e da una più profonda anima dell’espressione”<sup>19</sup>.

L’interpretazione della *Madonna Sistina* in chiave di espressione dell’amore materno aveva trovato una efficace formulazione nella poesia *A una augusta viaggiatrice (Einer hohen Reisenden)* che Goethe, nel 1798, aveva dedicato alla Sistina, vista come sublime pellegrina e icona dell’amore materno: “Vai quindi a contemplare la tua immagine che maestosa ci guarda dall’alto: archetipo materno, regina delle donne, come li ha espressi un prodigioso pennello”<sup>20</sup>. Ma già Winckelmann aveva richiamato questo aspetto vedendolo dal lato del cristo bambino: “Il Bambino tra le sue braccia è un bambino che si distingue dai bambini comuni per il suo viso nel quale, attraverso infantile innocenza, sembra brillare un raggio di divinità”<sup>21</sup>.

Hegel, in un certo senso, collega la lettura di Winckelmann e quella di Goethe, notando come il pregio inarrivabile della immagine del bambino sia quello di essere, al contempo, la più bella espressione della natura infantile e di quella divina. Così nel primo corso berlinese: “Ad esempio, scorgiamo nel Bambinello della

17 *Gedanken 1755*, p. 68; trad. it. pp. 26-27.

18 *Ascheberg 1820/21*, p. 219; trad. it. mia.

19 *VĀ*, XV, p. 122; trad. it. p. 983.

20 J.W. Goethe, *Einer hohen Reisenden*, in Id., *Werke*, Stuttgart-Tübingen, Cotta, 1827, Zweiter Band, p. 157; *A una augusta viaggiatrice*, in J.W. Goethe, *Tutte le poesie*, vol. I, a cura di R. Fertonani, Mondadori, Milano 1997, p. 721.

21 Winckelmann, *Gedanken*, cit., p. 27; trad. it. cit. p. 34.

*Madonna di S. Sisto* il più perfetto carattere infantile, ma anche, al contempo, un raggio della più tarda divinità”, ripreso nell’edizione Hotho del 1842: “Così i bambini di Raffaello, specialmente quello della *Madonna Sistina* che si trova a Dresda, hanno una bellissima espressione di fanciullezza, pur mostrandosi in loro un qualcosa che va oltre la semplice innocenza infantile e che lascia prevedere la presenza del divino sotto il giovanile involucro”<sup>22</sup>. Il corso del 1826 punta più decisamente verso la *Madonna* come immagine dell’amore della madre per il bambino: “Nella *Madonna di Raffaello* la forma della fronte, degli occhi, del mento, e tutto il complesso sono adeguati ad esprimere il carattere del beato e al contempo pio e modesto amore materno”<sup>23</sup>.

La *Madonna Sistina*, tuttavia, non dà espressione solo all’amore materno e al carattere divino del bambino; nelle figure dei Santi esprime anche il più puro sentimento di adorazione. Hegel lo rileva nel corso del 1820-21: “Tali adorazioni sono poi diventate soggetti frequenti della pittura, come per esempio Papa Sisto, la santa Barbara nella *Madonna di San Sisto*, apostoli, santi [...] Personaggi in adorazione ben rappresentati sono, per esempio, san Francesco nel Correggio”<sup>24</sup>, in un passo poi ripreso nella edizione Hotho: “Questa è la situazione di adorazione in cui sono raffigurati p. es. Papa Sisto e Santa Barbara nel quadro di Raffaello intitolato al nome del papa”<sup>25</sup>.

C’è un altro quadro famosissimo di Raffaello. Si tratta dell’enorme tavola (misura cm. 405x278) nota sotto il nome di *Trasfigurazione*. Parte della sua celebrità deriva senz’altro dall’essere stato l’ultima fatica intrapresa dal maestro, che vi lavorò fino al giorno della morte (1520). Il dipinto stette per secoli in Roma. Dopo la Campagna d’Italia di Napoleone venne trasportato a Parigi ed esposto nella *Grande Galerie* del Louvre. Fu lì che lo vide Friedrich Schlegel che ne parla nella rivista “Europa”, mentre quando Hegel intraprese il suo viaggio a Parigi la tavola non era già più in Francia. Come molte altre opere confiscate da Napoleone per la capitale dell’Impero, era stata restituita all’Italia, e nel caso speci-

22 *Ascheberg 1820/21*, p. 258, trad. it. mia; *VĀ*, XV, p. 49; trad. it. p. 918.

23 *Kehler 1826*, p. 39; trad. it. mia.

24 *Ascheberg 1820/21*, p. 262; trad. it. mia.

25 *VĀ*, XV, p. 55; trad. it. p. 923.

fico al Vaticano, dove la si ammira ancor oggi. Hegel, dunque, non poté mai vedere questo dipinto. E tuttavia Hegel ne parla a lungo. Non gli interessano i rilievi stilistici, in particolare non sembra interessato a leggere il contrasto tra le due scene, quella superiore e quella inferiore, anche come un contrasto tra la parte completata da Raffaello e quella nella quale, invece, intervennero gli allievi. Hegel vede molto bene le differenze tra la scena celeste e quella terrena, ma la differenza gli si palesa essenzialmente come una differenza di contenuti.

Così già nel primo corso di estetica:

Alla famosa *Trasfigurazione* di Raffaello è stato mosso questo rimprovero, che in essa vi sono due azioni, in alto il Salvatore che si libra sopra le colline, e in basso un padre e una madre che conducono un giovane ossesso: gli Apostoli non possono aiutarlo, ma fanno segno verso l'alto. Ma proprio qui, spiritualmente, si dà la più alta unità. La grandezza di Cristo è mostrata che gli Apostoli non possono guarire il ragazzo, ma lo indicano; e con ciò si vuole significare che sulla terra abbiamo bisogno di Cristo, anche se sta ascendendo al cielo.<sup>26</sup>

Un passo simile si trova anche nell'ultimo corso berlinese, quelle del 1828-29:

Nella *Trasfigurazione* di Raffaello Cristo e gli Apostoli possiedono un carattere diverso rispetto agli altri personaggi. Lo spirito della Pentecoste anima gli Apostoli, e lo spirito si manifesta; ma dagli altri personaggi traspare l'esistenza; essi rimangono legati al mondo; essi esprimono profonda serietà e comprensione delle circostanze in cui si trovano, del fatto che quel che è importante è l'aiuto divino. Sono eccellenti, ma non sono ancora l'Ideale, vanno ancora in cerca del mondo, sia pure nella massima serietà.<sup>27</sup>

E ancora nella versione a stampa:

Si è rimproverato spesso alla *Trasfigurazione* di Raffaello che essa si scinda in due azioni del tutto prive di connessioni; il che avviene effettivamente se guardiamo le cose *dall'esterno*: in alto, sulla collina, vediamo la trasfigurazione, in basso la scena con l'indemoniato. Ma da

26 *Ascheberg 1820/21*, p. 271; trad. it. mia.

27 *Heimann 1828/29*, p. 51; trad. it. mia.



un punto di vista spirituale non manca affatto la connessione più stretta. Infatti, da un lato, la trasfigurazione sensibile del Cristo consiste proprio nel suo reale innalzarsi al di sopra del suolo e nel suo allontanarsi dai discepoli, il quale allontanarsi quindi si deve anche sensibilmente vedere proprio come separazione e allontanamento; dall'altro la Maestà di Cristo viene qui trasfigurata al massimo in un caso singolo reale per il fatto che i discepoli non sono in grado di guarire l'indemoniato senza l'aiuto del Signore.<sup>28</sup>

#### 4. *Opere viste, opere non viste, opere immaginate*

La *Trasfigurazione* non è certamente l'unico caso di dipinto di cui Hegel ci parli senza averlo veduto direttamente. Il *Cenacolo* di Leonardo può essere un altro buon esempio, dato che Hegel, che non ha mai viaggiato in Italia, non poteva aver visto il celebre affresco di Santa Maria delle Grazie e Milano, già molto guasto del resto alla sua epoca. Nel corso del 1820-21 si trova un rinvio a questo lavoro, come pure a un capolavoro di Raffaello che per le stesse ragioni Hegel non poteva aver visto: "A questo gruppo appartengono gli Apostoli di Raffaello, quelli di Leonardo da Vinci nell' *Ultima Cena* e anche i filosofi della *Scuola di Atene* di Raffaello"<sup>29</sup>. Del resto, Hegel si limita anche in questo caso a una considerazione generica sul tipo di personaggi rappresentati, e, come abbiamo visto, non nomina mai Leonardo nei corsi del 1823, del 1826 e del 1828-29, probabilmente per la difficoltà di parlare di un artista del quale poco o nulla si poteva vedere all'epoca in Germania. Già August Wilhelm Schlegel, nella *Kunstlehre*, aveva onestamente dichiarato la difficoltà di documentarsi su questo grande in modo da poterne parlare.

Un caso diverso, come ben si comprende, è rappresentato invece da quelle opere che, sulla base di attribuzioni allora correnti, Hegel ascrive ad artisti che oggi sappiamo non esserne stati gli autori. Un esempio notevole è costituito dal *Ritratto di giovane uomo* che Hegel aveva visto al Louvre, e che oggi viene riconosciuto prevalentemente come opera del Parmigianino, ma talvolta anche di Correggio. Per Hegel, come del resto per i suoi contemporanei, si

28 *VÄ*, XV, p. 96, trad. it. p. 959.

29 *Ascheberg 1820/21*, p. 264; trad. it. mia.

trattava di un dipinto di Raffaello. Ma la paternità ha un'importanza relativa, dato che ad Hegel il dipinto serve per imbastire un confronto, davvero sorprendente, con i quadri di Bartolomé Esteban Murillo, il pittore dei mendicanti, dei ragazzi di strada. Il parallelo lo troviamo nell'ultimo corso di estetica, quello del 1828-29:

Ci sono molti quadri dello spagnolo Murillo, che dipingeva giovani mendicanti. Se ne stanno in stracci, una madre spidocchia il suo bambino, vestito di stracci. Ma dai loro visi traspare una tale spensieratezza, salute, noncuranza. In loro non c'è alcuna fiacchezza, cosicché si ha l'impressione che da ragazzi così possa venir fuori qualsiasi cosa. Raffaello ha dipinto la testa di un giovane, che non è un santo, ma ci attrae per la sua allegria, anche senza sorridere.<sup>30</sup>

Viene poi ripreso anche nella versione a stampa di Hotho:

A Parigi c'è un ritratto di fanciullo di Raffaello; egli sta seduto in ozio, con la testa appoggiata al braccio e guarda nel lontano spazio con tale beatitudine e soddisfazione imperturbata, che non ci si può staccare dalla contemplazione di questo quadro di lieta sanità spirituale.<sup>31</sup>

Giustamente Jacques Rancière ha richiamato l'attenzione sulla novità rappresentata da questo confronto nel suo volume *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*<sup>32</sup>. Rancière nota che la falsa attribuzione qui non è affatto la cosa importante. La cosa importante è capire l'implicazione del parallelo tra Raffaello e Murillo. Questo confronto è sorprendente perché mette sullo stesso piano, rende comparabili, due regimi pittorici che erano nati come incompatibili: da un lato la pittura di ritratto e la pittura storica, dall'altro la pittura di genere. Cioè precisamente il vertice della pittura e ciò che per tradizione appartiene invece ai suoi *piani bassi*, ai generi umili e indegni dei grandi pittori. Che un dipinto che rappresenta un giovane benestante, dunque un ritratto con tutti i crismi della pittura storica, possa stare insieme a bambocciate, bambini cenciosi e vecchie megere, rappresenta una vera rivoluzione. Significa l'abbandono

30 *Heimann 1828/29*, p. 49; trad. it. mia.

31 *V&A*, XIII, p. 224; trad. it. p. 194.

32 J. Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011; trad. it. *Aisthesis. Scene del regime estetico dell'arte*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017, pp. 65-80.

dei regimi di rappresentazione basati su una rigida separazione dei contenuti (appunto la gerarchia classica dei generi pittorici: quadri storici, ritratti, nature morte, dipinti di animali, quadri di paesaggio, scene di genere).

Questo passaggio implica una autonomizzazione dei dati *formali* della pittura rispetto a quelli contenutistici. Contrariamente a quello che si potrebbe pensare, il forte interesse contenutistico dell'estetica hegeliana non esclude affatto la considerazione, da parte di Hegel, degli aspetti *formali* della pittura. Anzi, in un certo senso è proprio l'orientamento antiromantico dello Hegel maturo che lo spinge verso una considerazione in primo luogo *formale* della pittura e dei suoi mezzi espressivi. Infatti, i Romantici avevano criticato duramente la concezione classica che vedeva nella scultura antica il modello e la guida per la pittura. Ma lo avevano fatto a partire da considerazioni che riguardavano i soggetti della pittura, non i suoi lati formali: *ciò* che la pittura rappresenta, non *come* lo rappresenta. La pittura, come arte cristiana, non poteva ispirarsi a un'arte che del paganesimo era l'espressione più piena. La scultura era fatta per rappresentare gli antichi dei, non la nuova spiritualità. Hegel condivide la necessità di separare nettamente la pittura dalla scultura (e a questo fine la tripartizione delle *Kunstformen* funziona benissimo, perché colloca ciascuna delle tre arti del disegno in un contesto differente: simbolico per l'architettura, classico per la scultura, romantico per la scultura). Ma non vuole affatto portare acqua al mulino di chi predica il ritorno alla pittura religiosa, e la conversione al cattolicesimo, assai più *amico* delle arti visive di quanto non lo sia il protestantesimo. Perciò Hegel articola la distinzione e sottolinea la differenza tra pittura e scultura rimarcando la diversità dei rispettivi mezzi espressivi, e soprattutto l'importanza del colore in pittura e la sua superfluità in scultura. Il colore diventa la vera caratteristica irrinunciabile della pittura, mentre la scultura, anche contro le evidenze documentarie che pure Hegel aveva, resta fissata nel cliché neoclassico del bianco.

In questa prospettiva, si può capire come Hegel recuperi il discorso sul ruolo del colore nell'arte romantica, e possa perfino pervenire ad affermazioni che possono sembrare in contrasto con quelle precedentemente illustrate. Per esempio, dal nuovo punto di vista Hegel non ha difficoltà ad ammettere che la vera pittura è arte del colore, e che il disegno, da solo, non può fare grande un

pittore: “Il pittore deve saper dipingere; schizzi e disegni non fanno ancora un pittore”<sup>33</sup>, e può riconoscere tranquillamente che ci sono pittori che hanno superato il maestro urbinato nelle capacità coloristiche. Si prenda ad esempio questo passo dalla *Nachschrift* Hotho del 1823: “I cartoni di Raffaello sono di inestimabile valore, contengono pienamente l’eccellenza della composizione. Ma se al disegno si aggiunge il colore, può accadere che esso mostri una tecnica non progredita. In pittori olandesi possiedono, nel colorito, molta più abilità di Raffaello”<sup>34</sup>, ripreso quasi *ad verbum* nella versione a stampa: “I cartoni di Raffaello sono di un valore inestimabile e mostrano tutta l’eccellenza della concezione, sebbene anche rispetto ai quadri finiti – e qualunque sia la perfezione del disegno, la purezza delle figure individuali ideali e tuttavia del tutto vive, la composizione e il colore – egli è certo superato nel colore, nella resa dei paesaggi ecc. dai maestri olandesi”<sup>35</sup>.

Per questa via, Hegel può arrivare a tracciare una sorta di sintetissima storia dell’evoluzione dell’arte pittorica, sensibilmente diversa da quella che lo abbiamo visto condividere. Una storia in cui il culmine non è più l’arte del pieno Rinascimento italiano, ma l’arte olandese, purché tale punto di culminazione venga inteso in primo luogo come acme delle possibilità formali dell’espressione pittorica:

È possibile dire che l’arte olandese ha percorso nella maniera più determinata il circolo della molteplicità dei soggetti pittorici. I primi suoi dipinti erano le tradizionali immagini di chiesa, che appaiono smorte e in cui si scorge una pratica artistica più antica; l’arte, sia nelle forme sia nel trattamento era piuttosto artigianale. Le immagini di questa epoca presentano un più stretto rapporto con l’architettura. Allo stesso modo in cui si collocavano statue tra le colonne, così anche i quadri dell’arte più antica venivano collocati nelle chiese in posizioni determinate, per assicurare una certa simmetria: erano più mezzo che scopo. L’affermarsi dell’arte comportò anche l’animarsi dei soggetti pittorici, che fino ad allora apparivano smorti e privi di vita. La nuova, ispirata vita dell’arte si accese al contatto con l’intuizione della realtà; nelle grandi composizioni storiche le singole figure acquistarono vitalità non solo nell’espressione ma anche nell’azione. A ciò si aggiunse

33 *V. d. Pfordtens 1826*, p. 213; trad. it. mia.

34 *Hotho 1823*, p. 251; trad. it. p. 244.

35 *V.Á.*, XV, p. 36; trad. it. p. 906.

presto l'ornamento esterno, delle vesti, del paesaggio circostante, e quelli che in seguito saranno i generi separati della pittura qui appaiono ancora uniti nella più grande perfezione. A risaltare è in particolare il gioco dei colori, e l'interesse si rivolge alla presentazione esteriore. Nelle immagini di Raffaello viene approfondito maggiormente l'oggetto, e in lui la pittura appare solo come un mezzo per portare a rappresentazione tale oggetto. La pittura italiana non ha percorso questo ciclo, come ha fatto quella olandese, alla quale la Riforma ha impresso una scossa.<sup>36</sup>

##### 5. "Dove si può vedere, altrimenti, un'opera di Michelangelo?"

È difficile, per noi che possiamo raggiungere con un click le immagini di un'infinità di opere d'arte di tutti i tempi e paesi, figurarci quanto doveva essere difficile procurarsi una conoscenza dei capolavori pittorici e scultorei in un'epoca in cui le uniche riproduzioni erano incisioni e disegni, e i viaggi erano lunghi e complicati. Ma almeno per la pittura c'erano appunto le incisioni su rame, che potevano dare un'idea non troppo imprecisa se non altro del soggetto e dei contorni, se non dei colori. Per la scultura, il discorso era completamente diverso. È vero, c'erano anche qui le incisioni; e c'erano le copie in gesso o i modelli in metallo, assai diffusi se si trattava di opere di grande fama. Ma per la conoscenza degli originali, ancora più indispensabile nel caso di opere tridimensionali, non rimaneva che il viaggio. Con la stessa onestà con la quale aveva ammesso la sua incompetenza circa i lavori di Leonardo, August Wilhelm Schlegel segnalava la difficoltà che incontrava nel parlare delle opere di Michelangelo: "Molti hanno creduto di trovare lo spirito della vera e propria scultura moderna in Michelangelo; io sono troppo mediocrementemente e imperfettamente a conoscenza delle opere di questo spirito sublime per poter contraddire tale opinione"<sup>37</sup>.

Le stesse difficoltà non poteva non incontrarle Hegel, e infatti nelle *Lezioni di estetica* i riferimenti a Michelangelo sono per la maggior parte generici, non bisognosi di essere riferiti a un'opera in particolare. Così nelle lezioni del 1820-21 troviamo Michelangelo

36 Kehler 1826, pp. 344-345; trad. it. mia.

37 A.W. Schlegel, *Die Kunstlehre*, in Id., *Kritische Schriften und Briefe*, Kohlhammer, Stuttgart, 1963, p. 136; trad. it. mia.

citato a proposito dello stile colossale: “l’effetto può essere prodotto anche attraverso lo straordinario, il mostruoso e il colossale, come vediamo nelle opere di Michelangelo”, oppure del terribile “Qui [cioè nel caso della rappresentazione del terribile] Michelangelo è davvero grande, in quanto egli rasenta il superamento della misura umana, ma continua a tenerla ferma”<sup>38</sup>.

Un’unica opera Hegel poteva dire di aver visto, e lo dice con grande entusiasmo nelle lettere alla moglie spedite durante il suo viaggio nei Paesi Bassi, avvenuto nel 1822. Il 7 ottobre di quell’anno, da Breda, scriveva: “Non ho potuto resistere al desiderio di scendere qui (cioè a Breda), invece di viaggiare direttamente, per vedere un monumento fatto da Michelangiolo, da *Michelangiolo!* Altrimenti, dove si può vedere in Germania un lavoro di questo maestro?”.

E il giorno seguente ne dava una descrizione dettagliata:

Di sera, dopo che ti ho scritto, sono montato sulla carrozza per Breda, dove ho visto la stupenda opera di Michelangiolo. Si tratta di un mausoleo con sei figure di alabastro a grandezza naturale, bianche; un conte e sua moglie, supini nella morte, e altre quattro figure: Giulio Cesare, Annibale, Regolo e un guerriero che stavano chini ai quattro angoli d’una pietra nera, che sorreggevano con le spalle – opera stupenda e geniale del sommo maestro.<sup>39</sup>

La descrizione di Hegel non lascia però dubbi: l’opera che egli ha visto (e della quale ci parla anche nel corso del 1828-29<sup>40</sup>) è la Tomba del Duca di Nassau-Orange, opera di un artista a tutt’oggi non pienamente identificato, probabilmente uno scultore del Nord della Francia. Un’opera la cui concezione complessiva, i cui tratti stilistici e le cui modalità di lavorazione denunciano una grande distanza da Michelangelo.

La domanda accorata che Hegel rivolge alla moglie “dove altrimenti si potrebbe vedere in Germania un’opera di Michelangelo?”,

38 *Ascheberg 1820/21*, p. 264; trad. it. mia.

39 *Briefe III*, p. 360; *Lettere*, p. 242.

40 *Heimann 1828/29*, p. 160; trad. it. mia: “poi (di Michelangelo) la tomba del Duca di Nassau in Alabastro; il duca e la sua sposa, meravigliosamente lavorata con profonda espressività”.

in realtà, una risposta l'aveva, e Hegel qualche anno dopo, nel 1827, avrebbe visto un'opera del maestro a non grande distanza da Breda, a Bruges, dove, nella navata laterale della chiesa di Nostra Signora, si trovava allora e si trova tutt'oggi una splendida Madonna con Bambino, essa si esemplare perfetto dell'arte michelangeloesca.

Hegel, dunque, si sbagliava. Ma anche i grandi possono sbagliare, specie quando un'intera epoca sbaglia con loro. E l'attribuzione del macchinoso monumento di Breda a Michelangelo all'inizio dell'Ottocento era diffusa e lo sarebbe restata per qualche decennio.



Fig. 1: Raffaello: *Madonna Sistina* (1512-13), Olio su tela, 196 x 265 cm, Gemäldegalerie Alter Meister, Dresda.





Fig. 2: Raffaello: *Trasfigurazione* (1516-1520), tempera su tavola, 410x279 cm, Musei Vaticani, Roma.



Fig. 3: Parmigianino (attribuito): *Ritratto di un giovane*, Olio su tela, 59x44 cm, Parigi, Louvre



Fig. 4: Artista sconosciuto: *Tomba del conte di Orange-Nassau*, marmo e alabastro, Breda, Grote Kerk





GABRIELE SCHIMMENTI

## “QUADRI DELLE CONDIZIONI REALI”. IL GIOVANE MARX ALL’OMBRA DI HEGEL

In gewisser Beziehung ist das nun freylich zu bedauern,  
*doch das schönste Gemälde hat seine Schattenseiten [...].*

Heinrich Marx a Karl Marx, 16 settembre 1837, in MEGA2, III/1.1, 318

### *Introduzione*

Non si può di certo affermare che la pittura, compresa quella italiana, sia uno dei temi privilegiati dell’opera di Marx. Nondimeno, in luoghi rilevanti della sua opera, emergono riflessioni che sono dedicate tanto all’arte, quanto specificamente alla pittura, cosicché l’affermazione che la pittura non rappresenti un importante oggetto della sua riflessione non pare reggere a una più precisa analisi. Si consideri brevemente *exempli gratia* che Marx in una delle sue affermazioni sulla società comunista descrive una condizione in cui non “esistono pittori”, bensì “tutt’al più uomini, che, tra l’altro, dipingono anche”<sup>1</sup>.

Si tenterà dunque di dimostrare che i dibattiti sul ruolo della pittura, condotti all’inizio degli anni Quaranta dell’Ottocento, hanno

---

1 MEOC, V, p. 408. Con la sigla MEOC, seguita dall’indicazione del volume in numeri romani e dalle pagine in numeri arabi, mi riferisco a K. Marx, F. Engels, *Opere complete*, Voll. I-L, Editori Riuniti, Roma. Si pensi, inoltre, che la crisi della legge del valore rende possibile in potenza “il libero sviluppo delle individualità, [...] a cui corrisponde poi la formazione e lo sviluppo artistico, scientifico ecc. degli individui grazie al tempo divenuto libero e ai mezzi creati per tutti loro. Il capitale è esso stesso la contraddizione in processo, per il fatto che tende a ridurre il tempo di lavoro un minimo, mentre, dall’altro lato, pone il tempo di lavoro come unica misura e fonte della ricchezza” (K. Marx, *Lineamenti fondamentali di critica dell’economia politica*, a cura di G. Backhaus, Vol. 2, Einaudi, Torino 1976, p. 718).



avuto un influsso sulle riflessioni di Marx. Nello specifico si ipotizza che il giovane Marx<sup>2</sup> fosse interessato alla funzione della pittura nella storia, un interesse, questo, che si è formato probabilmente a partire dal confronto con la filosofia dell'arte e con la tesi del "carattere passato dell'arte" di Hegel e si è alimentato del dibattito posthegeliano a essa relativo. Detto in breve, si sostiene che sia possibile rinvenire un interesse di Marx nei confronti della questione della pittura nel periodo giovanile della sua produzione<sup>3</sup>.

Mi pare necessario fare ancora un'osservazione metodologica. Dato che il mio intervento mira a mostrare una costellazione<sup>4</sup>, si adotterà un approccio di tipo storico-filosofico. Nondimeno, si tenterà di non mettere di lato le implicazioni teoretiche, fintantoché ciò sarà possibile date le poche fonti a nostra disposizione. Pertanto, si cercherà di indicare brevemente perché sono importanti i dibattiti sulla pittura che alcuni hegeliani, compresi alcuni degli allievi diretti di Hegel, hanno condotto nel lasso di tempo che va dal 1840 al 1842 (1.). A tal riguardo si cercherà di mostrare come tali dibattiti si siano formati attraverso il confronto con il gruppo dei Nazareni, il che non deve escludere, ovviamente, la possibilità che anche altri attori dell'epoca fossero coinvolti. Di seguito si cercherà di fare una valutazione di tale dibattito a partire dalla filosofia di Hegel. Infine, si argomenterà che Marx in un certo senso rimane all'ombra di Hegel, sebbene egli *al contempo* sia debitore di una concezione che non si crede possa venir caratterizzata propriamente come hegeliana (2.). In conclusione, saranno presentate alcune risonanze ed echi di questo dibattito, nonché sarà sollevata la questione sulla

2 L'utilizzo della categoria storico-filosofica di "giovane Marx" non intende qui enfatizzare una sorta di "rottura epistemologica" nel senso notorio di L. Althusser (cfr. *Pour Marx*, Maspero, Paris 1965; trad. it. a cura di F. Madonia, *Per Marx*, Roma, Editori Riuniti 1972), bensì intende identificare un lasso di tempo che coincide con il 1842. Tale categorizzazione, va detto, trova oggi diverse resistenze sulla base della nuova edizione storico-critica delle opere di Marx ed Engels. Cfr. a tal proposito M. Musto, *Ripensare Marx e i marxismi*, Carocci, Roma 2011, pp. 225-272.

3 In un certo senso queste tesi sono già state parzialmente sostenute nell'opera pionieristica di M. A. Rose, *Marx's lost aesthetic. Karl Marx and the visual arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

4 Cfr. D. Henrich, *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*, Klett-Cotta, Stuttgart 1991, pp. 27-46.



ricezione che Marx aveva della filosofia dell'arte hegeliana, ovvero se essa sia stata o meno mediata da Hotho (3.).

### 1. *Sui Nazareni*

In una lettera del 4 dicembre 1842 A. Ruge scrive a Marx: "forse le scrivono Vischer e Strauß in merito all' 'Aesthetica'. Ciò lo si dovrebbe sbrigare mediante Vischer"<sup>5</sup>, Ruge pare proporre a Marx una possibile collaborazione di Friedrich Theodor Vischer alla *Gazzetta renana*, il cui capo redattore era allora proprio Marx. Per quale motivo Ruge avrebbe dovuto dare questo consiglio e perché Marx venne sollecitato a tenere in considerazione qualcosa in merito all' 'Aesthetica' nella *Gazzetta renana*? Alcuni mesi prima della summenzionata lettera, Ruge aveva pubblicamente apprezzato e lodato Vischer negli *Annali tedeschi*, poiché quest'ultimo aveva scoperto una "nuova forma d'arte":

[...] una nuova forma di virtù, quella *pubblica*, una nuova forma di arte, quella *storica* [...]; ricordiamo, infine, i drammi e i romanzi storici e politici, e quanto è stato detto recentemente dal Vischer in questa rivista sulla materia della pittura.<sup>6</sup>

- 
- 5 MEGA2, III/1.1, p. 383 (trad. it. mia). Con la sigla MEGA2 si indica l'edizione storico-critica tedesca delle opere di K. Marx, F. Engels, *Gesamtausgabe*, K. Marx, F. Engels, *Gesamtausgabe*, dal 1975 al 1989: IML beim ZK der KPdSU und vom IML beim ZK der SED (a cura di), Dietz, Berlin (DDR); dal 1990 al 2012: Internationale Marx- Engels Stiftung (a cura di), Akademie, Berlin; dal 2013 in corso: Internationale Marx-Engels Stiftung (a cura di), de Gruyter, Berlin-München-Boston. G. Lukács, *Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer*, in "Deutsche Zeitschrift für Philosophie", 1954(1), pp. 471-513; trad. it. a cura di E. Picco, *Contributi alla storia dell'estetica*, Feltrinelli, Milano 1957, pp. 241-318, ha contribuito a rinvenire i nessi teorici tra entrambi gli autori. Tuttavia, in maniera sorprendente, manca un accurato approfondimento della collaborazione di Vischer agli *Annali tedeschi*. Su Vischer e Marx si veda anche il recente A. K. Gisbertz, *On Beauty and its Challenges: Friedrich Theodor Vischer and Karl Marx*, in S. Gandesha, J. F. Hartle (a cura di), *Aesthetic Marx*, Bloomsbury, London 2017, pp. 97-110.
- 6 A. Ruge, *Die Hegelsche Rechtsphilosophie und die Politik unsrer Zeit*, in *Deutsche-Jahrbücher*, nn. 189-192, 10-13 agosto 1842; trad. it. di G. A. De Toni, *Annali di Halle e Annali tedeschi*, La Nuova Italia, Firenze 1981, pp. 209-210. Qui Ruge intende molto probabilmente il "compito" di una pittura "storico-profana", secondo l'espressione di Vischer (F. Th. Vischer, *Der*



Ruge fa riferimento ad alcuni articoli di Vischer: *Die Aquarell-Copien von Ramboux in der Gallerie zu Düsseldorf* (*Le copie ad acquerello di Ramboux nella galleria di Düsseldorf*)<sup>7</sup> e il precedente *Der Triumph der Religion in den Künsten von Friedrich Overbeck*, un saggio sul quadro di Friedrich Overbeck *Il trionfo della religione nelle arti* (1829-1840)<sup>8</sup>. Quest'ultimo era uno dei rappresentanti principali del cosiddetto gruppo dei Nazareni, una comunità di pittori tedeschi, che si contraddistingueva per il fatto di mettere su tela temi cattolici:

La vera arte infatti – così recita il commentario a *Il trionfo della religione nelle arti* dello stesso Overbeck<sup>9</sup> – non vuole essa stessa essere posta come un idolo sull'altare, essa vuole piuttosto solamente essere serva nel sacrario; li puoi cercarla e trovarla nel suo splendore [...].<sup>10</sup>

---

*Triumph der Religion in den Künsten von Friedrich Overbeck*, in *Deutsche Jahrbücher*, nn. 28-30, 3-5 August 1841; ristampato in F. Th. Vischer, *Kritische Gänge*, a cura di R. Vischer, Vol. 5, Zweite vermehrte Auflage, Meyer & Jessen, München 1922, p. 26). La vicinanza tra Ruge e Vischer venne notata inoltre già nel 1839 da E. Meyen, *Heinrich Leo, der verhallerte Pietist. Ein Literaturbrief von Dr. Eduard Meyen. Allen Schülern Hegel's gewidmet*, Otto Wigand, Leipzig 1839, citato in W. Bunzel, „Die vollkommenste Einigung der Wissenschaft mit dem Leben“. *Briefe von Eduard Meyen an Arnold Ruge (1838-1841)*, in W. Bunzel, K. Feilchenfeldt, W. Schmitz (a cura di), *Schnittpunkt Romantik. Text- und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts. Festschrift für Sibylle von Steindorff*, Max Niemeyer, Tübingen 1997, p. 145.

- 7 F. Th. Vischer, *Die Aquarell-Copien von Ramboux in der Gallerie zu Düsseldorf*, in “*Deutsche Jahrbücher*”, nn. 138-140, 11-13 Juni 1842.
- 8 Entrambi questi articoli sono testimonianza del dibattito sul movimento e sulle opere dei Nazareni. Il quadro si trova allo *Städelsches Kunstinstitut* di Francoforte.
- 9 Il commentario venne stampato dallo *Städelsches Kunstinstitut* ed ebbe una significativa diffusione, dato che venne tradotto in molte lingue (cfr. M. Howitt, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert*, a cura di F. Binder, Vol. 2, Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i.B. 1886, pp. 60-61).
- 10 J. F. Overbeck, *Der Triumph der Religion in den Künsten*, Frankfurt 1840, in F. Apel (a cura di), *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der Romantik*, Bibliothek der Kunstliteratur, Vol. 4, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1992, p. 475.



Ad emergere chiaramente in questa citazione è la convinta affermazione, che di certo doveva suonare irritante per il dibattito allora corrente, del carattere eteronomo dell'arte. Ancora più fastidiosa doveva apparire tale accettazione per gli hegeliani di sinistra, poiché tale eteronomia veniva in primo luogo espressa in relazione alla religione. I Nazareni avevano infatti legato i loro quadri a una tradizione cristiano-cattolica, all'interno della quale essi rubricavano la pittura italiana. Inoltre, essi rivendicavano di essere i rappresentanti e, al contempo, i rinnovatori dell'eredità cristiano-medievale dell'allora nascente Germania. Ne *Il trionfo della religione nelle arti* la parentela tra pittura italiana e olandese, la quale viene simbolizzata attraverso una stretta di mano tra Andrea Mantegna e Luca di Leida, viene rappresentata sotto l'egida della religione. Non deve pertanto stupire che la *Disputa del sacramento* (1509) di Raffaello fosse servita da modello per il quadro di Overbeck e che, al contempo, la *imitatio Raphaelis* fosse una caratteristica centrale dell'intero movimento dei pittori nazareni<sup>11</sup>. Altrettanto poco deve risultare strano il fatto che la rianimazione di contenuti cristiani fosse stata percepita dalla sinistra hegeliana in uno stretto nesso con l'avvento dello Stato cristiano e con il patronato dato da Federico Guglielmo IV proprio ai Nazareni. Anche se Vischer si contraddistingue per il fatto di essere in quegli anni un importante critico della pittura nazarena, poiché si contrappone al tentativo di rianimazione di contenuti cattolici, egli non è l'unico che aveva sottoposto a severa critica l'arte degli stessi Nazareni<sup>12</sup>. Già Ruge, qualche anno prima,

11 C. Grewe, *Raffaels Gemeinde: Nachahmung als religiöse Identitätsfindung*, in G. Heß, E. Agazzi, E. Décultot (a cura di), *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, De Gruyter, Berlin/Boston 2012, pp. 269-271.

12 Sebbene Vischer nell'articolo su *Il trionfo della religione nelle arti* riconobbe nella pittura dei Nazareni una forma di autoriflessione, che egli contrassegna come "moderna", reputa il loro progetto inattuale rispetto alla modernità, proprio a causa del tentativo di rianimazione dei contenuti cristiani; tale tentativo, peraltro, aggiunge Vischer, minaccia l'arte in quanto fenomeno "mondano" (F. Th. Vischer, *Der Triumph der Religion in den Künsten von Friedrich Overbeck*, cit., p. 28). Inoltre, l'autoriflessione dei Nazareni conduce alla produzione di opere d'arte propagandistiche, il cui contenuto esprime a parere di Vischer un illegittimo "fabula docet"; Overbeck dipinge addirittura un "catechismo" (*Ibid.*). A tal proposito cfr. F. Iannelli, *Friedrich Theodor Vischer und Italien. Die erlebte Ästhetik eines Augenmenschen*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2016, pp. 181-187. L'accoglimento dell'autoriflessione quale

aveva intrapreso questa operazione nello scritto *Der Zeitgeist in der Düsseldorfer Akademie (Lo spirito del tempo nell'Accademia di Düsseldorf)*<sup>13</sup>. È anche plausibile l'ipotesi secondo la quale i Nazareni costituirebbero un riferimento di Bruno Bauer, quando egli nel 1841 confida a Ruge di voler criticare “la categoria o non-categoria (*Unkategorie*) di arte religiosa”<sup>14</sup>. La tagliente critica rivolta all'arte religiosa stessa, oppure alla società estetica (*ästhetische Gesellschaft*)<sup>15</sup>, che Bruno Bauer esercita ne *La tromba del giudizio contro Hegel ateo e anticristo* (1841) e nella *Hegels Lehre von Religion und Kunst aus dem Standpunkt des Glaubens beurteilt (La dottrina di Hegel su religione e arte giudicata dal punto di vista della fede, 1842)* non doveva apparire tanto nascosta nel contesto posthegeliano. Quando Bruno Bauer nella *Posaune* sostiene che Raffaello avrebbe svelato “i misteri della fede nella bellezza”<sup>16</sup>, egli cerca, dunque, di appropriarsi, ai fini della lotta critica, di un modello – o del modello per eccellenza – dei Nazareni.

Probabilmente Bauer aveva davanti agli occhi l'ampiezza dell'analisi hegeliana sulla pittura italiana, quando egli formulava la frase precedentemente citata<sup>17</sup>. Questa ampiezza spetta infatti all'analisi

---

categoria principale dei pittori nazareni è centrale nella recente interpretazione di C. Grewe, *The Nazarenes. Romantic Avant-garde and the art of concept*, Pennsylvania University Press, Pennsylvania 2015.

- 13 A. Ruge, *Die Düsseldorfer Malerakademie*, in “Hallische Jahrbücher”, nn. 8-9, 9-10 Januar 1838; rist. col titolo *Der Zeitgeist in der Düsseldorfer Akademie*, in A. Ruge, *Werke und Briefe*, a cura di H.-M. Saß, Vol. 3, Scientia Verlag, Aalen 1988, pp. 188-196.
- 14 Bruno Bauer an Arnold Ruge, 16. April 1841, in M. Hundt (a cura di), *Der Redaktionsbriefwechsel der Hallischen, Deutschen und Deutsch-Französischen Jahrbücher (1837-1844)*, 2 Vol., Akademie, Berlin 2010, p. 730.
- 15 Bruno Bauer an Edgar Bauer, Bonn 7. April 1840, in B. Bauer, E. Bauer, *Briefwechsel zwischen Bruno Bauer und Edgar Bauer während der Jahre 1838-1842 aus Bonn und Berlin*, Verlag von Edgar Bauer in Charlottenburg, Berlin 1844, p. 63.
- 16 B. Bauer, *Die Posaune des Jüngsten Gerichts über Hegel, den Atheisten und Antichristen. ein Ultimatum*, Otto Wigand, Leipzig 1841; trad. it. a cura di E. De Conciliis, *La tromba dell'ultimo giudizio contro Hegel ateo e anticristo. Un Ultimatum*, Immanenza, Napoli 2014, pp. 101-102.
- 17 Per il rapporto tra l'estetica di Hegel e quella dei giovani hegeliani cfr. il classico I. Pepperle, *Junghegelianische Geschichtsphilosophie und Kunsttheorie*, Akademie, Berlin 1978 e i più recenti B. Collenberg-Plotnikov, *The Aesthetics of the Hegelian School*, in D. Moggach (a cura di), *Politics, Religion, and art: Hegelian Debates*, Northwestern University Press, Evanston

della pittura svolta da Hegel, poiché tale analisi si caratterizza per il fatto di ascrivere alla pittura italiana una certa duplicità, dal momento che essa da una parte ha l'importante funzione di mediare la religione cristiana – la pittura italiana sostiene Hegel “prosegue man mano sino a connettere la vita mondana esteriore con le tematiche religiose”<sup>18</sup> –, dall'altro lato in essa vi è “una maggiore ampiezza conseguita rispetto ai temi, che con senso rinnovato furono accolti nella raffigurazione. [...] [O]ra l'arte include nel proprio regno anche il resto della realtà attuale”<sup>19</sup>. Con la pittura, la prima delle forme d'arte romantiche subentra – questo ci dice Hegel nel corso di lezioni del 1826 – per un verso il mondo esperienziale dell'individuo, la soggettività, e con questo anche ciò che nell'arte greca non poteva essere espresso *in via di principio*, per un altro verso, emerge “un campo infinito di oggetti” (*ein unendliches Feld von Gegenstände[n]*)<sup>20</sup>, che penetra sino al prosaico e coinvolge la rappresentazione della vita quotidiana. Quantunque sia la pittura olandese a portare a chiara espressione “la totale identificazione nel mondano e quotidiano, e il correlativo *dispiegarsi* della pittura nei generi più diversi di rappresentazione”<sup>21</sup>, avviene *all'interno* del fenomeno della pittura italiana l'incorporazione di contenuti umani. L'assegnazione al fenomeno della pittura olandese del significativo ruolo di portare a espressione contenuti mondani si trova invece depotenziato nell'edizione a stampa a cura di Hotho, il quale sottolinea, a differenza di Hegel, la centralità della pittura del Rinascimento<sup>22</sup>. Difficilmente il filosofo di Stoccarda avrebbe concordato

---

(Illinois) 2011, pp. 203-230 e B. Collenberg-Plotnikov, *Die These vom "Ende der Kunst" als Herausforderung der ästhetischen Reflexion*, in A. Arndt, G. Kruck, J. Zovko (a cura di), *Gebrochene Schönheit: Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeptionen*, De Gruyter, Berlin 2014, pp. 79-100.

18 *VÄ*, III, p. 120; trad. it. *Estetica*, p. 2121.

19 *Ibid.*

20 *Kehler 1826*, p. 181 (trad. it. mia); cfr. inoltre *von der Pfordten 1826*, p. 151 e *Heimann 1828/29*, p. 166.

21 *VÄ*, III, p. 120; trad. it. *Estetica*, p. 2121.

22 A. Gethmann-Siefert, *Hegel über Kunst und Alltäglichkeit. Zur Rehabilitierung des ästhetischen Genusses*, in U. Franke, A. Gethmann-Siefert (a cura di), *Kulturpolitik und Kunstgeschichte. Perspektiven der Hegelschen Ästhetik*, Meiner, Hamburg 2005, pp. 50-59; F. Iannelli, *Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, Fink, München 2007, pp. 154-155.

con i Nazareni nel loro tentativo di dipingere quadri cristiani sulla base della loro suddetta eredità italiana. Nondimeno, l'immagine dell'artista Raffaello proposta da Hegel è di certo molteplice, dal momento che l'Urbinate si contraddistingue per la capacità di rappresentare l'unione di religioso e mondano, ad esempio nelle immagini delle madonne<sup>23</sup>: “già nella pittura italiana si può percepire il trapasso dalla mera grandezza dell'adorazione alla mondanità sempre più predominante, che tuttavia in tal caso, come in Raffaello ad esempio, per un verso resta intrisa di religiosità”<sup>24</sup>. Mondanità e religiosità, entrambe queste prospettive, sono da Hegel ammesse e, su questa base, egli può criticare la restrizione interpretativa dello spettro rappresentativo dell'opera di Raffaello. Sulla base della connessione tra religiosità e mondanità queste opere non esprimono solamente il punto di vista religioso, bensì – e forse in maniera precipua – anche quello terreno e umano<sup>25</sup>. Quest'ultimo aspetto è reso visibile dall'amore della madre nei confronti del figlio; un amore che giunge sino al corporeo<sup>26</sup>. Come anche nelle altre singole arti romantiche, Hegel descrive con la pittura italiana – e olandese – uno sviluppo che va di pari passo alla forma d'arte romantica e corrisponde tanto alla cerchia religiosa e mondana, quanto al formali-

23 Cfr. a tal proposito B. Collenberg-Plotnikov, *Die Funktion der Schönheit in Hegels Bestimmung der Malerei. Zum Stellenwert eines Grundbegriffs der Hegelschen Ästhetik*, in A. Gethmann-Siefert, L. De Vos, B. Collenberg-Plotnikov (a cura di), *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, Fink, München 2005, pp. 265-266.

24 *VÄ*, III, p. 127; trad. it. *Estetica*, p. 2132.

25 Nell'ultimo corso di lezioni, ovvero nel corso del 1828/1829, Hegel parla esplicitamente di “umanizzazione” (*Vermenschlichung*): “si forma il circolo dell'umano e comincia l'umanizzazione degli oggetti” (*Heimann 1828/29*, 171; trad. it. mia).

26 È interessante notare che l'amore di Maria si presenta nel manoscritto del corso del 1823 quasi come incorporeo (*Hotho 1823*, pp. 186-187) e tende a diventare sempre più legato all'umano e al corporeo negli altri corsi (*von der Pfordten 1826*, p. 211; *VÄ*, III, p. 21; trad. it. *Estetica*, p. 1947). Nell'ultimo corso di lezioni l'umanità dell'amore viene sempre più enfatizzata, anche se l'amore viene riconosciuto come “punto mediano”: “lo spirito dell'amore è il punto mediano. L'amore della madre è già un concretamente umano; nell'arte medesima, nonché nella religione, si richiede un prosieguo dello sviluppo per raggiungere tale punto mediano” (*Heimann 1828/29*, p. 167; trad. mia). Per la concezione della pittura nel manoscritto dell'ultimo corso di lezioni cfr. A. P. Olivier, *L'expérience de la peinture et son concept*, in F. Campana, L. Illetterati (a cura di), *Verifiche*, XLV (1-2), 2016, pp. 149-181.

simo della soggettività. Al di là della molteplicità interpretativa delle opere di Raffaello, non ha di certo un significato secondario il fatto che l'allargamento degli oggetti nella pittura italiana non possa venire ridotto all'enfaticizzazione della loro bellezza – Hotho sembra proporre una tale lettura –, poiché nella pittura cristiana trova collocazione anche il non-più-bello e il brutto<sup>27</sup>. Oggetto di questa pittura è piuttosto il processo spirituale e le "molteplici dissoluzioni"<sup>28</sup>, che sono messe a tema con la tesi del "carattere passato" dell'arte. Con ciò non si intende la sin troppo banale concezione secondo la quale non vi sarebbe più arte nel presente, bensì che sia l'arte stessa a non poter offrire nella modernità alcuna definitiva comprensione dello spirito. Le opere d'arte non vengono più *venerate* e subentra un rapporto riflessivo rispetto a esse. A subentrare nel moderno è un'arte sconosciuta: essa diventa più formale, ma anche più umana, dato che proprio lo *Humanus* resta nel moderno quale oggetto appropriato per l'arte<sup>29</sup>. In questo senso l'arte è nel moderno più umana, perché in essa possono trovare il loro posto anche tutte le casualità individuali. Questo è il motivo per cui Hegel nella pittura olandese accerta una sorta di "secolarizzazione dei contenuti" e constata una destabilizzazione della "base religiosa"<sup>30</sup> dell'arte. "È questo il fulcro che adesso viene meno"<sup>31</sup>.

## 2. Marx e i quadri delle condizioni reali

Era impossibile che tali riflessioni non cogliessero l'interesse di Marx. Il suo avvicinamento agli hegeliani di Berlino avvenne, tra vari motivi, proprio per quelli legati alla filosofia dell'arte. Lì, a Berlino, "tutti i celebri cultori di estetica della scuola hegeliana (*sämmtliche ästhetischen Berühmtheiten der Hegel'schen Schule*), tramite la mediazione del docente Bauer, che ha tra essi una posi-

27 F. Iannelli, *Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, cit., pp. 144-157.

28 F. Iannelli, *Tod, Ende, Auflösung der Kunst?*, in A. Arndt, B. Bowman, M. Gerhard, J. Zovko (a cura di), *Hegel-Jahrbuch*, 2015(1), pp. 19-21.

29 *VÄ*, II, p. 237, trad. it. *Estetica*, p. 1539. Hotho 1823, p. 204; trad. it. p. 198.

30 *VÄ*, III, p. 127; trad. it. *Estetica*, p. 2133.

31 *Ibid.*

zione di rilievo [...]” hanno “promesso la loro collaborazione”<sup>32</sup> per una rivista o forse alcuni scritti che Marx intendeva pubblicare all’epoca. Ciò è assolutamente sorprendente se si pensa che egli si era espresso criticamente nei confronti dell’estetica hegeliana giusto l’anno precedente<sup>33</sup>, quantunque non sia chiaro cosa egli intendesse all’inizio del 1837 con “estetica” di Hegel, dato che allora era stato pubblicato solamente il primo volume dell’edizione a stampa curata dall’allievo Hotho. Tra il 1839 e il 1842 Marx lavorò ancora a temi relativi alla filosofia dell’arte. Infatti, la summenzionata *Hegels Lehre* di Bruno Bauer prevedeva un capitolo in cui Marx si doveva dedicare al tema dell’“arte cristiana”<sup>34</sup>. Questa parte non venne terminata<sup>35</sup> e la *Hegels Lehre* venne infine scritta per intero da Bruno Bauer<sup>36</sup>. È rilevante il fatto che Marx proseguì la sua ricerca sull’arte cristiana almeno sino al luglio del 1842<sup>37</sup>. Il suo capitolo,

32 MEGA2, III/1.1, p. 17; MEOC, I, p. 16; cors. mio.

33 MEGA2, I, 1.1, p. 644; MEOC, I, p. 632.

34 MEGA2, III/1.1, p. 22; MEOC, I, p. 400.

35 MEGA2, III/1.1, p. 28; MEOC, I, p. 408.

36 La seconda parte di questo scritto “Hegel’s Haß gegen die heilige Geschichte und die göttliche Kunst der heiligen Geschichtsschreibung” (B. Bauer, *Hegels Lehre von Religion und Kunst vom Standpunkt des Glaubens aus beurteilt*, Otto Wigand, Leipzig 1842, pp. 67-227), venne attribuita molto probabilmente in modo erroneo a Marx, ad esempio nella ristampa anastatica pubblicata da *Scientia Verlag*. In generale sull’erronea attribuzione cfr. MEGA2, I/1.2, p. 964; G. A. van den Bergh van Eysinga, *Aus einer unveröffentlichten Biographie von Bruno Bauer*, Annali dell’Istituto Giangiacomo Feltrinelli, Vol. 6, Feltrinelli, Milano 1963, p. 375; M. Tomba, *Davanti a sé il Pentateuco e dietro il diavolo: Bruno Bauer*, in B. Bauer, *La tromba dell’ultimo giudizio contro Hegel ateo e anticristo. Un ultimatum*, trad. it. a cura di E. De Conciliis, Immanenza, Napoli 2014, p. 10. D. Moggach *The philosophy and Politics of Bruno Bauer*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 222, nota 58 sostiene che nella *Hegels Lehre* sembra essere assente proprio una trattazione della pittura che avrebbe potuto ospitare proprio il testo di Marx (cfr. B. Bauer, *Hegels Lehre*, cit., pp. 138-139).

37 Marx entrò molto probabilmente in contatto con l’arte dei Nazareni a Bonn, dove egli avrebbe potuto vedere gli affreschi di P. Cornelius, oppure anche a Treviri, dove pare possibile pensare ad un incontro con le opere di J. A. Ramboux. Infatti, Cornelius e la sua scuola avevano dipinto gli affreschi dell’aula magna dell’Università e Ramboux aveva lavorato a Treviri dal 1822 al 1832 (cfr. M. A. Rose, *op. cit.*, pp. 34-48). In merito agli affreschi di Bonn cfr. H. Schrörs, *Die Bönner Universitätsaula und ihre Wandgemälde*, P. Hanstein, Bonn 1906; F. Büttner, *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, vol. 2, Franz Steiner, Stuttgart 1999, pp. 6-12. Dal 1832 al 1842 Ramboux viaggiò

pianificato per la *Hegels Lehre*, venne poi modificato in un saggio intitolato "Su religione e arte, con particolare riferimento all'arte cristiana"<sup>38</sup>, il quale purtroppo è attualmente perduto. Sono sopravvissuti esclusivamente i quaderni di appunti, i cosiddetti *Quaderni di Bonn (Bonner Hefte)*, in cui vengono stralciate e riassunte differenti opere sulla storia dell'arte e della religione. Questa fase di ricerca, se è concesso definire così questo periodo della sua produzione, viene particolarmente enfatizzata nella *Marx-Forschung*, poiché essa ci testimonia l'introduzione del concetto di feticismo. Mentre Marx comincia a collaborare con la *Gazzetta Renana*, legge lo scritto di Charles De Brosses, *Sul culto degli dei feticci (Über den Dienst der Fetischengötter)* (1785) e introduce il concetto di feticismo nei suoi articoli giornalistici, fornendone al contempo una significativa rimodulazione<sup>39</sup>.

Nondimeno Marx legge anche altri testi, tra i quali è necessario menzionare le *Ricerche italiane (Italienische Forschungen)* (1827) di K. Fr. von Rumohr, il quale costituiva una fonte rilevante dell'ultimo corso (1828/1829) di lezioni sulla filosofia dell'arte di Hegel, *I pittori dei greci (Die Malerei der Griechen)* (1819) di J. J. Grund e le *Idee per una mitologia dell'arte (Ideen zur Kunstmythologie)* (1826) di K. A. Böttiger. Gli estratti dalla prima delle tre opere mostrano chiaramente come il suo interesse fosse diretto all'inclusione di elementi simbolici nella prima arte cristiana<sup>40</sup>. È sintomatico il fatto che Marx riassuma differenti parti dell'opera di von Rumohr che riguardano le immagini delle madonne, così come altri pochi passaggi, che furono citati nelle lezioni di estetica di Hegel – ad esempio il passaggio della pittura bi-

---

in Italia per fare copie di diverse opere d'arte, finanziato, negli ultimi viaggi, da Federico Guglielmo IV. I suoi acquarelli costituiscono l'oggetto di uno dei due saggi di Vischer citati da Ruge. Ramboux ebbe inoltre un fruttuoso scambio con lo storico von Rumohr, da cui ricevette il consiglio di viaggiare in Italia (cfr. C. A. Schulze, *Johann Anton Ramboux und Italien*, in U. Stölter, im Auftrag der Stadt Neuss (a cura di), *Italien so nah*, Wienand, Köln 2016, pp. 13-33).

38 MEGA2, III/1.1, pp. 24-25; MEOC, I, pp. 403-404.

39 Cfr. A. M. Iacono, *Teorie del feticismo*, Giuffrè, Milano 1985; H. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, Rohwolt, Hamburg 2006.

40 MEGA2, IV/1.1, pp. 293-297; cfr. inoltre M. Lifshitz, *The philosophy of art of Karl Marx*, Winn R. B. (transl. by), 1st edition 1933, Pluto Press, London 1973, cap. 4; M. A. Rose, *op. cit.*, p. 65; E. Müller, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion*, Akademie, Berlin 2004, p. 253.

zantina a quella italiana<sup>41</sup>. Quantunque Marx non abbia riportato alcun estratto dall'ultimo volume dell'opera di Rumohr, che è dedicato a Raffaello, egli avrebbe potuto facilmente trovare la sua posizione sull'Urbinate negli altri volumi<sup>42</sup>. Altre minute e problematiche tracce si possono trovare negli articoli dell'epoca pubblicati nella *Gazzetta Renana* contro la censura (preventiva) e contro la società cetuale. Questi brevi contributi sulla condizione politica tedesca nel 1842 fanno ipotizzare un'inclusione del discorso estetico hegeliano nella prassi critica. Negli scritti della prima metà del 1842 si può rilevare la presenza costante del richiamo alla pittura olandese. Ciò pare compiersi in opposizione alla "gourmanderie politico estetica"<sup>43</sup> di Federico Guglielmo IV. Nell'articolo del 9 maggio del 1842 Marx critica in maniera ironica un oppositore dei ceti, secondo il quale la libertà di stampa non sarebbe altro che una forma di libertà di professione. Attraverso tale affermazione – ciò sostiene Marx – l'attività dello scrittore viene degradata a mezzo e non viene apprezzata in quanto "fine a se stesso" (*Selbstzweck*)<sup>44</sup>. Al fine di accentuare l'attività autonoma, ovvero moderna e capace di autodeterminazione, dello scrittore, Marx introduce una metafora per spiegare questa degradazione: "Rembrandt dipinse la madre di Dio come una contadina dei Paesi Bassi"<sup>45</sup>. Ancora più tagliente è la sua critica alle "finzioni" scientifiche e storiche – così le indica Marx – del rappresentante della scuola storica H. G. Hugo:

Una finzione in voga nel secolo XVIII era quella di considerare lo stato di natura come il vero stato della natura umana. [...] Tutte queste eccentricità avevano per fondamento il giusto concetto che le condi-

41 C. Fr. Von Rumohr, *italienische Forschungen*, Teil I, Nicolai'sche Buchhandlung, Berlin und Stettin 1827-1831; rist. in *Sämtliche Werke*, Dilk, E.I. (a cura di), vol. 2, Georg Olms, Hildesheim 2003, p. 280; MEGA2, IV/1.1: 298-299; *VÄ*, III, p. 111; trad. it. *Estetica*, p. 2105.

42 È plausibile che la vicinanza alla natura, sulla base della quale Rumohr elogiava le opere d'arte di Raffaello, così come la distanza dello storico dell'arte da Hegel, non doveva essere sfuggita a Marx. Per la concezione di Raffaello di Rumohr cfr. P. Müller-Tamm, *Rumohrs „Haushalt der Kunst“*, Georg Olms, Hildesheim-Zürich-New York 1991, pp. 55-61.

43 MEGA2, I/2.1, p. 179; MEOC, III, p. 200.

44 MEGA2, I/1.1, p. 162; MEOC, I, p. 175.

45 MEGA2, I/1.1, p. 159; MEOC, I, p. 172. Bisogna considerare che Marx aveva in mente e cita quasi alla lettera lo scritto di Goethe "Nach Falconet über Falconet" (cfr. M. A. Rose, *op. cit.*, p. 63).



zioni *primitive* sono ingenui quadri fiamminghi (*naive niederländische Gemälde*) delle condizioni *reali*.<sup>46</sup>

Marx intendeva probabilmente esporre mediante la menzione della pittura olandese tre differenti fenomeni: a) la critica alla realtà; b) la critica alla teoria che tenta di cogliere tale realtà e c) la corrispondenza della realtà con la teoria. In tal senso si potrebbe riformulare la precedente frase in questo modo "le condizioni reali *sono* le condizioni primitive"<sup>47</sup>. Con il riferimento alla pittura olandese Marx tematizza che l'appropriazione scientifica della realtà non costituisce alcuna mistificazione, ma che essa piuttosto è l'espressione scientifica della stessa realtà invertita<sup>48</sup>. In questo senso pare vada interpretata la questione della "finzione" della scuola storica del diritto: Hugo "non *componere in versi*, egli però *inventa*, e l'*inventare* è la poesia della prosa (*poetische Prosa*)"; una poesia, però, "che corrisponde alla natura prosaica del secolo XVIII"<sup>49</sup>.

Merita inoltre di essere menzionato il fatto che in Marx, così come in Hegel, la questione dell'*Humanus*, ovvero del *Santo umano*, trova una certa enfasi, quantunque in Marx essa assuma, a differenza di Hegel, una sua collocazione nella critica alla società attuale e non in uno spazio precipuamente estetico:

Nei paesi del feudalesimo ingenuo, nei paesi in cui vige la divisione in caste, dove l'umanità è incasellata nel vero senso della parola, e le nobili, *liberamente organiche membra del gran santo, del santo Umano* [corsivo

46 MEGA2, I/1.1, p. 191; MEOC, I, p. 206.

47 La scuola storica del diritto, a parere di Marx, giustificava mediante il diritto consuetudinario la schiavitù, senza poter dispiegare in maniera razionale il positivo. La critica di Marx, come ha ben chiosato M. Cingoli, *Il giovane Marx: 1842-1843*, Unicopli, Milano 2005, p. 25 è rivolta contro il "giustificazionismo storico" della scuola storica.

48 Una tale interpretazione sembra anticipare le affermazioni successive di Marx in merito al feticismo, quantunque all'interno di un altro contesto. Ci si riferisce ad alcune delle recenti interpretazioni, ad esempio quella di M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert. Die Marxsche Kritik der politischen Ökonomie zwischen wissenschaftlicher Revolution und klassischer Tradition*, Westfälisches Dampfboot, Münster 20064, p. 309, oppure quella di I. Elbe, *Il concetto di reificazione nella critica dell'economia politica di Marx*, in P. Garofalo, M. Quante (a cura di), *Attualità di Marx*, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 95-107.

49 MEGA2, I/1.1, p. 192; MEOC, I, p. 207.

mio], sono spezzate, infrante, violentemente dilacerate, troviamo quindi anche l'adorazione delle bestie (*Anbetung des Tiers*), la religione animale (*Tierreligion*) nella sua forma originaria, in quanto per l'uomo vale sempre come sua suprema essenza ciò che costituisce la sua essenza vera.<sup>50</sup>

### 3. Echi

Difficile non è solamente trovare qualcosa di più approfondito nei testi del giovane Marx, bensì anche una semplice menzione (anche casuale) della “pittura italiana”. Oltre ai noti passaggi de *L'Ideologia tedesca*, in cui Marx vede le opere di Raffaello “condizionate dal fiorire della Roma dell'epoca” e Raffaello “condizionato [...] dall'organizzazione della società e dalla divisione del lavoro nella sua città”<sup>51</sup>, pare esservi esclusivamente un'affermazione degna di menzione, che egli tuttavia fa molti anni più avanti. In un testo del 1850, egli esplicita un'opposizione tra la pittura di Raffaello e quella di Rembrandt, che recita:

Sarebbe oltremodo auspicabile che i personaggi che furono a capo del partito del movimento, tanto prima della rivoluzione, nelle società segrete e sulla stampa, che dopo, quando occuparono posizioni ufficiali, venissero finalmente rappresentati con i colori vigorosi di un Rembrandt (*mit derben rembrandtschen Farben*), in tutta la loro vivezza. Sinora queste personalità non sono mai state descritte nel loro aspetto reale, ma solo in quello ufficiale, con il coturno al piede e l'aureola sul capo. In queste immagini incielate, raffelliane (*in diesen verhimmelten raphael'schen Bildern*), la rappresentazione perde totalmente di realtà.<sup>52</sup>

La polarizzazione tra pittura italiana e olandese viene qui esplicitamente formulata attraverso Rembrandt e Raffaello e raggiunge l'apice della sua significatività. Rembrandt rappresenta, seguendo il pensiero di Marx, le condizioni prosaiche, mentre Raffaello al contrario le condizioni “incielate”. Se si sostiene tuttavia la tesi che Marx avrebbe potuto trovare una qualche concezione “incielata” di

50 MEGA2, I/1.1, p. 205; MEOC, I, pp. 228-229.

51 MEOC, V, p. 406. Sia detto per inciso che la riflessione di Marx si orienta attorno alle categorie di “lavoro produttivo” e “lavoro improduttivo”.

52 MEGA2, I/10.1, pp. 275-276; MEOC, X, p. 311 (trad. it. parz. modificata).

Raffaello in Hegel e che i Nazareni a tal riguardo avrebbero concordato con Hegel, allora questa tesi è destinata a fallire. Se Marx avesse voluto sottoporre a critica, nella sua giovanile trattazione dell'arte cristiana, la concezione di un Raffaello "incielato" e se al contempo è corretto ciò che si è cercato di mostrare in merito all'immagine di Raffaello presente nei corsi di lezione di Hegel, ciò significa quantomeno che la tesi che Marx sarebbe debitore di un'immagine che non è hegeliana risulta fondata, dato che a parere del filosofo di Stoccarda nelle opere di Raffaello vengono a espressione principalmente o sostanzialmente contenuti umani. La questione della ricezione dell'estetica di Hegel nel percorso giovanile di Marx risulta ancor più problematica se si prende in considerazione ciò che Lars Lambrecht ha recentemente sostenuto – forse mediante una formulazione estrema, ma efficace – ovvero che i giovani hegeliani erano, per motivi legati proprio alla storia della ricezione delle lezioni di estetica, dei giovani-hothoiani<sup>53</sup>. Oltre alla topologia "italiano" e "olandese" va forse posta nuovamente la questione: quali sono i quadri delle condizioni reali?

---

53 L. Lambrecht, *Politik und Ästhetik im Junghegelianismus*, in C. Christophersen, U. Hudson-Wiedenmann (a cura di), *Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, pp. 235-251. Nell'ambiente giovane hegeliano l'immagine di Hotho sembra essere alla fine del 1841 già abbastanza compromessa. Il 24 novembre 1841 Ruge scrive a Feuerbach: "Così Henning e Hotho, in un banchetto con Schelling, brindano con lui e gli dicono: il maestro ci ha sempre insegnato pietà per il suo maestro e noi non gli diverremo infedeli" (M. Hundt, *op. cit.*, p. 879).





ALAIN PATRICK OLIVIER

GUSTANDO LA MUSICA ITALIANA  
L'ultimo corso di Estetica di Hegel del 1828-29 e i  
dibattiti contemporanei sulla morte dell'arte

*Introduzione*

La tesi della “morte dell’arte” o della “fine dell’arte” (*Ende der Kunst*) è una tesi centrale e strutturale dell’estetica di Hegel e uno dei temi più discussi della sua filosofia, che ha riguardato anche le pratiche artistiche e le teorie dell’arte di quel periodo sino alla recente attualizzazione negli scritti di A. C. Danto, nonché alle relative discussioni su di essi, specialmente in Italia<sup>1</sup>. Ci si può chiedere nondimeno come la tesi della fine dell’arte (per la quale l’arte è una “cosa del passato”, *etwas Vergangenes*) sia compatibile o addirittura costitutiva di una teoria dell’arte contemporanea (per la quale l’arte è concepita come autocoscienza o come spirito del tempo presente). Questo problema di compatibilità è tanto attuale quanto storico. Di seguito, si cercherà di considerare questo paradosso riferendosi proprio a quella fonte della filosofia di Hegel, cioè a ciò che è considerato essere l’origine della “diceria” (*rumor*) di una “fine dell’arte”<sup>2</sup>. Discuterò questa questione collocandola esclusivamente nel contesto del XIX secolo, della filosofia hegeliana e della sua ricezione. Mi concentrerò su come questa tesi compaia nell’ultimo corso di lezioni di estetica, tenuto da Hegel presso l’Università di Berlino nel 1828-29, in particolare nella trascrizione di Adolf Hei-

- 
- 1 Cfr. F. Vercellone, *Dopo la morte dell’arte*, Il Mulino, Bologna 2013. F. Iannelli (a cura di), *Vita dell’arte. Risonanze dell’estetica di Hegel*, Quodlibet, Macerata 2014. Vieweg et al. (a cura di), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, Fink, München 2015. F. Iannelli et al. (a cura di), *Fine o nuovo inizio dell’arte*, ETS, Pisa 2016. A. L. Siani, *Morte dell’arte, libertà del soggetto. Attualità di Hegel*, ETS, Pisa 2017. F. Campana, *The End of Literature, Hegel, and the Contemporary Novel*, Palgrave Macmillan, Cham 2019.
  - 2 E. Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002.



mann<sup>3</sup>. Tuttavia, vorrei prima di tutto introdurre il mio approccio chiarendo sia la questione filologica che quella filosofica.

La prima difficoltà è propriamente filologica. Hegel morì a Berlino nel 1831 senza aver pubblicato le sue lezioni di estetica. Ciò che conoscevamo con il titolo di *Lezioni di Estetica* fino alla fine del XX secolo era l'edizione postuma pubblicata dal suo allievo H. G. Hotho. Questa edizione è stata ripetutamente ripubblicata e tradotta fino a oggi<sup>4</sup>. Nondimeno la ricerca accademica più recente, a partire dagli anni Novanta, ha mostrato – mentre contemporaneamente cominciava la pubblicazione delle sue fonti originali – che l'edizione di Hotho alterava fortemente il contenuto delle lezioni di Hegel. Non solo Hotho non distingueva tra il suo gusto e la sua filosofia e quella del suo maestro, ma la sua edizione non tiene in considerazione l'evoluzione delle varie versioni delle lezioni che Hegel tenne tra il 1820 e il 1829, ad esempio l'evoluzione della valutazione estetica di Hegel della musica italiana strumentale o vocale. Hotho sovrappose al contrario i vari corsi di lezione senza dare alcuna informazione su una possibile trasformazione. Ciò che le fonti mostrano, però, è che la filosofia di Hegel, che è spesso considerata come un sistema chiuso, idealistico e dogmatico – se non addirittura classico – è comunque un sistema dinamico, critico e concreto della stessa sostanza del presente e della modernità. Nella struttura della nostra questione ciò conduce all'ipotesi che Hegel potrebbe aver modificato la sua tesi di base della “fine dell'arte” o che potrebbe avere fornito, nei vari anni, delle versioni differenti di essa. Le posizioni differenti di Hegel in merito alla tesi della fine

3 *Heimann 1828/29*. Per una valutazione complessiva del significato dell'ultimo corso berlinese di estetica secondo il manoscritto di Heimann cfr. F. Iannelli, A.P. Olivier, K. Vieweg, *Rethinking Hegel's last Lectures on Aesthetics in and for the 21st century*, in “Studi di estetica”, XLVIII, IV serie, 1/2020, pp. 1-26.

4 Per una più dettagliata contestualizzazione si veda F. Iannelli, A. P. Olivier, *Translating Hegel's Aesthetics in France and Italy: a comparative approach*, in “Verifiche”, N. 1-2, 2020, *Hegel and/In/On Translation*, a cura di S. Hrncjez e E. Nardelli, pp. 203-225. Cfr. anche F. Iannelli, A.P. Olivier, *En traduisant Hegel. Traducendo Hegel. Aesthetic theory and/in Translation practice*, in “Studi di Estetica”, *Estetica e traduzione*, a cura di Eleonora Caramelli e Francesco Cattaneo, 2022, in stampa.

dell'arte sarebbero state successivamente mischiate o contraddittoriamente giustapposte nell'edizione postuma di Hotho.

Ciò è connesso con la questione filosofica che riguarda lo statuto della tesi della fine dell'arte nel sistema hegeliano. Per Dieter Henrich<sup>5</sup>, ad esempio, la tesi può essere considerata come un "teorema" della filosofia di Hegel. Ciò riguarda non solo la filosofia dell'arte ma l'intero sistema. Esso identifica il posto dell'arte come subordinato alla religione e alla filosofia (e inversamente, il posto della religione e della filosofia in relazione all'arte). Ciò nonostante Hegel – secondo Henrich –, nella sua ultima lezione nell'inverno 1828-29, avrebbe ritrattato. Egli avrebbe tentato di introdurre una versione debole della fine dell'arte che consentirebbe la possibilità dell'arte dopo la morte dell'arte. Questa tesi "debole" potrebbe essere considerata, da una parte, come uno scarto del radicalismo estetico e di quello metafisico, tanto quanto, dall'altra, come una porta aperta che fornisce un'estetica del presente e della modernità. In quest'estetica più minimalista, Hegel avrebbe rinunciato a una concezione sostanziale e "forte" dell'opera d'arte in nome di ciò che Henrich chiama – in riferimento a Hegel – la "parzialità" dell'opera d'arte. Una tale posizione sarebbe anche più adatta per noi oggi, sotto le condizioni della modernità o della postmodernità, nel contesto di un approccio post-metafisico dell'estetica. Le fonti dell'ultima lezione di Hegel, così come altri documenti recentemente pubblicati e connessi alla sua ricezione, ci danno l'opportunità di gettare nuova luce su questa questione filologica e filosofica. Di seguito tornerò pertanto all'origine della "diceria" della "morte dell'arte" e alla questione della sua possibile attribuzione a Hegel, ritornando alla prima formulazione della tesi, precisamente alla lettera scritta dal suo studente e compositore Felix Mendelssohn Bartholdy. Successivamente vorrei esaminare se l'ipotesi di Henrich sia sostenibile in riferimento alla trascrizione di Heimann, al fine di chiarire fino a

5 D. Henrich, *Zerfall und Zukunft. Hegels Theoreme über das Ende der Kunst*, in Id., *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003, pp. 65-125; trad. it. *Disfacimento e futuro. Il teorema hegeliano sulla fine dell'arte*, in F. Iannelli (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 31-94.

che punto la tesi della fine dell'arte sia compatibile o meno con la possibilità dell'arte moderna.

### 1. Mendelssohn Bartholdy e la “diceria” della “fine dell'arte”

L'origine della “diceria” della “morte dell'arte” di Hegel può essere trovata in due lettere scritte da Felix Mendelssohn Bartholdy, il quale fu studente all'Università di Berlino e seguì le lezioni di estetica di Hegel nell'inverno 1828-29, proprio prima di cominciare il suo viaggio in Italia. Egli scrisse da Napoli a suo padre Abraham Mendelssohn Bartholdy, il 7 maggio 1831: “Certo che è fantastico che Goethe e Thorwaldsen vivano, che Beethoven sia morto solamente da un paio d'anni e che H. sostenga che l'arte tedesca sia morta stecchita (*mausetodt*)”<sup>6</sup>.

Qualche mese dopo egli scrisse a sua sorella, da Lauterbrunnen, riprendendo la sua critica attraverso l'uso di un'altra formulazione. Egli non dice che l'arte è “morta”, “*mausetodt*” secondo il filosofo, bensì che l'arte è finita (oppure fallita), “*Kunst ist aus*”: “e lì ciò mi rese furibondo, cioè che la confusione prosegue ancora e che il filosofo che sostiene che l'arte sia finita, continui ancora a sostenere che l'arte sia finita, come se questa potesse realmente cessare”<sup>7</sup>.

Entrambe le lettere furono pubblicate dalla famiglia per la prima volta dopo la morte di Felix all'interno della ben nota edizione dei suoi *Reisebriefe*. Dato che un gran numero di persone citate erano ancora in vita, i nomi vennero spesso ridotti alle iniziali. Nella *Hegel-Forschung*, come nella ricerca su Mendelssohn, era fino a oggi stato stabilito che la lettera H. si riferisse a Hegel. Però, la recente edizione delle lettere di Mendelssohn Bartholdy mostra che Felix intendesse in realtà Hotho e non Hegel: “Certo che è fantastico che Goethe e Thorwaldsen vivano, che Beethoven sia morto solamente

6 F. Mendelssohn Bartholdy, *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, a cura di P. Mendelssohn Bartholdy, H. Mendelssohn, Leipzig 1861, p. 155; G. Nicolin (a cura di), *Hegel in Berichte seiner Zeitgenossen*, Meiner, Hamburg 1970, p. 430.

7 F. Mendelssohn Bartholdy, *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, cit., p. 256; G. Nicolin (a cura di), *op. cit.*, p. 432.





da un paio d'anni e che Hotho sostenga che l'arte tedesca sia morta stecchita (*mausetodt*)”<sup>8</sup>.

Non si tratta di un errore fatto dagli editori moderni; il manoscritto di quella lettera fa menzione in maniera chiara del nome di Hotho in tutte le bozze delle lettere. Ciò implica che Felix *non* stesse criticando Hegel nelle sue lettere e che non si riferisse alle sue lezioni di estetica. Questa sorprendente scoperta induce al sospetto che Hotho e non Hegel debba essere considerato come l'autore della tesi della fine dell'arte. Ma ciò non esclude anche che Hotho stesse solamente ripetendo la posizione di Hegel. Così, dunque, ho provato a trovare alcune spiegazioni su ciò che potesse significare a quel tempo la concezione di Hotho della “fine dell'arte” e quanto essa possa essere stata differente dall'assunto proprio di Hegel discusso nel suo ultimo corso di lezioni. Vorrei condividere solo due brevi osservazioni.

La prima cosa è che Mendelssohn sta usando l'aggettivo “*mausetodt*”. Non ho trovato nelle fonti che documentano le lezioni di Hegel l'idea che l'arte possa essere “morta stecchita”. Non ho trovato neppure, in quanto tale, l'idea che l'arte sia “finita” (*aus*) (come indica l'ultima lettera di Mendelssohn). Al contrario, ho trovato ad esempio quest'ultima espressione in uno scritto di Hotho, cioè in una delle sue cronache del *Morgenblatt* scritta nel 1828. Egli scrive:

Un motivo centrale del generale decadimento quasi di tutto il palcoscenico tedesco è da cercare nell'odierna collocazione dell'arte in generale. Il suo tempo è finito (*Ihre Zeit ist aus*); essa si trova nella contraddizione, per un verso, di avere ancora la pretesa di voler esporre tutto ciò di più elevato e di migliore, di più profondo, di più puro, tutti i grandi interessi della vita, tutte le verità del cielo e della terra, e tuttavia, per un altro, di non essere più la forma bastevole per l'esposizione di un tale contenuto e di vedere sempre più invertita la serietà interiore in una cosa solo di divertimento e di intrattenimento. La critica è subentrata al posto del godimento artistico e l'arte ha perso la sua maestà.<sup>9</sup>

8 F. Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, vol. 2. (Juli 1830 bis Juli 1832), A. Morgenstern, U. Wald (a cura di), Bärenreiter, Kassel/Basel/London 2009, p. 264.

9 H. G. Hotho, *Korrespondenz-Nachrichten aus Berlin*, in “Morgenblatt für gebildete Stände”, Nr. 47, 1828.



Possiamo notare che Hotho sta usando la tesi della fine dell'arte per criticare ciò che sembra per lui essere il declino dell'arte in Germania, propriamente il cattivo gusto nei confronti della musica italiana. L'arte sta diventando un divertimento senza alcun contenuto vero oppure etico. E ciò è precisamente la forma di arte che Mendelssohn voleva produrre a quel tempo. Noi possiamo anche notare che Hotho sta parlando degli spettacoli del teatro di Königsstadt, e questo è esattamente il luogo in cui a Hegel piaceva andare per partecipare alle commedie e all'opera italiana. Hotho e Hegel non erano d'accordo su questo tipo di musica e di teatro, che non era per Hegel un sintomo di morte o declino. Al contrario, l'entusiasmo di Hegel per l'opera italiana è senza eguali nelle sue lettere. La musica italiana non era per lui solamente un intrattenimento privato. Le lezioni del 1826 e del 1828-29 mostrano che questa esperienza estetica con le opere di Rossini e in particolare lo spettacolo dei cantanti italiani che improvvisano è speculativa e costituisce una "chiave di volta" per la sua filosofia della musica.

La seconda cosa è che Mendelssohn suggerisce, nella prima citazione, la possibilità che non vi siano più artisti (tedeschi) nel mondo contemporaneo. Ciò potrebbe essere confermato da una citazione attribuita a Hegel nell'edizione postuma dell'*Estetica*. Nel capitolo riguardante la "fine della forma d'arte romantica" noi troviamo l'idea che non è più possibile per grandi artisti come "Dante, Ariosto, Shakespeare, [...] apparire nel nostro tempo"<sup>10</sup>. Tuttavia, non ho trovato questa idea nella trascrizione di Heimann, anche se Thorwaldsen e Goethe vengono menzionati, mentre Beethoven non lo è esplicitamente.

La discussione tra Hotho e Mendelssohn riguarda il futuro dell'arte tedesca e non dell'arte in generale. È ovvio che Hotho – spesso in opposizione a Hegel – provasse a riabilitare l'arte tedesca del passato nei suoi scritti e nella sua edizione, mentre criticava le produzioni del presente. Nelle suo corso di lezioni intitolato *Über Goethe als Dichter* risalente all'inverno del 1832 e dedicato a Goethe, Hotho ritiene che "il puro principio dell'arte è oltrepassato" nell'ultimo periodo della produzione di Goethe (ossia nel periodo di *Poesia e verità*, del *Divano occidentale-orientale* e dell'ultima

---

10 *VÄ*, XIII, p. 14; trad. it. p. 800.

versione del *Faust*) a favore di una forma di “saggezza orientale”. Si legge: “Il puro principio dell’arte è superato. Elementi orientali di una saggezza, ma dove [il principio] vale, vi è ancora l’antica freschezza”<sup>11</sup>. Non c’è prova che Hegel consideri Goethe come un artista minore o che le sue ultime produzioni non appartengano all’arte, oppure che esse sarebbero espressioni di una decadente forma di arte. Al contrario, Hegel intraprese nelle sue ultime lezioni un’apologia del *Divano occidentale-orientale* di Goethe, il quale era criticato in quel periodo da alcuni dei suoi studenti nazionalisti. Il *Divano* di Goethe – come le *Odi* di Klopstock e la poesia orientale – sembra realizzare la fine dell’arte come un compimento dell’opera d’arte romantica, se non una più alta espressione della libertà e della soggettività.

Il fatto che Mendelssohn nella sua lettera non attribuisca la tesi della fine dell’arte a Hegel ma a Hotho, ci procura adesso il sospetto che Hegel non l’abbia invece pronunciata nel corso di lezioni del 1828-29, ma che possa essere invece un’estrpolazione propria di Hotho nell’edizione postuma.

## 2. La tesi della fine dell’arte nel corso di lezioni del 1828-1829

Come al solito le cose sono più complesse quando si legge Hegel. Non è vero che Hegel desistette sulla tesi della fine dell’arte nel suo ultimo corso di lezioni. Egli, al contrario, enfatizza una tale assunzione. Hegel parlava persino di “*Auflösung der Kunst*” (dissoluzione dell’arte)<sup>12</sup> riferendosi alla fine della forma romantica o alla commedia antica. Nell’introduzione alla sua lezione egli parla – in base a Heimann, e questo non si trova nell’edizione di Hotho e nelle altre versioni – di una “*Vernichtung der Kunst*” (un “annichilimento dell’arte”)<sup>13</sup>. Egli diceva inoltre “*Kunst hat auch ein Nach*”,

11 F. Iannelli (a cura di), *Über Goethe als Dichter. Vorlesung von Pr. Hotho 1832/33. Nachgeschrieben von Fr. Th. Vischer*, in F. Iannelli, *Das Siegel der Moderne: Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, Wilhelm Fink, München 2007, pp. 324-350, qui p. 343.

12 Heimann 1828/29, p. 206.

13 Ivi, p. 25.

“l’arte ha anche un dopo” che nella modernità è il “*Bewusstsein von Kunst*”, la “coscienza dell’arte”:

Al contrario l’arte compiuta esibisce pienamente il contenuto, in cui [l’]animo si appaga; ma lo spirito si oppone ad essa e questo è il dopo dell’arte (*Nach der Kunst*) e questa è la posizione dell’arte per il nostro tempo, che noi abbiamo la coscienza dell’arte (*daß wir das Bewußtsein von Kunst haben*). L’arte diverrà sempre più completa, ma questo compimento essa non lo può raggiungere, dove la forma non è il bisogno più elevato per [la] rappresentazione. La nostra cultura è compenetrata da relazioni intellettuali, da categorie del pensiero e della riflessione. Questa forma del pensiero è il prosaico. La determinazione di forza, fondamento e conseguenza sono categorie, modi del pensiero finito, costituiscono l’anima della coscienza. Per noi l’arte non è quindi un bisogno. La verità per noi è da cercare nel contenuto e nella forma dello spirito. Davanti alle raffigurazioni di Dio Padre e di Pallade, noi non ci inginocchiamo più, per quanto essi possano essere ancora ritratti in maniera eccellente. L’animo poetico non può ora essere appagato interamente da ciò. Il limite (*Grenze*) dell’arte non giace in essa, ma in noi.<sup>14</sup>

La conclusione della lezione è: “Per noi la filosofia dell’arte è diventata una necessità, dato che noi siamo oltre l’arte (*da wir über die Kunst hinaus sind*)”<sup>15</sup>.

In base a ciò, la tesi della fine dell’arte non implica che l’arte non sia possibile nel presente. Hegel menziona il fatto che l’arte sia ancora in progresso. Non c’è fine della storia dell’arte, bensì la nostra relazione all’arte è cambiata. Vi è adesso una considerazione scientifica delle opere d’arte anziché un atteggiamento religioso o feticistico nei confronti degli oggetti. Non solo la tesi della fine dell’arte implica che l’arte è possibile nel presente, ma ciò rende possibile la comprensione (*apprehension*) dell’arte in quanto arte, la considerazione degli oggetti in quanto opere d’arte. Ciò dischiude la possibilità di un nuovo “regime estetico” (*régime esthétique*), come Rancière direbbe in merito a una relazione estetica. Questa è la fine di una relazione eteronoma nei confronti dell’arte. Prima di questa svolta estetica, le opere d’arte non erano percepite in quanto tali: esse erano, ad esempio, oggetti religiosi.

14 *Ibidem*.

15 *Ivi*, p. 207.



Tutto ciò pare confermare l'interpretazione di A. C. Danto della tesi della fine dell'arte. Ma ciò non significa necessariamente che la "filosofia dell'arte" è "compimento e fruizione" dell'arte, oppure che l'"arte è già filosofia in una forma vivida" come Danto scrive<sup>16</sup>. L'arte non è una forma di filosofia per Hegel, bensì riterrei che l'arte è nel suo sistema la realizzazione di un principio radicale di libertà e soggettività. Questo principio di libertà e soggettività trova la sua concretizzazione nei tempi moderni sia nelle ultime opere poetiche di Goethe che nella musica vocale di Rossini.

Questa è la ragione poiché la versione "forte" della tesi della "fine dell'arte", in cui l'arte appartiene al passato, è compatibile con la tesi debole della "fine dell'arte", in cui l'arte appartiene al presente come una forma dell'"arte dopo la fine dell'arte", *id est* all'arte nel periodo dopo l'età dell'Illuminismo. Non c'è contraddizione e non c'è bisogno di pensare, come fa Henrich, che questa sarebbe un'evoluzione nel pensiero di Hegel.

Se torniamo a considerare l'ipotesi di Henrich, dobbiamo scoprire se Hegel avesse introdotto una nuova categoria nel suo ultimo corso di lezioni, ovvero la categoria di "humour oggettivo", per descrivere l'ultimo stato dell'opera d'arte alla fine della forma d'arte romantica. Ma questa non è un'innovazione che comparve nel sistema nel 1828. La categoria di "humour oggettivo" è già attestata nella lezione del 1820-21, nella trascrizione di W. Ascheberg, pubblicata da H. Schneider nel 1995<sup>17</sup>. La concezione dell'humour si può trovare in tutte le differenti versioni delle lezioni di Hegel. Inoltre, il concetto di humour è attestato anche nelle lezioni di estetica tenute da Hotho nel 1833. Per di più, esso non significa che un'opera d'arte umoristica come il *Divano* di Goethe sarebbe una forma inferiore di opera d'arte e che la legittimazione dell'arte contemporanea dovrebbe essere ciò che Henrich chiama un'opzione Biedermeier. Le opere d'arte umoristiche, secondo Hegel, sono forme progressive; esse non sono meno significative rispetto alle opere d'arte di tempi precedenti (Dante, Ariosto, Shakespeare). Esse sono, al contrario, la realizzazione del principio

16 A. C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, a cura di T. Andina, trad. it. di C. Barbero, Aesthetica, Palermo 2008, p. 55.

17 G.W.F. Hegel, *Vorlesung über Ästhetik*. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. 1. Textband, a cura di H. Schneider, Peter Lang, Frankfurt am Main 1995. Il manoscritto è stato successivamente pubblicato nella edizione critica delle opere di Hegel a cura di N. Hebing (*Ascheberg 1820/21*, p. 113).



radicale della modernità che noi abbiamo già menzionato, cioè la riuscita espressione della libera soggettività. L'opera d'arte scompare in quanto tale per fare spazio a un più alto principio, che è l'affermazione positiva di un nuovo concetto di soggettività. La fine dell'arte romantica apre un periodo in cui la soggettività si emancipa dalla concezione oggettuale e ingenua dell'opera d'arte. La soggettività del soggetto produttivo (l'artista geniale [*brilliant*]) e quello dello spettatore pretendono il suo diritto: la sua superiorità riguardante il contenuto e la materialità dell'opera d'arte. La morte dell'arte è esclusivamente la morte dell'oggetto: la rovina (*Zerfall*) della concezione ontologica, non la morte dell'arte in quanto tale. Questo è il perché la tesi "debole" in merito all'arte dopo la morte dell'arte non è una tesi minore, una concessione nei confronti di opzioni metafisiche; bensì questa tesi debole coincide con il principio centrale della filosofia di Hegel.

### 3. Paganini. Humour e la fine dell'arte

Vorrei richiamare un altro esempio di opera umoristica caratteristica per Hegel della modernità, che non appartiene al campo della poesia come il *Divano* di Goethe, né al campo della musica vocale come le opere di Rossini, bensì al campo della musica strumentale. Hegel adopera nel corso di lezioni del 1828-29 per la prima volta il concetto di "umoristico" alla fine del capitolo sulla musica. Descrive il fenomeno del virtuosismo e dell'ingegnosità con una forma di compimento dell'opera d'arte musicale. Il "genio mostra la sua maestria sull'esteriorità e la sua indipendente libertà". Il fatto che il musicista "si interrompe in maniera umoristica" è un segno della sua "libertà" e del suo "arbitrio" (*Willkür*)<sup>18</sup>.

Nel virtuosismo lo strumento perde il suo diritto in quanto cosa, diventa organo dell'artista, il genio mostra la sua maestria sull'esteriore e la slegata libertà interiore. Il presente testimonia l'arbitrio nel proseguire melodicamente, nell'interrompersi umoristicamente e anche nel dimostrare interiormente la sua libertà sullo strumento. L'artista può fare un che di grande da un limitato strumento, come il violino, può superare il carattere e far emergere la molteplicità dei tipi di tono degli altri strumenti. Noi abbiamo ora il meraviglioso segreto davanti alle orecchie,

---

18 *Heimann 1828/29*, p. 187.

che un tale strumento è diventato un organo animato e disinteressato e il produrre interiore della fantasia geniale come in nessun'altra arte.<sup>19</sup>

Hegel probabilmente si riferisce qui all'esibizione di Niccolò Paganini che egli aveva ascoltato a Berlino a quel tempo, nella primavera del 1829<sup>20</sup>.

Una tale esibizione avrebbe legittimato per Hegel questo nuovo e conclusivo sviluppo riguardante la musica strumentale moderna e specialmente il moderno virtuosismo, che era criticato nelle precedenti lezioni. La ragione di questo nuovo apprezzamento va rinvenuto nel fatto che questa forma di musica è correlata allo stesso principio come la tarda modernità dello humour, della soggettività e libertà radicali. Come Alessandro Bertinetto ricorda, Paganini non ripete: questo tipo di improvvisazione è un "momento fugace" (*fleeting moment*) che è difficile da bloccare, anche teoreticamente, il quale mette in discussione la struttura oggettiva dell'opera d'arte<sup>21</sup>. Nell'edizione di Hotho, questa menzione dell'"umoristico" non compare e non comprendiamo la significatività di questa nuova valutazione della virtuosità musicale all'interno dell'impalcatura dell'estetica di Hegel. Come il *Divano* di Goethe e le opere di Rossini, questo esempio di un'opera d'arte non antico-tedesca è sottovalutata. Ma è anche vero che ciò non conferma l'idea che l'arte sarebbe "una cosa del passato" o che gli artisti come Dante, Ariosto e Shakespeare non siano più possibili nel presente.

### *Conclusion*

Vorrei concludere questo contributo distinguendo nuovamente tra le due interpretazioni della tesi della fine dell'arte che abbiamo considerato. La prima è un'interpretazione ingenua e oggettiva, la quale comporta differenti versioni: l'idea che non vi siano più opere d'arte nel presente o che le produzioni artistiche del presente siano inferiori rispetto alle produzioni del passato; oppure che non

19 *Ibidem.*

20 A.P. Olivier, *Hegel et la musique: de l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Honoré Champion, Paris 2003, p. 80.

21 A. Bertinetto, *Paganini Does Not Repeat. Musical Improvisation and the Type/Token Ontology*, in "Teorema", Vol. XXXI/3 (2012), pp. 105-126.

vi sia più innovazione. La prima interpretazione sembra concordare con la posizione di Hotho, ma non con quella di Hegel. L'altra interpretazione è invece più critica e riguarda piuttosto un livello epistemologico. La fine dell'arte è l'inizio di una relazione liberamente riflessiva, nonché critica o filosofica nei confronti delle opere d'arte. La tesi della fine dell'arte è pertanto una tesi strutturale che rende l'opera d'arte e il discorso sull'arte possibile, quantomeno la filosofia dell'arte. Così abbiamo da comprendere dialetticamente che la tesi della fine dell'arte è la condizione di possibilità dell'arte, l'inizio dell'arte in quanto tale. L'arte non sopravvive solamente nel discorso critico e filosofico, ma sopravvive inoltre nell'esibizione del processo creativo e intellettuale della sua produzione, che successivamente diviene dunque l'elemento sostanziale.





WOLFGANG WELSCH

## PERCHÉ HEGEL HA STIMATO COSÌ TANTO ROSSINI, MENTRE NON HA MAI NOMINATO BEETHOVEN?

Le considerazioni che seguono richiedono al lettore una certa attenzione: Hegel più Beethoven e Rossini – chi non si sentirebbe mancare per la vertigine? Già solo Beethoven e Rossini sarebbero sufficienti – che gran contrasto formavano infatti i due! E non si trattava solamente del contrasto tra due compositori agli antipodi, bensì del contrasto fondamentale di un'intera epoca, cioè della prima metà del Diciannovesimo secolo. Così perlomeno ha osservato il teorico della musica Raphael Georg Kiesewetter nel 1834, a cui ha fatto seguito ancora nel Ventesimo secolo il grande musicologo Carl Dahlhaus. Kiesewetter connotava la propria epoca come “l'era Beethoven e Rossini”<sup>1</sup>. E Dahlhaus, nel 1980, ha coniato il concetto di “dualismo stilistico (*Stildualismus*)”, con cui Beethoven e Rossini hanno provocato una “profondissima scissione nel concetto di musica” che ha continuato ad agire a lungo nel Diciannovesimo secolo, da quel momento in poi – questo è ciò che intendeva Dahlhaus – è stato possibile ricondurre tutta la musica o all'uno o all'altro orientamento<sup>2</sup>.

- 
- 1 R.G. Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachstums und ihrer stufenweisen Entwicklung; von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere heutige Zeit*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1834, p. 98.
  - 2 C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag, Laaber 1980, 1982, p. 7. La ricerca di un'affinità tra Beethoven e Rossini sarebbe, a tutti gli effetti, un'impresa piuttosto inutile. La visita di Rossini a Beethoven nell'aprile del 1822 è trascorsa nell'incomprensione reciproca. Rossini provava quantomeno a essere cortese, Beethoven all'opposto, nel tentativo di elogiare le opere buffe di Rossini, si è spinto all'umiliante affermazione secondo cui l'italiano sarebbe stato incapace di trattare un materiale serio (si veda, J. Caeyers, *Beethoven – Der einsame Revolutionär. Eine Biographie*, Beck, München 2012, p. 667). Affinità vanno tutt'al più ricercate tramite il genio o il gusto del macabro: l'undicenne Liszt, in un concerto del dicembre



Ebbene, alcuni di Loro – quantomeno posso supporre i colleghi tedeschi, ma non so se sia così (e mi auguro di no) anche per quelli italiani – saranno certo al corrente di come vada intesa e valutata l'opposizione tra Beethoven e Rossini. Beethoven è il titano, Rossini al confronto semplicemente un burlone. Profondità contro superficialità, serietà contro scherzo, grandiosità d'opera contro cultura dell'evento (*Eventkultur*), questa è la differenza tra Beethoven e Rossini. Guai a chi sta dalla parte sbagliata. È un semplicista, un populista, un ignorante musicale, un farfallone. Diagnosi, questa, decisamente sfortunata per Hegel, che si è persino espresso in modo persino entusiasta su Rossini e nulla ha detto invece su Beethoven<sup>3</sup>. Che sempliciotto musicale dev'essere stato – e nonostante ciò, nelle sue lezioni di estetica ha avuto l'adire di profondersi a lungo sul tema. Mal gliene incolga!

Ora, ai miei occhi invece la faccenda non è così grave. E nemmeno agli occhi di Dahlhaus, per altro verso aspro critico di Hegel. Dahlhaus, infatti, dice chiaramente che la valutazione appena ricordata – Beethoven come il titano della musica, Rossini semplicemente come il clown della musica – è insostenibile. Beethoven e Rossini, si tratta di due paradigmi completamente *distinti*. Ed è un'operazione capziosa quella di valutare la musica dell'uno utilizzando l'unità di misura dell'altro<sup>4</sup>. Questo è però ciò che fa la

---

1822, ha suonato una fantasia che amalgamava temi dei movimenti lenti della *Settima sinfonia* con una cavatina della *Zelmira* di Rossini – o come ha detto il corrispondente viennese dell'*Allgemeinen musikalischen Zeitung* di Lipsia, li ha “plasmati in unica pasta” (B. Walton, “*More German than Beethoven*”. *Rossini's Zelmira and Italian style*, in N. Mathew, B. Walton (a cura di), *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 159). Bisognava però essere non soltanto geniali, bensì anche deliziosamente disinvolti quanto il giovane Liszt già solo per ritenere possibile una simile connessione. Un'ulteriore affinità, dal carattere macabro, è emersa postuma: la salma di Rossini, sepolta nel 1868 a Parigi a fianco a quella della moglie, venne esumata nel 1887 e trasferita in Italia (a Firenze nella basilica di Santa Croce, dove di lì in poi riposa). La salma di Beethoven è stata anch'essa esumata e spostata: nel 1888, dal cimitero di Währinger al cimitero centrale di Vienna. Anziché pace eterna, in ambedue i casi traslochi per motivi politici.

3 Beethoven non viene mai nominato nell'intera opera di Hegel, né negli scritti pubblicati né nelle *Lezioni di estetica* e nemmeno nella corrispondenza.

4 “Si misura [...] con un'unità estranea” (C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, cit., p. 7).

tradizione tedesca quando liquida Rossini alla stregua di un puerile solletico dei centri nervosi (mentre, ed è cosa interessante, la tradizione italiana non commette lo stesso passo falso rispetto a Beethoven).

Con ciò, l'apologia dell'entusiasmo hegeliano per Rossini, che è poi quel che mi propongo nel prosieguo, è in qualche modo già predisposta. È stato rinfacciato a Hegel che il suo entusiasmo per Rossini dimostrerebbe quanto banali e incolti fossero i suoi gusti musicali<sup>5</sup>; e il fatto che ignorasse Beethoven proverebbe l'incapacità di una genuina comprensione dell'arte della composizione<sup>6</sup>. Ciò che intendo fare è difendere Hegel contro questo giudizio diffuso tra i musicologi. Intendo mostrare che il suo entusiasmo per Rossini è assolutamente coerente nel contesto della sua estetica musicale. E premetto che, per quanto mi riguarda, l'estetica musicale di Hegel è la migliore estetica musicale che conosca. Sono convinto che l'approccio estetico

5 “Il gusto di Hegel nell'opera tendeva a volte al banale e per ciò che al momento è di moda” (J. Sallis, *Soundings: Hegel on Music*, in *The Invention of Beethoven and Rossini*, cit., p. 371).

6 Questo è ciò che intende Olivier, l'orecchio di Hegel sarebbe stato ancora adeguato al Diciottesimo secolo (Rossini è dunque un compositore del Diciottesimo secolo?) e non sarebbe stato preparato per le innovazioni radicali di Beethoven (A.P. Olivier, *Hegel et la Musique: De l'expérience esthétique à la speculation philosophique*, Honoré Champion, Paris 2003, p. 87). Hegel sarebbe stato incapace di comprendere la musica del proprio tempo (e perché mai questa dovrebbe essere rappresentata solamente da Beethoven?), in quanto non avrebbe attribuito alcun significato alla considerazione della *forma* in musica (ivi, p. 91). L'argomento secondo cui Hegel non avrebbe nominato Beethoven in quanto non in grado di valutarlo – poiché gli sarebbe mancato lo strumento essenziale, cioè la comprensione della forma musicale – è fallace. Milioni di persone stimano fino a oggi Beethoven senza perciò disporre per forza di un orecchio alla forma che convenga alla forma sonata. Senza dubbio, al loro tempo le composizioni di Beethoven erano di genere così innovativo che la maggior parte degli ascoltatori si trovava disorientata, gli stessi intenditori, di fronte ai tardi quartetti d'archi, si trovarono perplessi e li definirono inascoltabili. Ma nell'insieme ciò non ha arrecato alcun danno all'ammirazione per Beethoven. Tanto gli intenditori quanto i profani avvertirono che nel suo caso era all'opera un genio della musica. Si consideri che alla sepoltura di Beethoven il 19 marzo del 1827 circa ventimila persone (dunque quasi la metà di chi all'epoca abitava nel centro di Vienna!) avanzarono dietro il feretro. Si vuol forse ammettere che tutti avessero compreso le innovazioni di Beethoven nella forma sonata? In breve, il silenzio di Hegel su Beethoven non può essere spiegato alla luce di una sua incapacità nell'analisi formale.

musicale di Hegel colga meravigliosamente il nocciolo della cosa cioè, della musica. E sono anche convinto che l'edizione Hotho delle *Lezioni di estetica* di Hegel<sup>7</sup> – sulla quale mi appoggerò, sebbene di recente sia venuto di moda schernirle – sia grosso modo decisamente affidabile<sup>8</sup>. E in ogni caso i passi ai quali mi riferirò non sono a loro volta tra quelli contestati dai critici di Hotho.

Mi si permetta dunque inizialmente di esplicitare alcuni tratti essenziali dell'estetica musicale di Hegel, prima che, muovendo da qui, mi sposti in direzione del rapporto di Hegel con Rossini e Beethoven<sup>9</sup>.

### 1. Punto di partenza: il suono

Il punto di partenza di Hegel è una fenomenologia del suono. Il suolo, per Hegel, è l'Alfa e l'Omega della musica. E in effetti: qualcuno conosce forse una musica senza suoni?<sup>10</sup> I suoni sono essenziali per la musica, il suono è il vero e proprio *elemento* della musica<sup>11</sup>. Ha dunque ragione il detto popolare: *der Ton macht die Musik*<sup>12</sup>.

Hegel afferma allora che dal momento in cui i suoni vengono prodotti mediante strumenti musicali, la ragione di ciò si basa sul

7 A seguito, cito dall'edizione dell'*Estetica* in due volumi messa a punto da Friedrich Bassenge (Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M. 1955, da qui in poi *Ästhetik-Bassenge*; trad. it. a cura di N. Merker, con introduzione di Sergio Givone, tomo I-II, Einaudi, Torino 1997). Le argomentazioni dettagliate sulla musica si trovano nel secondo volume, da pagina 258 a pagina 326.

8 Si tenga presente: gli appunti delle lezioni che si sono conservati sono altrettanto scarsi quanto gli originali hegeliani dell'edizione Hotho. Perciò, è più che problematico usare gli uni contro gli altri. Già di per sé, una lezione, sia pure riportata esattamente, è qualcosa di diverso da una versione pubblicata – poiché vi si aggiunge molto a livello di rielaborazione, sistematizzazione, integrazione. E proprio questo è ciò che a quanto pare Hotho ha fatto in modo eccezionale. Ha prodotto una sintesi che è assolutamente in spirito hegeliano.

9 Sull'esperienza musicale di Hegel si veda, in generale: A. Lazzerini Belli, *Figaro e il Filosofo. Le esperienze musicali di Hegel (1770-1828)*, in "L'Erba Musica", II, 1991, pp. 24-32.

10 Il brano di John Cage *4'33* è un fenomeno limite – del resto, funziona solamente perché normalmente si dà il caso che i suoni siano costitutivi per la musica.

11 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 269; trad. it., p. 1003.

12 Il suono fa la musica.



fatto che uno strumento si trova in un “vibrare oscillante”<sup>13</sup> – sia che si tratti della corda messa in oscillazione nel violino, o della colonna d’aria portata a vibrazione in uno strumento a fiato, oppure della pelle che viene posta in movimento oscillatorio nel timpano. In ogni caso, non è lo strumento in quiete a produrre il suono, bensì quello portato a vibrazione<sup>14</sup>.

In secondo luogo, però, il suono si libera anche dello strumento, diviene libero e si propaga come vibrazione aerea. Hegel parla di una “doppia negazione dell’esteriorità”<sup>15</sup>. La prima consiste nel fatto che la condizione di quiete materiale dello strumento viene eliminata (*aufgehoben*); la seconda nel fatto che il suono divenuto libero dallo strumento non soltanto si produce, ma continua a risuonare smorzandosi e, così, elimina se stesso<sup>16</sup>. Rispetto allo strumento, il suono è in generale qualcosa di etereo, non ha un’esistenza fissa, come ce l’hanno i corpi degli strumenti distribuiti uno a fianco all’altro nell’orchestra; al contrario il suono si sottrae a questa logica legata a ciò che è reciprocamente estrinseco (*Außereinander*), è sfuggevole e comparativamente non immateriale, bensì ideale. In generale, Hegel tratta il suono – e questo punto è decisivo – come un fenomeno che fa parte del percorso di eliminazione dell’esteriorità e di trapasso all’interiorità. La logica dell’esteriorità impone che oggetti differenti non possano trovarsi al contempo nello stesso luogo, ma che possano esistere solamente uno a fianco all’altro, proprio come gli strumenti nell’orchestra. Per il suono invece quest’esteriorità non più alcun valore. È infatti possibile udire contemporaneamente nello *stesso* luogo (ad esempio, nel proprio

13 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 261; trad. it., p. 993.

14 Hegel in proposito parla di una “duplice negazione” (*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 261; trad. it., p. 994): dapprima le parti del corpo dello strumento si trovano in flessione (“eliminazione della condizione spaziale” [*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 261; trad. it., p. 994]) e in un secondo momento tornano nuovamente in distensione, oppure la oltrepassano d’improvviso (l’eliminazione viene “a sua volta eliminata dalla reazione del corpo” [*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 261; trad. it., p. 994]). Il suono è “l’estrinsecazione di questa duplice negazione” (*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 261; trad. it., p. 994).

15 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 261; trad. it., p. 994.

16 Il suono è una “esteriorità che si sopprime nel suo sorgere con la sua stessa esistenza e sparisce in sé stessa” (*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 261; trad. it., p. 994). Questa “doppia negazione dell’esteriorità” costituisce il “principio del suono” (*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 261; trad. it., p. 994).



posto a sedere al concerto) i suoni prodotti da strumenti diversi; il suono, separatosi dallo strumento, si è al contempo lasciato alle spalle anche il legame con l'esteriorità e con le sue leggi di ciò che è reciprocamente estrinseco. A ciò, infine, segue un'ulteriore negazione dell'esteriorità, nella misura in cui il suono a un certo momento scema e dunque elimina interamente la propria esistenza nel mondo esterno e di lì in poi sopravvive soltanto nell'interiorità, nella memoria musicale.

Hegel guarda dunque al suono come a un fenomeno il cui percorso è contraddistinto, nel complesso, dal passaggio dall'esteriorità all'interiorità. La prima tappa conduce dallo strumento materiale al suono che da esso si scioglie e il secondo tratto di strada è contraddistinto dall'eliminazione anche di quest'ulteriore esteriorità del suono, che in confronto è già ideale. Infine, dopo essere scemato, il suono dura tutt'al più nel ricordo dell'ascoltatore e con ciò ha pienamente assunto una forma d'esistenza interiore, spirituale<sup>17</sup>. Il suono è quel fenomeno che porta a compimento, in tutta la sua ampiezza, il passaggio dall'esteriorità all'interiorità. Ha inizio da una datità in tutto e per tutto esteriore e che sussiste esteriormente: lo strumento musicale. E si sprofonda poi completamente nell'interiorità, finché da ultimo non esiste più al di fuori ma solo nella memoria. Per via di questo passaggio dall'esteriorità all'interiorità che esso porta a compimento, secondo Hegel, il suono è il medium ideale per l'articolazione dell'interiorità<sup>18</sup>.

## 2. Suono e interiorità (soggettività)

Con ciò, siamo approdati al secondo grande tema hegeliano per quanto concerne la musica: la soggettività. Poiché il suono compie

17 "I suoni trovano eco solo nel più profondo dell'anima che viene presa e messa in movimento nella sua soggettività ideale" (*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 262; trad. it., p. 995).

18 In virtù della doppia negazione dell'esteriorità che gli è costitutiva, il suono corrisponde "alla soggettività interna, in quanto il risuonare, che in sé e per sé è già qualcosa di più ideale della corporeità del sé realmente sussistente, rinuncia anche a questa esistenza più ideale, diventando con ciò un genere di estrinsecazione conforme all'interno" (*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 261; trad. it., p. 994).



il passaggio da exteriorità a interiorità, la musica agli occhi di Hegel è la forma artistica paradigmatica dell'interiorità, vale a dire della soggettività.

Fino a che punto la musica corrisponde alla soggettività? Dapprima, serve un chiarimento riguardo al discorso di Hegel sulla *soggettività*. Ovviamente, con *soggettività* Hegel non intende il fatto che gli esseri umani sono individualmente differenti l'uno dall'altro e che perciò quel che piace all'una possa dispiacere all'altro; non intende il fatto che opinioni e giudizi umani sono soggettivi secondo questo significato individuale. Bensì, quando parla di *soggettività*, Hegel intende che noi umani siamo essenzialmente contraddistinti dal fatto di avere una vita interiore, che è tanto spirituale quanto emotiva, tanto mentale quanto psicologica. In senso più ampio, si potrebbe persino parlare di *coscienza*. Il fatto di avere una corporeità non basta a fare di noi dei meri accadimenti nel mondo materiale, nel mondo di ciò che è reciprocamente estrinseco, infatti abbiamo anche un'esistenza interiore, psichica, spirituale che è di tutt'altro tipo rispetto all'esistenza corporea esteriore. Dal di fuori, quest'esistenza interiore non è afferrabile in modo certo. Dall'esterno, si può tutt'al più percepire il segno di questa interiorità, ad esempio quando qualcuno appare pensieroso, felice o in collera. Questi segnali possono però anche essere dissimulati. Con certezza, l'interiorità si schiude solamente dal di dentro.

Questa esistenza interiore dispone di una grande ricchezza, ma anche di una grande motilità e fluidità: da un momento all'altro, possiamo seguire pensieri completamente diversi, possiamo esperire cambiamenti d'umore, essere vivaci o apatici, gioiosi o tristi. Questo come molto altro. La soggettività come tale, dice Hegel, è "non determinata da un contenuto fisso", bensì poggia "solo su sé stessa in una libertà senza vincoli"<sup>19</sup>.

Per queste ragioni, Hegel sostiene una precisa corrispondenza tra il modo d'essere della musica e il modo d'essere della soggettività. La musica è per così dire il pendant sonoro della soggettività. Dal momento che il suo fondamento (il suo "materiale"<sup>20</sup>), il suono, compie costitutivamente il passaggio dall'interiorità all'interiorità, la musica secondo la sua *forma* corrisponde alla soggettività e per-

---

19 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 230; trad. it., p. 1064.

20 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 261; trad. it., p. 994.



ciò “l’in sé stesso soggettivo” costituisce anche il *contenuto* genuino della musica<sup>21</sup>. L’incomparabile potenziale della musica risiede nel fatto che essa porta a espressione la soggettività stessa<sup>22</sup>.

Tutto ciò può esserci reso più chiaro grazie a un paragone con la pittura e la poesia<sup>23</sup>. Diversamente da queste due, infatti, la musica è libera da ogni tendenza alla fissazione. Al contrario, esprime pienamente la motilità interna della soggettività. Mentre la pittura, quando prova a esprimere ciò che è interamente soggettivo, produce al contempo e immancabilmente un oggetto che permane nel mondo esterno (il dipinto), la musica elimina la propria forma esteriore (il motivo che risuona) tramite il suo “libero [...] librarsi”<sup>24</sup>. E la poesia non produce di certo oggetti esterni (come la pittura), ma appunto oggetti per così dire interiori, in quanto genera rappresentazioni di grande determinatezza nelle quali il nostro moto spirituale è al contempo cristallizzato. Al confronto, la musica resta ben più decisamente nell’indeterminato<sup>25</sup>. Ai moti dell’animo che provoca non conferisce la nitidezza che è caratteristica della parola e del concetto<sup>26</sup>. La musica, perciò, non ha complessivamente di mira né un

21 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 262; trad. it., p. 995.

22 “Per l’espressione musicale è [...] idoneo soltanto l’interno del tutto inoggettivo, la soggettività astratta come tale. Questa è il nostro Io interamente vuoto, l’Io senza altro contenuto. Il compito principale della musica perciò consisterà nel far risuonare non il mondo stesso degli oggetti, ma al contrario il modo con cui l’Io più intimo è in sé mosso secondo la sua soggettività e anima ideale” (*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 261; trad. it., p. 994).

23 Per Hegel, la musica sta all’interno arti romantiche tra “l’astratta sensibilità spaziale della pittura e l’astratta spiritualità della poesia” (*Ästhetik-Bassenge*, I, p. 93; trad. it., p. 102).

24 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 262; trad. it., p. 995. “Il suo contenuto è l’in se stesso soggettivo, e l’estrinsecazione, parimenti, non raggiunge una oggettività spazialmente *permanente*, ma mostra invece, con il suo libero inconsistente librarsi, di essere una comunicazione la quale, invece di avere sussistenza per se stessa, deve essere sorretta solo dall’interno e dal soggettivo e deve esistere solo per l’interno soggettivo. Così il suono è, sì, un’estrinsecazione ed una esteriorità, ma un’estrinsecazione che viene a sparire subito proprio per il fatto che è esteriorità” (*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 262; trad. it., p. 995).

25 Cfr., *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 262; trad. it., p. 995.

26 “La gamma dei suoni [...] possiede, sì, un rapporto con l’animo ed una concordanza con i suoi movimenti spirituali, ma tutto si limita ad un simpatizzare sempre più indeterminato” (*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 269; trad. it., p. 1004). Se al nostro orecchio accade tuttavia che venga raggiunta una maggiore determinatezza, “tutto ciò è allora rappresentazione e intuizione *nostra*,





oggetto durevole nel modo esteriore, né un contenuto nitido e fisso nel mondo interiore. È un'arte del *movimento*, non della fissazione della soggettività<sup>27</sup>.

Un'osservazione a margine: è comune il topos secondo cui la musica sarebbe *il linguaggio delle emozioni*. E falso non è, visto che la musica in effetti ci mette decisamente in moto a livello emotivo. Questo topos, visto dal punto di vista di Hegel, rappresenta però una forma di riduzionismo. La musica infatti risveglia in noi *non solamente* emozioni, bensì anche pensieri e ricordi; essa modella la nostra *intera* vita interiore. Ben più che un linguaggio delle sole emozioni, essa è un linguaggio della soggettività nel suo insieme.

Questo per quanto riguarda (*soweit zunächst*) la determinazione essenziale della musica da parte di Hegel. A partire da una fenomenologia del suono, egli concepisce la musica come arte della soggettività. Prenderemo ora in considerazione alcune conseguenze di tutto ciò.

### 3. *Musica e contenuto*

Anzitutto, sul rapporto tra musica e contenuto: Hegel continua sempre a rimarcare che in prima battuta la musica riguarda il suono e il timbro. Sottolinea che in musica l'elemento portante, il suono, non ha come nelle altre arti, ad esempio la parola nella poesia, una mera funzione di servizio rispetto al contenuto (viene "abbassato a semplice segno verbale", cioè ridotto "a un uso verbale"<sup>28</sup>), bensì che la musica "fa suo elemento il suono stesso" e lo tratta come scopo a sé<sup>29</sup>. La composizione musicale si concentra sul "puro risuonare"<sup>30</sup>. Direttive extramusicali come testo e contenuto devono

---

a cui l'opera musicale ha dato certamente l'avvio, ma che però il suono non ha prodotto immediatamente con il suo trattamento musicale stesso" (*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 270; trad. it., p. 1004).

27 Cfr., "ciò a cui essa si rivolge, è l'estrema interiorità soggettiva come tale, poiché la musica è l'arte dell'animo che immediatamente si volge all'animo stesso" (ivi *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 262; trad. it., p. 994). "La musica è spirito, è anima che suona immediatamente per sé stessa e si sente soddisfatta nel proprio percepirsi" (*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 308; trad. it., p. 1049).

28 *Ästhetik-Bassenge*, II, pp. 268, 269; trad. it., pp. 1002, 1003.

29 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 269; trad. it., p. 1003.

30 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 266; trad. it., p. 999. "Il potere peculiare della musica è una potenza *elementare*", poiché essa è radicata "nell'elemento del



stare in secondo piano. Hegel (come purtroppo è stato riconosciuto assai raramente) è il primo teorico del “puramente musicale”<sup>31</sup>.

Hegel intravede tuttavia un problema. Se la musica prescindesse da ogni contenuto per abbandonarsi a un mero gioco di suoni, allora potrebbe infine venirle meno ciò che è irrinunciabile a ogni arte e che fa sì che essa si meriti d’essere chiamata arte: “il contenuto spirituale e l’espressione”<sup>32</sup>. Perciò, afferma Hegel, “solo quando lo spirituale si esprime in maniera appropriata nell’elemento sensibile dei suoni e della loro varia figurazione, anche la musica si eleva a vera arte”<sup>33</sup>.

Come si ottiene però tutto questo? Come può lo spirituale venire a espressione nell’elemento sensibile dei suoni? Accade forse che la musica debba procurarsi “il contenuto spirituale e l’espressione” all’interno di un testo che essa traspone in suoni? Certo che no. La musica, secondo Hegel, deve piuttosto generare il contenuto spirituale dal suo *proprio* medium e perciò coi suoi *propri* mezzi dunque, precisamente, tramite il suono e la composizione. Non deve presentare il contenuto per come esso è già configurato nella poesia oppure nella fede religiosa, bensì per come sorge e prende vita dal centro dell’interiorità soggettiva (il regno peculiare della musica). Lasciar risuonare l’interiorità e il suo “vivere e vibrare” nei suoni “è il difficile compito da affidare alla musica”<sup>34</sup>.

A questo scopo non è tuttavia escluso che un testo venga adoperato come *stimolo*, anche se appunto solamente come stimolo per la configurazione musicale particolare e non come grandezza canonica a cui la musica debba infine sottomettersi. A questo riguardo, Hegel loda gli esempi testuali italiani, come Metastasio, che nella loro superficialità lasciano libero gioco alla musica, laddove di contro delle poesie di Schiller (che però, come osserva correttamente, non sono state composte con lo scopo d’esser messe in musica) dice che “si mostrano poco adatte e molto pesanti per una composizione musicale”<sup>35</sup>. Hanno bensì in sé eccessiva determinatezza, definizione, eccessiva pesantezza di pensiero.

---

*suono*” (e dunque in un fenomeno assai più basilare di quanto non lo siano la parola e il senso) (*Ästhetik-Bassenge*, II, p. 276; trad. it., p. 1011).

31 *Ästhetik-Bassenge*, II, pp. 269, 320; trad. it., pp. 1003, 1064.

32 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 271; trad. it., p. 1006.

33 *Ästhetik-Bassenge*, II, pp. 271-272; trad. it., p. 1006.

34 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 272; trad. it., pp. 1006-1007.

35 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 271; trad. it., p. 1005.

#### 4. *La voce umana: il suono stesso dell'anima*

Stando a Hegel, una posizione peculiare spetta a uno strumento che, abitualmente, non è nemmeno annoverato nella serie degli strumenti: la voce umana. Quest'ultima ha la più intima tra le possibili relazioni con quello che è il punto focale della musica in Hegel, l'interiorità, poiché il canto è "il suono stesso dell'anima"<sup>36</sup>. Nel canto, l'interiorità umana si rende udibile direttamente coi suoi propri mezzi: "negli altri strumenti [...] è posto in vibrazione un corpo [ad esempio, un violino o un trombone] che rispetto all'anima e al sentimento di questa è indifferente e assai lontano per costituzione naturale, mentre nel canto l'anima sgorga dalla propria carne"<sup>37</sup>.

In questo contesto, tuttavia, Hegel deve sollevare nuovamente la domanda sul rapporto tra musica e testo, poiché in generale la voce del canto non si produce semplicemente in un la-la-la di manifestazioni emotive, bensì in un testo determinato e carico di significato. D'altro canto, il testo non dovrebbe stare però in primo piano. Ci si domanda, dunque, se la voce del canto che espone un testo non presenti un rischio per il valore che è proprio della musica, vale a dire se questa, là dove viene aggiunto lo strumento supremo, cioè la voce umana, non si riduca perciò a musica d'accompagnamento di fronte al testo declamato dalla voce. Hegel risponde negativamente. In realtà, non è la musica ad accompagnare il testo, bensì è il testo a essere un pezzo d'accompagnamento della musica o comunque così dev'essere. Il compositore, anche quando impiega un testo, deve dunque portare a espressione il contenuto che in esso è formulato *con gli strumenti che sono propri della musica*, non deve per così dire trasporlo in musica, bensì *farne* musica e può sperare di rendere musicalmente accessibile questo contenuto, in modo tanto credibile e commovente quanto il testo stesso lo permette.

L'elogio del canto della voce umana non ha dunque luogo perché grazie a esso l'argomento o il contenuto viene comunicato dalle parole cantate (come spesso si legge), bensì poiché tramite la voce riesce a manifestarsi nel modo più immediato l'oggetto autentico della musica, l'anima umana.

36 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 291; trad. it., p. 1030.

37 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 291; trad. it., p. 1030.

## 5. La stima di Hegel per Rossini

### 5.1 Rossini “con le sue libere melodie oltrepassa ogni confine”

I tratti essenziali dell'estetica musicale hegeliana che fin qui abbiamo richiamato ci mettono ora nella condizione di capire come mai Hegel abbia così smodatamente stimato Rossini.

Cominciamo dal rapporto tra musica e testo. Un testo, come abbiamo visto, può essere d'aiuto per comprendere la musica con “contenuto spirituale e espressione”. Ma in ciò la musica deve assolutamente avere priorità. Non deve illustrare il testo, bensì far sorgere di nuovo il suo contenuto coi propri mezzi.

Nelle *Lezioni di estetica* Hegel mette a tema questa tensione anche nei termini della tensione tra il melodico e il caratteristico. Il melodico corrisponde all'aspetto musicale, il caratteristico a quello contenutistico. Per Hegel “l'esigenza principale” va nella direzione “che sempre si attribuisca la vittoria al melodico, in quanto unità che riunisce, e non alla dispersione in singoli tratti caratteristici, staccati l'uno dall'altro”<sup>38</sup>. Quando fanno la loro comparsa caratteri diversi, ad esempio che rappresentano da un lato fedeltà [*Verlässlichkeit*] dall'altro ostilità, la loro figurazione musicale non deve dunque disgregarsi, bensì deve seguire dal centro del movimento musicale unitario. “Il melodico”, dice Hegel, deve essere in ogni singola determinatezza “l'animazione penetrante ed unificante” e il “particolare caratteristico” deve esibire solamente un “un rilievo di lati determinati che per via interna sono ricondotti sempre a questa unità e animazione”<sup>39</sup>.

In questo contesto, Hegel viene per la prima volta a parlare di Rossini. Sulla disputa dell'epoca *pro e contro Rossini* afferma:

Gli avversari spacciano [...] la musica di Rossini come un vuoto solletico dell'orecchio. Ma se si entra un po' nelle sue melodie, questa musica è invece estremamente ricca di sentimento, di spirito, e penetra nell'animo e nel cuore, sebbene poi essa non si abbandoni a quel genere di caratteristica che è preferito specialmente dal rigoroso intelletto musicale tedesco. Infatti, anche troppo spesso Rossini è infedele al testo e con le sue libere melodie oltrepassa ogni confine, cosicché si ha allora la scelta se restare nell'argomento ed essere insoddisfatti della musica che non vi concorda

38 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 316; trad. it., p. 1059.

39 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 317; trad. it., pp. 1060-1061.



più, oppure rinunciare al contenuto e senza impedimenti ricrearsi alle libere invenzioni del compositore e godere con l'anima che vi è in esse.<sup>40</sup>

Per prima cosa, dunque, Hegel rispedisce al mittente il rimprovero di “vuoto solletico dell'orecchio” e riconosce a Rossini che la sua musica è bensì “ricca di sentimento” come di “spirito”, rappresenta perciò veramente una musica dell'interiorità<sup>41</sup>. In secondo luogo, Hegel loda Rossini per il fatto che, in caso di conflitto tra il melodico e il caratteristico, ciò abbia sempre ripercussioni sul lato del melodico (laddove non si fa mancare nemmeno una stoccata al “rigoroso intelletto musicale tedesco”). In terzo luogo, Hegel segue senza indugio Rossini nell'idea che, in caso di dubbio, si debba trascurare il testo e oltrepassare con le “libere melodie [...] ogni confine”. Il modo di procedere di Rossini è conforme alla predilezione hegeliana della melodia di contro al testo. Qui bisogna dunque “senza impedimenti ricrearsi alle libere invenzioni del compositore e godere con l'anima che vi è in esse”<sup>42</sup>.

### 5.2 *Il canto in Rossini: “cosa eccellente, irresistibile”*

Dopo il primato del melodico, trattiamo ora in secondo luogo il significato della voce e del canto in Rossini. Come si ricorderà, Hegel è dell'opinione che nel canto l'autentico oggetto della musica,

40 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 317; trad. it., p. 1061.

41 Cfr., la constatazione di Alessandra Lazzerini Belli secondo cui Hegel ha riconosciuto “la grandezza di Rossini con un'acutezza che era assai più profonda dell'entusiasmo superficiale di molti contemporanei” (A. Lazzerini Belli, *Hegel und Rossini: Das Singen, das man in der Seele empfindet*, in “Jahrbuch für Hegelforschung”, 4-5, 1998-99, p. 231).

42 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 317; trad. it., p. 1061. Nella grande stima per Rossini, al riguardo, Hegel era per una volta e del resto eccezionalmente d'accordo con il suo antipode Schopenhauer: “il noncurante disprezzo col quale il grande Rossini, alle volte, ha trattato il testo, [...] è [...] genuinamente musicale” (A. Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, trad. it. a cura di M. Carpitella, Adelphi, Milano 1983, 220, pp. 575-576). E già molto prima: “se dunque la musica cerca di legarsi troppo strettamente alle parole e di modellarsi sugli avvenimenti, essa si sforza di parlare un linguaggio che non è il proprio. Da questo difetto nessuno di è tenuto lontano quanto *Rossini*: perciò la sua musica parla il proprio linguaggio in modo così chiaro e così puro che non ha affatto bisogno di parole” (A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. a cura di G. Brianese, Einaudi, Torino 2013, § 52, p. 341).



l'anima umana, risuoni nel modo più immediato. Già da questo è chiaro che la preferenza di Hegel non possa essere rivolta alla pura musica strumentale (sulla questione si tornerà più avanti nel punto dedicato a Hegel e Beethoven), bensì guardi al canto e all'opera.

Hegel è un entusiasta del canto. E lo è già a Berlino, dove ha modo di ammirare Anna Milder (di cui ha anche una buona conoscenza personale), Angelica Catalani e Henriette Sontag. E lo diventa ancor più a Vienna, dove viene completamente avvinto dall'opera italiana. Vi giunge il 20 agosto del 1824 alle ore 19 e alle 19:30 già si reca all'opera italiana (*Doralice* di Mercadante). Il giorno seguente ascolta l'*Otello* di Rossini e la terza sera la *Zelmira* di Rossini, subito dopo *Il barbiere di Siviglia*, in seguito dev'esserci stato Mozart (*Le nozze di Figaro*), poi di nuovo due volte Rossini (*Corradino* e di nuovo *Il barbiere di Siviglia*); sette opere in nove giorni, e prosegue poi in modo simile. Già al secondo giorno della sua permanenza scrive alla moglie: "finché mi basta il denaro per pagare l'opera italiana e il viaggio di ritorno, resto a Vienna"<sup>43</sup>.

Ad affascinare Hegel sono soprattutto le cantanti e i cantanti. "Due tenori, *Rubini* e *Donzelli*, che ugola, che maniera, che corporeità, volubilità, forza, timbro, bisogna proprio che li si ascolti!"<sup>44</sup>. Allo stesso modo ammira la Fodor, la Dardanelli e altre. "Rispetto allo squillo metallico di queste voci, specie quelle maschili, il timbro di tutte le voci a Berlino [...] ha un che di spurio, grossolano, ruvido o fiacco, – come Birra di contro alla cristallina, dorata e sfavillante Vienna"<sup>45, 46</sup>.

E da nessuna parte come in Rossini le voci giungono così a dispiegamento. Nemmeno Mozart ci arriva. Hegel ascolta *Le nozze di Figaro* e resta un po' deluso "che, in questa musica misurata, l'ugola italiana non sembri avere molte occasioni di sviluppare le sue brillanti evoluzioni"<sup>47</sup>. Due giorni dopo Hegel scrive che il *Figaro* di Rossini lo ha "divertito infinitamente di più" delle *Nozze* di Mozart, e questo perché?

43 *Briefe III*, p. 55.

44 *Briefe III*, p. 55.

45 *Briefe III*, p. 56.

46 "Presso gli italiani però [a differenza dei tedeschi] vi è altrettanto suono privo di nostalgia e infiamma il metallo del naturale dal primo istante in poi; il primo timbro è libertà e passione, – il primo suono fa felicemente seguito al contempo con libero petto e anima! – il divino furore è di casa dal flusso melodico e anima e penetra e libera ogni situazione!" (*Briefe III*, p. 71).

47 *Briefe III*, p. 61.

Perché in quello i cantanti potevano dispiegarsi assai meglio, in quanto “recitavano e cantavano infinitamente con più *amore*; che è cosa eccellente, irresistibile, sicché da Vienna non si può proprio tornar via”<sup>48</sup>.

Sì, Rossini si comprende dal canto. Da giovane, era egli stesso un buon cantante al punto che già all’età di quattordici anni gli toccò l’onore di essere accettato all’Accademia Filarmonica di Bologna. E diversamente da altri compositori, Rossini non ha avuto per tutta la vita l’inclinazione di tenere a freno i cantanti, bensì dava a questi libero spazio per il loro proprio dispiegamento.

### 5.3 “*La musica di Rossini ha senso solo se cantata*”

Con ciò giungiamo al vero e proprio nucleo della stima che Hegel nutre per Rossini. A Vienna, ascoltandone sera dopo sera le opere, Hegel comprende che la musica di Rossini culmina nel canto ed è fatta in tutto e per tutto per il canto. “Non la musica come tale, bensì di per sé il canto è ciò in virtù di cui tutto è fatto”<sup>49</sup>. *A ciò, segue la famosa frase*: “la musica di Rossini ha senso solo se cantata”<sup>50</sup>.

Dal momento che ha ricondotto la comprensione della musica muovendo dall’analisi del suono in direzione dell’interiorità, per Hegel è chiaro che la voce del canto, appunto in quanto più immediata articolazione dell’interiorità, rappresenti l’apice della musica. E proprio questo è ciò che egli ritrova in Rossini come massimamente sviluppato. Rossini, come compositore, è a tutti gli effetti congeniale all’estetica musicale di Hegel.

Caratteristico di questa valutazione hegeliana di Rossini è anche il fatto che Hegel possa affermare senza problemi che la musica di Rossini, *in quanto musica*, talvolta “annoï”<sup>51</sup>. Con *musica* è qui intesa la partitura dell’orchestra. Il canto, invece, rappresenta una più alta dimensione e l’arte di Rossini consiste proprio nel dar libertà al canto e nel conformarvi ogni cosa. Hegel riconosce tutto questo già la seconda volta che assistite a una sua opera a Vienna. In relazione alla *Zemira*, scrive che lo ha “molto annoiato, in particolare nella prima

48 *Briefe III*, p. 64.

49 *Briefe III*, p. 64.

50 *Briefe III*, p. 64.

51 *Briefe III*, p. 60.

parte<sup>52</sup>, cosa su cui ogni intenditore concorderà con Hegel, che in effetti aveva un fine e solido fiuto musicale<sup>53</sup>. Hegel aggiunge però anche quanto fossero stupendi “i cantanti e le cantanti”<sup>54</sup>.

Tuttavia: dal momento che ogni cosa viene dal canto, questa musica ha bisogno di eccellenti artisti della voce. Ed è così che Hegel comprende “pienamente come mai la musica di Rossini sia osteggiata in Germania, specie a Berlino”: “come il raso è solo per le signore” e come (nel secondo paragone di Hegel, più ardito ma più adeguato a Rossini) “i paté di fegato d’oca sono solo per palati raffinati”, allo stesso modo la musica di Rossini è “fatta solo per le uogle italiane”<sup>55</sup> – che vuol dire, non per uogle tedesche, dal suono metallico; a Berlino operano però uogle tedesche, inadeguate perciò a Rossini.

#### 5.4 Produttività del canto: la libertà di completare la composizione

Le cantanti e i cantanti in Rossini – Hegel riconosce anche questo – inducono all’ascolto più che non la sola musica; a modo loro la integrano e con ciò le danno compimento.

Nelle esecuzioni, Hegel vede in generale che “la genialità [dell’esecutore] non si limita a eseguire semplicemente quel che è dato”, bensì consiste nel fatto che “nell’esecuzione stessa è l’*artista* a comporre, a completare quel che manca, ad approfondire quel che è più superficiale, ad animare quel che più manca di anima, e in tal modo ad apparire assolutamente autonomo e creativo”<sup>56</sup>. Hegel prosegue poi come segue:

Così, per es., nell’opera italiana è sempre stato lasciato molto all’iniziativa del cantante che ha maggior libertà d’azione soprattutto negli adornamenti, e, essendo qui la declamazione maggiormente lontana da un’adesione rigorosa al contenuto particolare delle parole, anche questa

52 *Briefe III*, p. 56.

53 John Sallis ha richiamato l’attenzione sul fatto che la conoscenza musicale di Hegel fosse ben più vasta di quanto comunemente non si ammetta. È persino possibile che sia stata superiore a quella di alcuni musicisti di professione (J. Sallis, *Soundings: Hegel on Music*, cit., p. 370).

54 *Briefe III*, p. 56.

55 *Briefe III*, p. 64.

56 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 324; trad. it., pp. 1069-1070.





esecuzione più indipendente diviene un libero fluire melodico dell'anima che gode di risuonare per se stessa e di innalzarsi ai propri voli.<sup>57</sup>

A ciò segue (in queste esternazioni conclusive sulla musica) l'esempio di Rossini:

Quando si dice [...] che Rossini ha facilitato il compito dei cantanti, ciò è vero solo in parte, perché lo ha reso al contempo più difficile, avendo egli molte volte fatto appello all'attività del loro genio musicale autonomo. Ma se questo è realmente tale, l'opera d'arte che ne scaturisce acquista un incanto del tutto peculiare, poiché in tal caso si ha presente davanti a sé non solo un'opera d'arte, ma lo stesso reale produrre artistico.<sup>58</sup>

Una grandiosa osservazione! Le arti legate all'esecuzione hanno generalmente il vantaggio che non si fruisce, in quanto predisposta, un'opera già in precedenza conclusa – come ad esempio i quadri, appesi bell'e fatti alle pareti dei musei – bensì l'opera viene prodotta per mezzo dell'esecuzione. Le opere legate all'esecuzione, detto filosoficamente, stanno dal lato dell'ontologia processuale, non dell'ontologia sostanziale. In Rossini però, come osserva molto giustamente Hegel, viene ad aggiungersi dell'altro: la partitura è a tal punto abbozzata da dover essere completata grazie a invenzioni che non si trovano già in essa<sup>59</sup>. E dunque non si assiste solamente a un processo d'esecuzione, bensì in aggiunta a originali momenti del "produrre artistico"<sup>60</sup>. Questo è ciò che ha affascinato Hegel già a Vienna: "i cantanti" scrive alla moglie "producono e inventano

57 *Ästhetik-Bassenge*, II, pp. 324-325; trad. it., p. 1070.

58 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 325; trad. it., p. 1070.

59 In modo del tutto corrispondente, Dahlhaus scrive che "una partitura di Rossini è un mero modello per un'esecuzione", "che forma la decisiva istanza estetica in quanto realizzazione di un progetto – non in quanto interpretazioni di un testo [come in Beethoven]. È l'esecuzione in quanto evento – non l'opera in quanto testo tramandato, 'predisposto' per risuonare di epoca in epoca – a costituire il punto di riferimento a cui si volge il pensiero musicale di Rossini" (C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, cit., pp. 7-8) – si può immaginare un complimento più grande di questo allo squisito senso estetico di Hegel in materia di musica? Al confronto di questo, tutte le accuse secondo cui Hegel avrebbe capito poco di musica sono carta straccia.

60 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 324; trad. it., p. 1070.



da se stessi espressione, coloriture; sono artisti, compositori, bravi quanto colui che pone l'opera in musica"<sup>61</sup>.

6. *Ancora: perché Rossini in rialzo e Beethoven in ribasso?*

E questo è quanto per ciò che riguarda la mia tesi secondo cui l'ammirazione di Hegel per Rossini non sia un inciampo, bensì una conseguenza coerente della sua concezione musicale. Forse, si potrebbe persino affermare che Rossini, per primo, abbia "corretto" Hegel in tema di musica<sup>62, 63</sup>.

Tuttavia, l'altra domanda accennata in apertura attende ancora risposta, vale a dire come mai Hegel non abbia detto nemmeno una singola parola su Beethoven. O si può forse affermare che con quanto detto finora abbiamo già in mano la risposta o quantomeno i suoi elementi più rilevanti?

Non proprio. Rossini, infatti, prevale nella categoria secondo cui "ciò che è supremo in musica è la voce umana". In Hegel, però, vi è un altro valore supremo e si tratta della musica strumentale, la pura musica strumentale. E in quest'ambito Beethoven avrebbe naturalmente ogni diritto di ricevere il premio<sup>64</sup>. Perché dunque non viene nominato?

61 *Briefe III*, p. 56. Nuovamente Dahlhaus: "la docilità di Rossini nei confronti dei cantanti era [...] per nulla un'estetica mancanza di carattere che sacrifica la 'autenticità' del 'testo' sull'altare dello 'effetto' dell'esecuzione, bensì una conseguenza immediata della concezione secondo cui la realtà della musica consiste nell'evento dell'esecuzione" (C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, cit., p. 8).

62 Con allusione al "Rousseau mi ha corretto" di Kant.

63 In ogni caso, l'esperienza rossiniana ha senz'altro fatto di Hegel un uomo diverso. Il 10 ottobre del 1824 Hotho osserva di aver visto Hegel, appena di ritorno da Vienna e "completamente inebriato" da Rossini, e di averlo trovato "sereno e comunicativo" come fino a quel momento "mai lo aveva visto" cfr. G. Nicolin (a cura di), *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, Meiner, Hamburg 1970, p. 271 [415].

64 Del resto: che la tensione tra la predilezione della voce da un lato e della musica strumentale dall'altro nella redazione dell'*Estetica* di Hegel non venga pacificata, bensì perorata, rappresenta ai miei occhi uno dei tanti indizi del fatto che Hotho ha restituito fedelmente Hegel. Nelle lezioni si trovano bensì in tempi diversi ambedue le cose. E Hotho è stato conseguente.

### 6.1 *La pura musica strumentale come musica kat'exochen*

Vi sono passaggi nei quali Hegel definisce la pura musica strumentale come musica *kat'exochen*. Dal mio punto di vista è estremamente deplorabile (e inconcepibile) che la discussione musicologica abbia in larga parte disconosciuto o taciuto questo fatto.

Nella sezione *La musica autonoma* Hegel afferma:

Il principio della musica costituisce l'interiorità soggettiva. Ma ciò che di più intimo vi è nell'Io concreto, è la soggettività come tale, non determinata da un contenuto fisso e quindi non obbligata a muoversi in una direzione piuttosto che in un'altra, bensì poggiate solo su sé stessa in una libertà senza vincoli. Questa soggettività ora, se parimenti deve nella musica giungere al suo pieno diritto, deve sciogliersi da un testo dato e trarre puramente da sé stessa il proprio contenuto, la via e il modo dell'espressione, l'unità e lo svolgimento della propria opera, la realizzazione completa di un pensiero fondamentale, l'inserimento episodico e la ramificazione di altri pensieri, e così via; e in ciò essa deve limitarsi ai mezzi puramente musicali [...]. Se la musica vuole essere puramente musicale deve [...] sciogliersi interamente dalla determinatezza della parola.<sup>65</sup>

Inoltre, si legge:

La sfera vera e propria di questa indipendenza non può [...] essere la musica vocale di accompagnamento, che resta legata ad un testo, ma la musica *strumentale*<sup>66</sup>. Con essa ha inizio "il dominio della musica che si limita alla sua sfera più propria"<sup>67</sup>. "Testi e [...] voci umane, qui, non compaiono più."<sup>68</sup>

### 6.2 *La liberazione dal testo come tendenza generale di musica vocale e strumentale*

Si osservi ora anche quanto segue: il fatto che la pura musica strumentale si sia pienamente sciolta da testo, parola e voce non rappresenta per Hegel una lacuna di sorta, bensì fa parte della logica interna della musica. Persino l'opera è, in un certo senso, su

65 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 320; trad. it., pp. 1064-1065.

66 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 321; trad. it., p. 1065.

67 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 321; trad. it., p. 1066.

68 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 321; trad. it., p. 1066.

queste stessa strada. Hegel nota così che la liberazione dalla parola e il passaggio alla “musica autonoma” inizia già nell’ambito della “musica d’accompagnamento” (dunque ad esempio nell’opera). Da un lato la musica può quindi librare “in beata quiete al di sopra della determinatezza *particolare*”, oppure staccarsi “in generale dal significato delle rappresentazioni espresse” (si ricorderà come Rossini, stando a Hegel, “con le sue libere melodie oltrepassa ogni confine”); dall’altro, dice Hegel, gli ascoltatori prestano meno attenzione “ai recitativi dei dialoghi” (dunque, ai passaggi testuali) e si attengono più volentieri “a ciò che è propriamente musicale e melodico”. Ciò avviene

Principalmente [...] con gli italiani, presso di cui la maggior parte delle opere moderne hanno [...] di per sé un taglio tale, che la gente, invece di stare ad ascoltare le chiacchierate musicali o altre trivialità, preferisce conversare essa stessa oppure distrarsi, per poi ascoltare con grande piacere solo le parti propriamente musicali, che sono allora godute in modo puramente musicale. Qui dunque compositore e pubblico sono tesi a fare totalmente astrazione dal contenuto delle parole e a trattare e godere la musica per sé come arte autonoma.<sup>69</sup>

Il distacco dal testo si trova dunque nella dinamica propria della musica. Ha luogo già là dove ancora vi sono testi (come nell’opera), ma infine lo si può udire solamente nel “suono universale del sentimento”<sup>70</sup>; e naturalmente contraddistingue in particolare la musica strumentale, nella quale non compaiono assolutamente più “testi e voci umane”<sup>71</sup>.

In altre parole: l’opposizione tra musica vocale e musica strumentale, dalla quale ho preso le mosse, è sì apparentemente plausibile, ma lo è appunto solo apparentemente. In realtà, in ambedue i generi di musica si tratta del “puramente musicale” che si rende autonomo da ogni testo.

Cosa si ottiene però con questa ulteriore unità? Di certo, un accostamento di musica in generale e musica strumentale. Perché allora viene lodato solamente Rossini e si tace completamente Beethoven? Perché il “puramente musicale”, che in Rossini non si trova

69 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 321; trad. it., p. 1065.

70 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 325; trad. it., p. 1070.

71 *Ästhetik-Bassenge*, II, p. 321; trad. it., p. 1066.



in modo del tutto puro in quanto ancora lavora col testo, è lodato proprio in quest'ultimo, mentre in Beethoven, in cui appare nella forma più pura, non è nemmeno accennato?

### 6.3 *L'enigma Beethoven*

Devo confessarlo: non lo so io, come non lo sa nessuno. Come a molti altri, sembra anche a me un perenne enigma<sup>72</sup>. Da più parti si è giustamente richiamata l'attenzione sul fatto che tra Hegel e Beethoven vi siano alcune affinità, anche decisamente profonde. Vanno da quelle più superficiali (stesso anno di nascita, il 1770) o semi superficiali (un comune iniziale entusiasmo per la Rivoluzione francese, seguito da un distacco di fronte al Terrore) e proseguono oltre. Raggiungono fin il nucleo centrale della filosofia hegeliana e della musica di Beethoven. Come ha affermato lapidariamente Adorno: "la musica di Beethoven è la filosofia hegeliana"<sup>73</sup>. Nel 2001, Siegfried Mauser ha messo in risalto nel suo libro sulle sonate per pianoforte di Beethoven che nelle strutture di fondo esistono sorprendenti analogie fra la musica di Beethoven e la filosofia di Hegel<sup>74</sup>. E Alain Patrick Olivier lo ha sottolineato nuovamente nel 2003: tra la *Logica* di Hegel e la musica di Beethoven esiste una "profonda affinità", nella misura in cui la dialettica forma addirittura il nucleo della forma sonata sviluppata da Beethoven<sup>75</sup>.

Spero quantomeno di aver risolto un enigma: come mai Hegel ha stimato Rossini in modo così smodato; in questo, come detto, vedo una stringente conseguenza della sua concezione estetico-musicale. Ma l'altro enigma, sul perché in Hegel non si trovi nulla riguardo a

---

72 Che Hegel a Berlino non abbia ascoltato alcun concerto di Beethoven è difficile da immaginare. Nel lascito di Hegel si trovano le *Variations pour le Piano sur plusieurs airs connus. No 2, Berlin* di Beethoven. Si può dunque pensare che questo pezzo sia stato eseguito in casa di Hegel. Inoltre: cantanti con le quali Hegel era in buoni rapporti di conoscenza hanno cantato importanti partiture di Beethoven. Anna Milder ha recitato nel 1815 il ruolo principale nel *Fidelio* e Henriette Sontag nel 1824 ha cantato l'assolo di soprano dalla prima esecuzione viennese della *Nona sinfonia* di Beethoven.

73 Th.W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, trad. it. di L. Lamberti, Einaudi, Torino 2001, p. 23.

74 S. Mauser, *Beethovens Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer*, München, Beck 2001.

75 A.P. Olivier, *Hegel et la Musique*, cit., pp. 253 e 242.



Beethoven<sup>76</sup>, quello resta aperto – di certo, non può essere una conseguenza delle sue posizioni estetico-musicali<sup>77</sup> – bisognerà pensare piuttosto ad altri motivi, magari del tutto contingenti.

---

76 Purtroppo: che quella che oggi vale come l'opera manifesto di Beethoven, cioè la *Nona sinfonia*, potesse non piacere a Hegel – poiché la *Nona*, dal suo passaggio al vocale che ha luogo nel quarto movimento, è assolutamente *dominata dal testo* – mi pare lampante.

77 La spiegazione proposta da Dahlhaus, secondo cui Hegel avrebbe inteso la pura musica strumentale come un “modo deficitario della musica” e come un “percorso errato” (C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber-Verlag, Laaber 1988, pp. 237 e 239) misconosce completamente l'alta considerazione di Hegel della pura musica strumentale.

ARTHUR KOK E JACQUELINE HAMELINK  
MUSICA COME *INTERIORITÀ*:  
HEGEL, ADORNO E ROSSINI

Non è facile tradurre in forma scritta l'intervento tenuto a Villa Vigoni, dal momento che l'esposizione era accompagnata da una violoncellista e da una pianista<sup>1</sup>. L'intento dell'esibizione era quello di individuare un breve programma classico per violoncello e piano che fosse ispirato alle riflessioni filosofiche di Hegel sulla musica, in modo da illustrare alcune delle sue idee. Come punto di partenza, ci siamo innanzitutto confrontati con le lettere di Hegel alla moglie del 1824 riguardanti il suo amore per le opere di Rossini, quindi abbiamo analizzato la parte dedicata alla musica delle lezioni berlinesi sulla filosofia dell'arte del 1823. Sulla base delle nostre discussioni e delle nostre conclusioni, abbiamo redatto un programma classico di pezzi brevi che pensavamo potessero chiarire e illustrare le riflessioni di Hegel sulla musica. Con tutta evidenza, però, la chiara preferenza di Hegel per l'opera non poteva essere predominante, poiché dovevamo considerare il semplice fatto che la musica doveva essere eseguita con pianoforte e violoncello.

Ciò nonostante, visto che il tema del convegno *Hegel und Italien – Italien und Hegel: Geistige Synergien von Gestern und Heute* riguardava non solo Hegel e la musica in generale ma, più nello specifico, Hegel e la musica italiana, siamo stati spinti a includere nel programma la passione di Hegel per Rossini. Questo ci ha posto immediatamente

---

1 La conferenza-performance *Hegel, Rossini, und der dionysische Geist der Musik. Die menschliche Stimme als Instrument der Ekstase und das Cello als Instrument der menschlichen Stimme* è stata proposta il 27 Ottobre 2017 durante il convegno *Hegel und Italien – Italien und Hegel: Geistige Synergien von Gestern und Heute* al Centro Italo-Tedesco per l'Eccellenza Europea di Lovenjo di Menaggio dal gruppo olandese *Sounding Bodies* composto da Arthur Kok, Laetitia van Krieke e Jacqueline Hamelink. La performance musicale è stata introdotta dalla conferenza di Arthur Kok, accompagnata al pianoforte da Laetitia van Krieke e al violoncello da Jacqueline Hamelink. [N.d.C.]

di fronte a un dilemma, dal momento che in una lettera del 29 settembre 1824 a sua moglie Hegel riferisce che “la musica, che deve valere soltanto di per sé, può anche esser solo suonata al violino, al pianoforte ecc., ma la musica di Rossini ha senso solo se viene cantata”<sup>2</sup>.

Benché parli chiaramente da ammiratore di Rossini, Hegel ha ragione anche da un punto di vista musicale. In musica le note non sono mai semplicemente note che possono essere suonate con qualsiasi strumento. Al di là della conoscenza musicale e dell’abilità tecnica, fare musica richiede una comprensione del materiale attraverso il quale la musica è creata. Conoscere il materiale del tuo strumento è una parte integrante della comprensione musicale. È senza senso tradurre musica che è così esplicitamente scritta per voce, come quella delle opere di Rossini, attraverso altri strumenti come il violoncello. Fortunatamente per noi, comunque, Rossini più tardi nella sua vita compose effettivamente musica strumentale: anche un pezzo per violoncello e pianoforte. Anche se questa musica strumentale sarebbe, a tutti gli effetti, rossiniana, sembrerebbe corretto dare la parola allo stesso compositore sul fatto che la sua musica abbia o meno “senso solo se viene cantata”. E dobbiamo presumere che la scelta di Rossini di comporre musica strumentale sia stata una scelta deliberata.

Questo è solo un esempio delle difficoltà, forse inaspettate, che si incontrano quando si prova a mettere assieme, in questo modo un po’ forzato, discipline così evidentemente distinte. A ogni modo, ciò ha effettivamente fornito la rara opportunità al filosofo e alla musicista di scambiare pensieri ed esperienze a un livello più profondo. Per la maggior parte del tempo, filosofi e musicisti vivono in mondi differenti e, quando si trovano assieme per davvero, il loro incontro è quanto meno mediato da qualche competenza di teoria musicale. Non in questo caso. Qui la collaborazione si è sviluppata tra professionisti dei rispettivi campi. Da una parte, un filosofo senza alcuna competenza in musica o teoria dell’arte e, dall’altra, una musicista che non è né una compositrice, né una teorica della musica. Lavoriamo assieme ormai da anni, ma sempre su progetti artistici concreti e di natura pratica, mai nelle vesti di teorici. Eppure, questa circostanza ha fornito una buona occasione per riflettere sulla relazione (e sulla non-relazione) tra musica e filosofia.

---

2 *Lettere*, p. 64; trad. it. p. 287 (trad. it. modificata).



Costringere assieme nello stesso spazio filosofia e musica, non in teoria ma nella pratica, ha fornito una scusa per adottare un approccio che sfida tutte le regole di una ricerca propriamente accademica. Per una musicista senza alcuna formazione filosofica – per non parlare di una conoscenza di base della filosofia di Hegel o della posizione di quest’ultimo nella storia della filosofia – non resta altra scelta che lasciar parlare in modo immediato e intuitivo il testo. Ogni risposta è una risposta che proviene da un retroterra musicale, che implica un’esperienza principalmente legata alla pratica, ovvero l’effettiva esperienza di fare musica a un alto livello di preparazione. Non è detto che una simile risposta sia interessante per un pubblico in genere. Molti artisti traggono ispirazione dalla lettura di filosofi, ma non c’è ragione di presumere che le loro interpretazioni filosofiche siano buone come lo sono le loro opere d’arte; allo stesso modo, il fatto che filosofi traggano ispirazione dalla fruizione dell’arte, non fa di loro dei buoni critici d’arte. Per evitare di far cadere Hegel preda di un simile soggettivismo, inefficace da un punto di vista filosofico, e anche per far rimanere la conversazione significativa – che in questo caso significava riconoscere l’impossibilità di contestualizzare in modo esaustivo Hegel storicamente e sistematicamente – abbiamo formulato questo contributo nei termini di una domanda: le idee di Hegel sulla musica dicono qualcosa al musicista contemporaneo? E se sì, in che termini?

Nelle lettere di Hegel alla moglie che parlano del suo amore e della sua ammirazione per l’opera italiana, c’è un aspetto che cattura più facilmente l’occhio di un musicista che quello di un filosofo. L’ammirazione di Hegel non riguarda semplicemente la musica rossiniana, ma è legata a una specifica esperienza: l’esecuzione della musica di Rossini da parte dei migliori cantanti che si possano immaginare. In una lettera alla moglie del 25 settembre 1824, riflette pensieroso:

Ho letto oggi in un foglio teatrale viennese che i più competenti affermano concordemente che, secondo i loro più lontani ricordi, da cinquant’anni a questa parte non c’è mai stata a Vienna una compagnia italiana simile, e che certamente non ce ne sarà un’altra nei prossimi cinquanta.<sup>3</sup>

---

3 Ivi, p. 60; trad. it. p. 282.

Ancora, il punto è che Hegel non ha semplicemente sentito la musica di Rossini; egli l'ha sentita attraverso il giusto *medium*, ovvero gli eccellenti cantanti d'opera italiani, senza i quali Hegel sicuramente non avrebbe potuto trarre l'entusiastica conclusione che la musica di Rossini è composta in modo così perfetto per la voce umana da avere senso solo quando è cantata. In qualche modo, questo è vero per la pratica musicale in generale. La composizione della musica e la sua esecuzione non sono come la sostanza e i suoi accidenti, ma si avvicinano di più a una potenzialità che ha ancora bisogno di essere portata all'atto. Nelle lettere alla moglie menzionate in precedenza, Hegel è molto attento a non far notare in modo parziale lo splendore delle composizioni di Rossini, ma a porre ancora più in risalto il modo di emettere le note da parte dei cantanti.

Questa relazione complessa, forse persino dialettica, tra composizione ed esecuzione ci è stata di ispirazione per il modo di confrontarci con le idee di Hegel sulla musica. Essa si rivolge al cuore della pratica dell'esecuzione musicale. Le composizioni non sono mai solo composizioni. Sono parti di una tradizione o di uno stile compositivo, che non solo riflettono specifiche idee e teorie su come la musica debba essere strutturata in termini di ritmo, armonia e melodia, ma anche su come la musica debba essere suonata. Alcune composizioni, come per esempio le grandi sinfonie, incarnano fortemente la visione del compositore, ma altre composizioni indagano le possibilità di uno strumento. Possono essere meno espressive da un punto di vista intellettuale, ma molto persuasive, nel senso che invitano l'ascoltatore a diventare più consapevole delle particolarità del materiale del suono musicale. Il trattamento della voce umana da parte di Rossini è un esempio di ciò ed è quello che è evidentemente piaciuto a Hegel.

Questo principio per cui la musica è qualcosa che non è solo frutto di una composizione, ma è qualcosa che ha anche bisogno di essere eseguito, non è vero solo per la materialità del suono musicale, nel senso che differenti strumenti hanno differenti qualità musicali. Tra le altre cose, Hegel sottolinea che la musica non è fatta per attrarre l'intelletto, ma il sentimento, cioè l'emotività. Se si confronta il suono della musica con il suono della lingua parlata, è necessario dire che l'essenza della seconda sarà un'esplicita articolazione del contenuto concettuale, cioè del concetto sotto forma di coscienza.

La musica, d'altra parte, malgrado sia qualcosa di culturale e perciò di spirituale e concettuale, non si articola consciamente in modo concettuale. La musica articola piuttosto il *sentimento*, non come sensibilità empirica, ma come la vita interiore del soggetto. Nelle sue lezioni berlinesi sulla filosofia dell'arte del semestre estivo del 1823, Hegel caratterizza quindi la musica come "interiorità" (*In-nerlichkeit*):

Quel che è richiesto alla musica è l'estrema interiorità. [...] L'io non è più distinto dal sensibile stesso, i suoni scorrono nel mio interno più profondo. A essere coinvolta e a essere posta in movimento è la più intima soggettività stessa.<sup>4</sup>

Secondo questa definizione, la musica non è semplicemente una totalità di determinazioni positive (cioè materiali). È il sensibile, ma il sensibile sotto forma di negatività. Nelle lezioni sopra menzionate, Hegel elabora in modo sistematico la forma d'arte musicale a partire dalla forma d'arte pittorica come transizione dall'esterno verso l'interno. Nella musica, tutta l'oggettività è scomparsa dall'opera d'arte e ciò che è rimasto è solamente un'essenza non materiale.

Per quanto riguarda il non materiale, di nuovo, esso si riferisce al concetto hegeliano di sentimento. Un oggetto materiale è sempre vincolato a una separazione tra soggetto e oggetto; in altre parole, c'è una relazione di coscienza che viene presupposta. Una determinazione immediata e interiore, come un sentimento, non esiste sotto forma di coscienza, ma si presenta invece come un'unità con sé senza alcuna separazione soggetto/oggetto. In generale, sembra che Hegel faccia appello all'opinione comune, secondo la quale l'effetto principale della musica riguarda il nostro benessere emozionale. Dalla capacità che ha la musica di evocare sentimenti, desume che la musica è la forma d'arte che esprime ciò che egli chiama interiorità dell'io, ma nelle lezioni Hegel non chiarisce realmente come dovremmo intendere questo collegamento.

A ogni modo, nella filosofia dello spirito soggettivo dell'*Enciclopedia*, la cui conoscenza è prerequisito necessario per comprendere le lezioni, Hegel spiega che il sentimento, in quanto sensibilità di un essere *vivente*, possiede necessariamente la forma dell'interiorità:

---

4 *Hotho* 1823, pp. 262-263; trad. it. pp. 254-255.

Ciò che è proprio [del sentire] è ciò che è inseparato dal reale ed effettivo, concreto Io, e questa unità immediata dell'anima con la propria sostanza e col contenuto determinato di questa, è appunto questa inseparabilità, in quanto esso non è determinato ad essere né l'Io della coscienza, né tanto meno la libertà d'una spiritualità razionale.<sup>5</sup>

Qui Hegel distingue chiaramente il sé senziente dal sé cosciente, caratterizzando il primo come indivisibilità. Un paragrafo dopo, spiega cosa intende con ciò:

Ciò che l'anima senziente trova dentro di sé, è da un lato l'immediatezza naturale, in quanto resa in essa ideale e fatta sua propria. D'altro lato, per converso, ciò che originariamente appartiene all'essere per sé – il quale, approfondendosi ulteriormente entro sé, è Io della coscienza e spirito libero – viene determinato come *corporeità* naturale e come tale sentito. Per questa via si differenziano due sfere del sentire: da un lato una che è anzitutto una determinazione della corporeità (dell'occhio ecc., e in generale d'ogni parte del corpo), determinazione che diviene sensazione quando viene *interiorizzata* nell'essere per sé dell'anima, quando viene *ricordata* (*erinnert*); – ed un'altra sfera, quella delle determinatezze sorte nello spirito e ad esso appartenenti, le quali, per essere come trovate, per essere sentite, sono *somatizzate* (*verleiblicht*).<sup>6</sup>

C'è dunque un io, un'interiorità, che è articolata. I sentimenti non evaporano nel nulla, sono sentimenti di un io; Hegel tuttavia sottolinea che questo io esiste proprio come un'astrazione distinta dal sentimento, come un'identità formale. Ciò che invece è comunemente attribuito all'io da un punto di vista esterno – per esempio, provo il sentimento x o y – è, considerato dal punto di vista di ciò che esso è in sé, l'articolazione di un mondo interiore che è in se stesso un io, per quanto in una maniera (inconsiamente) inarticolata.

La connessione tra musica e interiorità ha conseguenze di vasta portata per Hegel, conferendo alla musica un più ampio significato all'interno della sua concezione della filosofia dell'arte. Egli sostiene, per esempio, che la forma d'arte romantica ha una base musicale nel suo complesso:

5 *Enz 1830*, p. 397; trad. it. III, p. 160.

6 *Ivi*, p. 398; trad. it. III, pp. 162-163.

L'arte romantica ha un fondamento musicale, un aleggiare e risuonare al di sopra di un mondo, che può accogliere solo un riflesso di questo essere-in-sé dell'anima ed è sempre una materia eterogenea rispetto alla verità.<sup>7</sup>

Qui, in particolare, la caratterizzazione hegeliana dell'arte romantica come "materia eterogenea rispetto alla verità" è degna di nota. In primo luogo, è importante vedere questa osservazione nella più ampia prospettiva della sua filosofia dell'arte. Per Hegel, la vera arte corrisponde a una specifica forma d'arte storica che appartiene all'antichità greca e romana. È una forma d'arte in cui la materia offerta è (si crede che sia) la verità. L'arte cristiana, tuttavia, è già una forma d'arte romantica, poiché la sua verità non è (non si crede che sia) nell'opera d'arte così come essa materialmente offre se stessa. Nelle lezioni Hegel coglie la differenza come segue:

Nell'arte antica la particolarità mondana, la soggettività effettiva è stata naturalmente un elemento dell'arte, il contenuto aveva in ciò un valore positivo. Nell'arte cristiana questa familiarità è dapprima un al di là: l'uomo è conciliato solo in-sé, il che significa che il presente immediato deve essere sacrificato; che esso divenga qualcosa di positivo accade da ultimo: che ciò diventi qualcosa di positivo, è l'ultima cosa ad accadere.<sup>8</sup>

Un aspetto distintivo dell'arte romantica – e quindi della musica così come ne parla Hegel – consiste nel fatto che l'interiorità a cui fa appello si contrappone con forza alla presenza materiale dell'opera d'arte. Essa è "materia eterogenea rispetto alla verità" proprio in questo senso. Si potrebbe dire che, mentre nell'antichità l'arte ha a che fare con la bellezza, l'arte romantica ha a che fare con l'armonia. L'armonia, in questo caso, non è evidentemente lo stesso della bellezza. La differenza sta nel fatto che l'armonia integra il momento dell'estraneità al mondo propria del sé sensibile, la sua interiorità come qualcosa di non direttamente riconciliabile con la presenza esistente in questione.

Alla luce dell'osservazione di Hegel per cui l'arte romantica ha un fondamento musicale, le sue considerazioni riguardo all'ar-

7 *Hotho 1823*, p. 182; trad. it. p. 177.

8 *Ivi*, p. 200; trad. it. p. 194.

monia nella musica diventano più comprensibili. In linea con la comprensione musicale comune, egli differenzia ritmo, armonia e melodia. La coloritura filosofica che egli dà a questi tradizionali elementi della musica consiste nel fatto che il ritmo sembra esprimere la mera identità dell'io con se stesso (di nuovo, non si tratta di un'identità conscia ma *sentita*, cioè di un'identità secondo sentimento): “che io ritrovi me in me stesso accade mediante la battuta, mediante l'uniformità dei periodi, mediante l'udibilità dell'identità, nella quale io possiedo me stesso”<sup>9</sup>. È sensato concepire il ritmo in questo modo anche dalla prospettiva di un musicista. È attraverso il ritmo che la musica sostiene se stessa e diventa qualcosa del tutto coerente. Sul lato opposto dell'uniformità espressa dal ritmo, c'è la melodia: “la melodia soltanto è la poeticità, l'anima, che trapassa in suoni, profonde il suo dolore, la sua gioia; la melodia è l'animazione della musica”<sup>10</sup>.

Ora, è facile da intendere il movimento della melodia, ovvero la sua espressività, in termini musicali di questo tipo, ma è più difficile da cogliere senza il contesto filosofico cui Hegel sta pensando. Da un lato, questo risalto dato alla melodia, nei termini dell'anima e della poeticità della musica, mette in risalto l'origine della voce in ambito musicale: la voce che fa i suoni del canto, in prima battuta, ma che poi si sviluppa in parola parlata, in poesia, trovando la propria destinazione nel linguaggio articolato. Dall'altro lato, è attraverso la musica che si rimane consapevoli che il linguaggio esiste solo attraverso il suono. Per mezzo della musica, l'emotività è comunicata non come un effetto di una drammatica serie di eventi (che dovrebbe sbalordire, spaventare, ecc.), ma direttamente attraverso il movimento della sola melodia. La domanda tuttavia è: la melodia da dove trae la tensione che le consente di possedere questa qualità evocativa nella sua espressione?

Qui l'elemento dell'armonia diventa rilevante. La melodia esiste sempre nel contesto dell'armonia. Hegel descrive la loro relazione come segue:

Nell'unità dell'armonia e della melodia si trova il segreto della composizione meditata, la quale evoca le più profonde opposizioni

9 Ivi, p. 268; trad. it. p. 259.

10 Ivi, p. 269; trad. it. p. 260.

dell'armonia e fa da esse ritorno. È per così dire la lotta tra libertà e necessità che qui ci si presenta.<sup>11</sup>

Di nuovo, è sensato, parlando dal punto di vista musicale, presentare la relazione tra armonia e melodia come una lotta tra libertà e necessità. A seconda dello stile compositivo, l'esecutore ha un maggiore o un minore spazio per suonare le linee melodiche con intenzione emotiva. Eppure, la portata filosofica di una tale caratterizzazione risiede altrove. Quando Hegel parla delle "più profonde opposizioni dell'armonia", le sue precedenti spiegazioni suggeriscono che il vero e proprio cuore dell'armonia consiste in realtà in opposizioni molto profonde. L'armonia, in quanto opposta alla bellezza, integra il momento della negatività. La profonda opposizione qui è l'opposizione tra la presenza dell'io e la sua estraneità al mondo.

L'opposizione appena menzionata tra presenza ed estraneità al mondo è attribuita da Hegel alla cristianità in generale. Già nella *Fenomenologia dello spirito* Hegel coglie questa opposizione come la "coscienza infelice"<sup>12</sup>. Questo è interessante perché, quando Adorno presenta la propria filosofia della musica, più di un secolo dopo, connette la musica atonale di Schönberg a ciò che Hegel chiama coscienza infelice:

Certo oggi la musica assoluta, quella della scuola di Schönberg, è il contrario di quella "vuotezza di pensiero e sentimento" che Hegel temeva, anche se egli teneva l'occhio rivolto al virtuosismo strumentale, che allora cominciava a sfrenarsi. Si preannuncia però in sua vece una vuotezza di ordine superiore, non dissimile dall'"autocoscienza infelice" di Hegel.<sup>13</sup>

Con questa "vuotezza di ordine superiore" Adorno intende che essa "mette in discussione la possibilità stessa dell'espressione"<sup>14</sup>. Nondimeno, mentre Adorno riserva l'autocoscienza infelice a uno

11 *Ibid.*

12 *PhG*, p. 129 sgg.; trad. it. p. 137 sgg.

13 T.W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2001, p. 27; trad. it. di G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, introduzione di A. Serravezza, con un saggio introduttivo di L. Rognoni, Einaudi, Torino 2002, p. 24.

14 *Ibid.*

stile di musica, vale a dire quella di Schönberg, Hegel concepisce la natura della musica in quanto tale come una forma di espressione artistica che è legata all'opposizione, caratteristica dell'autocoscienza infelice.

Al fine di evitare fraintendimenti, questo è il luogo per spiegare qualche discrepanza nella terminologia tra Hegel e Adorno. In primo luogo, cosa significa il discorso di Adorno sulla "musica assoluta"? Hegel, in realtà, contrappone la propria concezione "romantica" della musica a ciò che egli chiama musica assoluta, vale a dire la musica che ci ammalia come Orfeo<sup>15</sup>. Per lui, la musica assoluta è musica rispetto alla quale, come ascoltatori, siamo incapaci di rimanere distanti. La musica ci travolge, ci ammalia, non lascia spazio alla libera valutazione soggettiva. Inoltre, in riferimento all'assolutezza dell'arte, bisogna distinguere tra una prospettiva interna e una esterna. Dalla prospettiva interna, è sensato parlare della necessità di un'opera d'arte. L'opera d'arte dev'essere com'è; modificare una qualsiasi cosa rispetto all'opera d'arte comporterebbe il fatto che essa cesserebbe di essere *questa* opera d'arte. Questo tipo di necessità è sensato, poiché altrimenti non ci sarebbe alcun criterio per il completamento dell'opera d'arte. Tuttavia, da una prospettiva esterna, non c'è un'assolutezza di questo tipo in nessun'opera d'arte. Ci sono molte opere d'arte e non è immaginabile alcuna opera d'arte che renderà tutte le future opere d'arte a priori superflue. In qualche modo, questa è, secondo Hegel, anche la tragedia dell'artista. Nel capitolo *La religione artistica* nella *Fenomenologia dello spirito*, Hegel descrive a grandi linee il fatto che il pathos dell'artista consiste nel non essere mai a casa nella propria opera d'arte, poiché l'opera d'arte è un risultato impresso una volta per tutte, nel quale l'attività della creazione è scomparsa<sup>16</sup>.

Questo è molto differente dal modo in cui Adorno parla della musica assoluta. Per Adorno, l'arte è la più importante strategia di contrattacco nella società; una società che tende all'oggettivazione e all'economizzazione. Il cuore di una tale strumentalizzazione è che l'opposizione fondamentale, innata nelle nostre individualità, è repressa dal sistema della società. La musica assoluta è musica che consente a questa opposizione di esistere, cioè consente quella che

15 *Hotho 1823*, pp. 263-265; trad. it. p. 256.

16 *PhG*, p. 376 sgg.; trad. it. p. 460 sgg.



Hegel chiama armonia. Adorno osserva che l'uomo comune non è particolarmente interessato alla musica assoluta, poiché non è interessato alla vera armonia, che è troppo destabilizzante. La musica di oggi non ha a che fare con "grandi sentimenti", come la musica di Rossini. Hegel nota come l'interesse della società nella musica dipenda dallo spirito dei tempi. Non ogni epoca, dice, è capace di produrre grande arte:

L'arte, dunque, è legata a epoche determinate; un governo, un individuo, non può certo risvegliare un periodo aureo dell'arte. Per questo, si richiede l'intera condizione del mondo.<sup>17</sup>

Da questa prospettiva, ci si può chiedere se l'interesse della nostra società sia veramente un interesse nella comprensione musicale sopra menzionata. Un simile interesse richiede un desiderio di ricerca nelle profondità della nostra personalità. Le strutture odierne consentono una tale approfondita ricerca dell'individualità?

Va detto qualcosa rispetto alla tesi per cui la nostra cultura contemporanea è una cultura principalmente visuale. Per noi, l'esperienza individuale è l'esperienza di qualche particolare sentimento o di qualche particolare pensiero. Ciò che è concreto, da questo punto di vista, è il sentimento momentaneo di gioia o tristezza, di riso o spavento. Le persone sono costantemente alla ricerca di quei momenti, anche quando si tratta di pensare. È opinione comune che pensare sia qualcosa di concreto solo quando vi è un contenuto specifico, un oggetto specifico su cui pensare. Gran parte dei *media* sono sinceramente convinti che il modo migliore di rivelare la vera natura di qualcuno sia domandare a lui o lei, preferibilmente nel bel mezzo del momento in cui si esperisce una sensazione oppure immediatamente dopo: come ti senti? Cosa pensi? Cosa stai passando ora? La fretta con cui i giornalisti vogliono catturare la supposta essenza di una persona dà ironicamente prova dell'impermanenza della verità che essi vogliono rivelare.

Il problema di chiamare concreti questo o quel sentimento oppure questo o quel pensiero sta nel fatto che la loro concretezza non permane. È solamente una cosa empirica che si crede sia concreta,

---

17 *Hotho 1823*, p. 204; trad. it. p. 198.

mentre in realtà la sua natura empirica non è innata nella cosa ma solo nella nostra percezione di essa. Si tratta del sentimento o del pensiero sotto forma di coscienza. Di qui la grande preferenza, per non dire ossessione, della cultura in voga oggi – vale a dire del pensiero orientato alla visualizzazione, all'applicazione e alla soluzione – per la supremazia della forma della coscienza empirica sulle altre forme di esperienza. La vittima di questa circostanza è un oggetto esperienziale che è chiaramente impossibile da esperire all'interno della forma della coscienza, vale a dire l'io della coscienza stessa. L'individuo concreto non è mai identico a questo o quel sentimento e a questo o quel pensiero. L'individuo concreto ha molti pensieri e molti sentimenti. Il paradigma della coscienza sta in effetti nel modo di guardare realmente all'individuo concreto.

Ora, nel momento in cui si analizza questa situazione alla luce delle precedenti considerazioni sull'interiorità della musica, diventa chiaro che l'esperienza della musica, così com'è intesa da Hegel, non corrisponde poi al paradigma della coscienza. Per la coscienza, la musica in sé appare necessariamente come qualcosa di astratto, anche se Hegel ha tentato di identificare l'esperienza del sé proprio con un'esperienza uditiva. Quindi il problema non è forse tanto che la composizione musicale *contemporanea* sia troppo oscura o astratta per raggiungere un pubblico più vasto, ma che la musica *in sé* sia per noi oggi qualcosa che è diventato essenzialmente astratto, poiché è opposto al visuale che percepiamo come concreto. Qui, ovviamente, il problema non è che le arti visive siano più concrete della musica. Si tratta di una concezione filosofica del visuale nei termini del sensibile secondo le condizioni della coscienza, piuttosto che del sensibile secondo le condizioni dell'esperienza interiore della vita sensibile. Perciò il problema dell'ascolto della composizione musicale contemporanea non è che ci sia una coscienza troppo ridotta, ma che ce ne sia troppa. Questo significa anche che la composizione musicale classica, che in genere è percepita come più accessibile rispetto alla sua controparte attuale, è in realtà altrettanto inaccessibile. Adorno sostiene che sia persino più inaccessibile, poiché credendola accessibile, la verità della musica, per esempio di Bach o Beethoven, si cela ancora di più. La loro musica non si rivolge a noi con il suo originale vigore e la sua originale radicalità, ma come una forma culturalmente acquisita e perciò disinnescata.

PARTE IV  
RISONANZE ITALIANE DI IERI E DI OGGI:  
TRADUZIONI, INTERPRETAZIONI  
E SUGGERZIONI HEGELIANE





FEDERICA PITILLO

## UN'OBIEZIONE ALLA DIALETTICA HEGELIANA

Bertrando Spaventa critico di Gustav Teichmüller

Nel suo volume *The Origin and Growth of Plato's Logic* lo storico e filosofo polacco Wincenty Lutosławski faceva notare come Gustav Teichmüller, di cui fu uno degli allievi più brillanti assieme a Rudolf Eucken, “non era stato apprezzato nel suo paese”, mentre aveva ottenuto numerosi riconoscimenti all'estero, soprattutto in Italia<sup>1</sup>. Le ragioni di questo misconoscimento della figura di Teichmüller in Germania erano dovute, secondo Lutosławski, principalmente al giudizio critico di Eduard Zeller e all'aspra polemica che ne era seguita. In effetti, come testimonia un gruppo di lettere ritrovate presso la Biblioteca universitaria di Basilea<sup>2</sup>, Teichmüller intrattenne un fecondo scambio epistolare con alcuni intellettuali italiani, che appare di qualche rilievo non soltanto dal punto di vista della ricostruzione storiografica, ma anche da quello della riflessione filosofica. E tuttavia sarebbe inesatto affermare, come fa Lutosławski, che l'opera di Teichmüller abbia avuto una fortuna particolare in Italia<sup>3</sup>. La ricezione italiana di questo pensatore tedesco, infatti, è circoscritta all'Ottocento e, più esattamente, a tre episodi fondamentali, dopo dei quali la figura di Teichmüller non si intreccerà quasi più con le vicende della cultura filosofica italiana: la tesi di laurea di Alessandro Chiappelli intitolata *Della interpreta-*

- 
- 1 W. Lutosławski, *The Origin and Growth of Plato's Logic*, Longmans, Green and Co., London-New York 1905, p. 58.
  - 2 Una parte di questo carteggio, nella fattispecie alcune lettere di Antonio Labriola, Bertrando Spaventa e Augusto Vera, nonché le copie delle risposte di Teichmüller, è stata pubblicata nel *Giornale critico della filosofia italiana*, 1, 1997, pp. 85-111, assieme a una scelta di epistole di Teichmüller a Alessandro Chiappelli, conservate presso la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia.
  - 3 A. Savorelli, *Teichmüller e gli amici napoletani*, in *Giornale critico della filosofia italiana*, 1, 1997, pp. 64-84, qui p. 65.



zione panteistica di Platone (1881)<sup>4</sup>, la memoria di Bertrando Spaventa *Esame di un'obiezione di Teichmüller alla dialettica di Hegel* (1883)<sup>5</sup>, l'opera di Filippo Masci *Un metafisico antievoluzionista: Gustav Teichmüller* (1888)<sup>6</sup>. Cercheremo, anzitutto, di restituire per rapidi cenni le linee principali della ricezione di Teichmüller in Italia relativamente ai tre momenti appena menzionati; analizzeremo, in secondo luogo, le tre obiezioni di Teichmüller alla dialettica hegeliana esposte da Spaventa nella memoria del 1883. Infine, richiamando anche la risposta postuma di Teichmüller a Spaventa nella *Religionsphilosophie*, mostreremo come la critica spaventiana travalichi i confini della discussione con Teichmüller e si configuri come l'ultima tappa di quel complesso percorso di revisione della dialettica hegeliana che caratterizzò l'intera meditazione del pensatore italiano.

### 1. La 'fortuna' di Teichmüller in Italia

Mi affretto a ringraziarla sinceramente per la sua intenzione di prender parte, rifacendosi ai miei studi, alle ricerche sulla questione platonica. Mi perdonerà se credo che Ella, via via che entrerà nel vivo della cosa, tanto più finirà inevitabilmente per avvicinarsi al mio punto di vista e per farmisi amico.<sup>7</sup>

Così scriveva Teichmüller a Chiappelli il 2 gennaio 1880 alla notizia di un breve articolo del giovane studioso italiano pubblicato sulle pagine della rivista "Rassegna settimanale" nel 1879<sup>8</sup>. "Quando si riconosca in maniera genuinamente storica l'energia

4 A. Chiappelli, *Della interpretazione panteistica di Platone*, Le Monnier, Firenze 1881.

5 B. Spaventa, *Esame di un'obiezione di Teichmüller alla dialettica di Hegel*, pubblicata in estratto nel 1883 e inserita negli *Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche di Napoli*, XVIII, 1884; ora in Id., *Opere*, a cura di G. Gentile, Sansoni, Firenze 1972, Vol. I, pp. 439-462.

6 F. Masci, *Un metafisico antievoluzionista: Gustav Teichmüller*, *Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche di Napoli*, XXII, 1888, pp. 145-257.

7 Lettera n. 5, in *Giornale critico della filosofia italiana*, 1, 1997, p. 89. Teichmüller si riferiva, in modo particolare, alla sua opera *Studien zur Geschichte der Begriffe*, Weidmann, Berlin 1874.

8 A. Chiappelli, *D'un nuovo critico di Platone in Germania*, in *Rassegna settimanale*, 4, 1879, pp. 107-108.

filosofica di Platone” – aggiungeva Teichmüller – “si potrà comprendere la sua opera solo attraverso un lavoro filosofico ad essa congeniale, e si dovrà perciò lasciar perdere la mera ripetizione in forma popolare del suo linguaggio bello e immaginoso, della quale si accontentano Zeller e altri”<sup>9</sup>. Su suggerimento del maestro Felice Tocco, Chiappelli si accingeva a pubblicare una tesi di laurea dedicata al carattere panteistico delle idee platoniche<sup>10</sup>, richiamando il dibattito storiografico sorto in Germania intorno alla seconda metà dell'Ottocento: mentre Zeller, nella sua opera monumentale *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (1845-1852), insisteva su un approccio storico-filologico di matrice neokantiana<sup>11</sup>, Teichmüller proponeva invece una lettura spiritualista di Platone, attenta più che all'elemento ricostruttivo al nucleo speculativo della riflessione platonica. Ciò aveva dato luogo a un aspro dibattito, i cui termini fondamentali erano stati recepiti anche in Italia, come mostrano ad esempio le *Ricerche platoniche* di Tocco (1876), che accusava Teichmüller di interpretare Platone sulla scorta di un metodo storiografico speculativo<sup>12</sup>. In effetti, il pensatore tedesco dovette presto ricredersi sull'idea di aver trova-

9 Lettera n. 5, cit., p. 89.

10 “L'argomento di essa” – scrive Chiappelli nella *Premessa* – “è una quistione che oggi s'agita vivamente in Germania, ed ha una grande importanza nella critica storica della filosofia. Contro l'interpretazione tradizionale delle idee platoniche che mette capo in Aristotele, ed è oggi sostenuta dall'insigne Edoardo Zeller, rivolse di recente l'armi d'una critica acuta Gustavo Teichmüller, professore alla Università russo-tedesca di Dorpat; e sulle rovine del vecchio edificio tentò di porre le fondamenta ad una originale e ardita ricostruzione che darebbe al Platonismo un valore storico tutto nuovo” (A. Chiappelli, *Della interpretazione panteistica di Platone*, cit., p. 3).

11 Su Zeller cfr. M. Isnardi Parente, *Eduard Zeller storico della filosofia antica*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Classe di Lettere e Filosofia, 19, 1989, pp. 1087-1116.

12 Uno dei punti del contendere era la collocazione dei dialoghi socratici dopo la *Repubblica* e il *Fedone*. Rifiutando la sua eccessiva semplificazione cronologica, Tocco riteneva che Teichmüller, nell'ordinare i dialoghi, si fosse lasciato fuorviare “dall'‘agilità’ del suo ingegno, avido di paragoni e di raffronti”. Secondo Tocco, “l'aver impostato la sua interpretazione soprattutto sulle ‘polemiche letterarie’ del tempo di Platone gli ha tolto la possibilità di vedere al di là delle caratteristiche di stile e di certe scelte letterarie dei dialoghi l'evoluzione speculativa autentica, fatta di posizioni contrapposte che si mediano” (L. Malusa, *La storiografia filosofica nella seconda metà dell'Ottocento. I. Tra positivismo e neokantismo*, Marzorati, Milano 1977,

to una buona sponda in Chiappelli, il quale, invece, criticava punto per punto la sua interpretazione, confermando così le obiezioni avanzate da Tocco e, prima di lui, da Zeller: “mi duole” – scriveva Teichmüller a Chiappelli il 13 giugno del 1880 – “che in così tanti punti la sua interpretazione di Platone diverga dalla mia, tuttavia ciò non impedisce che io guardi con grande gioia all’uscita della sua opera poiché sono convinto che essa promette ulteriori fruttuose ricerche”<sup>13</sup>. Questa speranza era destinata a rimanere delusa, sebbene Chiappelli nei suoi studi successivi sui Greci e sul cristianesimo primitivo avrebbe adottato metodologie storiografiche non del tutto compatibili con quelle del maestro<sup>14</sup>.

Spaventa si inserì in questo dibattito nel 1881, quando in una nota dell’Accademia di scienze morali e politiche di Napoli<sup>15</sup> contestò le osservazioni di Ruggero Bonghi, il quale, recensendo uno studio di Teichmüller<sup>16</sup>, si era dapprima espresso positivamente in merito alla sua lettura dell’immortalità dell’anima in Platone, per poi confutare, in un’altra annotazione<sup>17</sup>, la posizione dello storico tedesco sulla scorta dell’idea di una compatibilità tra la credenza dell’immortalità e il testo platonico, riportando un riferimento tratto dal *X Libro* della *Repubblica*. Riprendendo e analizzando il passo platonico, Spaventa contestava sia la lettura di Bonghi che quella di Teichmüller, sebbene la critica a quest’ultimo restasse sullo sfondo nel quadro dell’argomentazione complessiva<sup>18</sup>. Ma fu certamente la memoria del 1883 a

---

pp. 314-321, qui p. 315). È significativo che questo punto sia ripreso anche da Spaventa nella memoria contro Bonghi.

- 13 Lettera n. 6, in *Giornale critico della filosofia italiana*, 1, 1997, p. 91.
- 14 L. Malusa, *La storiografia d’ispirazione neo-kantiana*, in G. Santinello, G. Piaia (a cura di), *Storia delle storie generali della filosofia*, 5. *Il secondo Ottocento*, Antenore, Roma-Padova 2004, p. 606.
- 15 B. Spaventa, *Osservazioni sulla interpretazione letta dal socio Bonghi di un luogo di Platone (Rep. X, 611a)*, in Id., *Opere*, cit., Vol. I, pp. 561-569.
- 16 G. Teichmüller, *Über die Unsterblichkeit der Seele*, Duncker&Humboldt, Leipzig 1872; la recensione di Bonghi si trova in *Nuova Antologia*, 25, 1881, pp. 524-529.
- 17 R. Bonghi, *Una prova dell’immortalità dell’anima nella “Repubblica” di Platone*, in *Atti dell’Accademia di scienze morali e politiche di Napoli*, XVI, 1881.
- 18 Più esplicito a riguardo era stato Augusto Vera, intervenuto assieme a Spaventa, che nell’*Avvertenza* agli Atti dell’Accademia aveva affermato: “io ammiro nel Teichmüller la grande operosità, la molta e varia dottrina [...], ma sono dolente di dover dichiarare che ne dissento nel modo d’intendere e



far assurgere all'onore delle cronache della filosofia italiana la figura di Teichmüller. Questa volta, Spaventa metteva da parte le ricerche storiografiche del pensatore tedesco per concentrarsi, invece, sui suoi scritti di carattere speculativo, in modo particolare su *Die wirkliche und die scheinbare Welt. Neue Grundlegung der Metaphysik* (1880)<sup>19</sup>, che Teichmüller gli aveva inviato nel 1882. Al di là dell'interesse contingente per la nuova opera dell'intellettuale tedesco, la memoria del 1883 rappresentava il “pretesto per una messa a punto interna al discorso che Spaventa andava conducendo su Hegel, il positivismo e l'evoluzionismo, quasi una postilla insomma all'opera già quasi pronta nel cassetto (*Esperienza e metafisica*) e interrotta dalla morte avvenuta poche settimane più tardi”<sup>20</sup>.

L'incursione di Teichmüller nel dibattito italiano sarebbe certamente rimasta senza seguito se Filippo Masci, allievo critico di Spaventa, non gli avesse dedicato l'ampio studio apparso nel 1888. Sin dal titolo, *Un metafisico antievoluzionista*, Masci attribuiva a Teichmüller i tratti di un pensatore alternativo sia all'idealismo assoluto che al materialismo, orientato in direzione di una metafisica critica nei confronti delle scienze empiriche ma anche delle tradizionali categorie speculative. A differenza di Chiappelli e Spaventa, il primo attento unicamente alle ricerche storiografiche di Teichmüller, il secondo mosso più dall'intenzione di chiarire le tensioni interne alla propria riforma dello hegelismo che non dall'interesse sistematico di discutere la metafisica dello studioso tedesco, Masci si assunse, invece, il compito di affrontare l'aspetto speculativo di quel pensiero:

Di Gustavo Teichmüller – si legge nella *Prefazione* dell'opera – è generalmente noto il valore per quel che concerne la storia della filosofia. [...] Le ricerche e le conclusioni sue sulle fonti, sui rapporti, sulla maniera d'intendere i concetti della filosofia antica, e il loro sviluppo, han messo a rumore il vigile campo della critica tedesca e forestiera, ed

---

spiegare la storia della filosofia sì antica che moderna, e quindi anche intorno al concetto fondamentale della filosofia” (A. Vera, *Platone e l'immortalità*, in *ivi*). Teichmüller accennò a questa discussione svoltasi presso l'Accademia napoletana in una lettera a Spaventa del 9 agosto 1882, pubblicata nella traduzione di Croce su *La Critica*, 4, 1906, pp. 239-240, e ora nel *Giornale critico della filosofia italiana*, 1, 1997, pp. 98-99.

19 G. Teichmüller, *Die wirkliche und die scheinbare Welt. Neue Grundlegung der Metaphysik*, Koebner, Breslau 1882.

20 A. Savorelli, *Teichmüller e gli amici napoletani*, cit., p. 72.

hanno avuto il valore di suscitare dispute feconde. E tuttavia dei suoi lavori di filosofia speculativa [...] poco è il parlare che si fa; [...] salvo una recensione del Bonghi sul suo libro dell'*immortalità dell'anima*, e le brevi risposte dello Spaventa a talune sue critiche dell'Hegel, non conosco altro.<sup>21</sup>

Ciò che, agli occhi di Masci, rendeva maturi i tempi per una discussione intorno all'aspetto teoretico della riflessione di Teichmüller era la sua critica, da un lato, al positivismo e all'evoluzionismo, all'epoca dilaganti, dall'altro, all'idealismo, inteso come una filosofia che aveva fallito nel suo tentativo di cogliere l'alterità, l'individuo, il diverso. Si agitavano, nell'opera di Masci, motivi ricorrenti della critica antidealistica che avrebbe condotto a uno sgretolamento di quella tradizione di studi hegeliani che aveva trovato in Spaventa uno dei suoi più grandi animatori<sup>22</sup>.

## 2. Una critica alle obiezioni di Teichmüller contro la dialettica hegeliana

Dopo aver ricevuto la copia della *Neue Grundlegung der Metaphysik*, Spaventa annunciava a Teichmüller, in una lettera del 27 novembre 1882, di averne iniziato la lettura, che però aveva dovuto interrompere a causa del suo stato di salute cagionevole. Ciononostante, questo studio aveva dato i suoi frutti nella forma di una serie di appunti che Spaventa leggerà il 10 dicembre 1882 presso l'Accademia napoletana e che saranno pubblicati l'anno successivo. Nella medesima lettera, Spaventa lasciava trasparire il nodo teoretico che lo aveva condotto a elaborare questo breve ma denso testo: "ha detto qualcuno, non ricordo chi – che Lei protesta sempre di non essere hegeliano, e intanto la Sua interpretazione *platonica* in fondo è – certo meglio dimostrata, ragionata e avvalorata da documenti e indagini nuove – quella di Hegel"<sup>23</sup>. Nella prospettiva di Spaventa, Teichmüller, pur professandosi antihegeliano, finiva, in realtà, per essere irretito nella lettura hegeliana di Platone. Ma, proseguiva Spaventa,

21 F. Masci, *Un metafisico antievoluzionista*, cit., pp. 1-2.

22 Per un approfondimento cfr. A. Savorelli, *Teichmüller e gli amici napoletani*, cit., pp. 80 sgg.

23 Lettera n. 13, in *Giornale critico della filosofia italiana*, 1, 1997, pp. 102-103.

io dico tra me e me: il mio amico Teichmüller – senza essere quell'anima bieca un po' e invidiosa e cattiva che apparisce Aristotele verso Platone – adopera con Hegel come quel di Stagira col suo maestro, se non sempre e in modo assoluto, qualche volta e relativamente. P.e. Lei dice [...]: riconosco *dialettico* il pensiero, ma non accetto la dialettica hegeliana. E che cosa intende poi per dialettica hegeliana?<sup>24</sup>

Quest'ultima considerazione racchiudeva *in nuce* il senso complessivo della memoria, che, nell'espone le tre obiezioni di Teichmüller contro la filosofia hegeliana, si preoccupava di mostrarne l'inconsistenza sulla scorta dell'ambiguo significato attribuito al concetto di dialettica, che lo storico e filosofo tedesco ascriveva alla riflessione soggettiva dell'Io.

La prima critica di Teichmüller concerneva il significato da attribuire al principio della filosofia antica, accettato anche da Hegel, secondo il quale “solo il simile conosce il simile”. Con ciò, Teichmüller intendeva rimarcare la problematicità che, a suo avviso, caratterizzava il processo hegeliano del conoscere, per cui delle due l'una: o A e B, soggetto e oggetto, sono *identici* e, perciò, non si capisce in che modo possano trapassare l'uno nell'altro, oppure la conoscenza risulta impossibile, poiché non si dà conoscenza fra assoluti *differenti*. Non potendo ammettere questa seconda eventualità, Teichmüller affermava la necessità, da un lato, di dubitare del principio della identità, e dunque del principio di non-contraddizione, dall'altro, di porre la questione se la diversità fra soggetto e oggetto non fosse, invece, funzionale alla conoscenza. Ma in che senso? Se sentimenti e volizioni, nella prospettiva di Teichmüller, non possono essere pensati come conoscibili, poiché anzi escludono la conoscenza, si tratterà di pensare sentimento, volere e conoscere nei termini di una *coordinazione* della medesima attività psichica<sup>25</sup>. E tuttavia il concetto di coordinazione presentava non poche difficoltà: “come può” – si chiedeva Spaventa – “la conoscenza conoscere (cioè *includere*) ciò che, come una specie coordinata dell'una e medesima attività psichica, *esclude*”? E qui è il caso non di diversità, ma di identità di rispetto<sup>26</sup>. Spaventa si domandava, dunque, in che modo la coordinazione, che significa esclusione, potesse essere

24 *Ibid.*

25 G. Teichmüller, *Die wirkliche und die scheinbare Welt*, cit., p. 96.

26 B. Spaventa, *Esame di un'obiezione di Teichmüller*, cit., p. 443.

impiegata per definire la conoscenza in quanto processo di inclusione, e, al fine di mostrarne la problematicità, ricorreva ai concetti spinoziani di sostanza e attributo. Pensiero ed estensione, che in quanto opposti si escludono, sussistono però nell'identità astratta della sostanza come *paralleli*: "dall'uno non si passa all'altro, l'uno non termina nell'altro, non influisce sull'altro, non è causa dell'altro". In tal modo, però, "l'identità viva, reale, concreta, non sussiste: la sostanza è l'annichilimento assoluto della differenza"<sup>27</sup>. Teichmüller non era però disposto ad accettare l'analogia fra il suo concetto di coordinazione e l'idea spinoziana del parallelismo degli attributi: mentre il primo è *dialettico*, nel senso che passa da un opposto all'altro, la seconda, invece, è *deduttiva*, vale a dire passa da un omogeneo all'altro, da estensione a estensione, da pensiero a pensiero, ma non da estensione a pensiero, rendendo così impossibile la conoscenza come passaggio da un opposto all'altro<sup>28</sup>.

Il pensatore tedesco riconosceva, dunque, il carattere dialettico del pensiero, ma non era disposto ad accettare la declinazione hegeliana della dialettica, che egli interpretava – ed è questa la seconda obiezione – come un processo destinato a sfociare nel nulla. Sebbene Hegel avesse notoriamente chiarito che l'*Aufhebung* dovesse essere interpretata come un movimento negativo capace di conservare l'oggetto negato, il quale, anzi, si inverte nel e attraverso il processo dialettico, Teichmüller dichiarava che altro è dire, altro è fare, e che non è necessario avanzare poi tanto nel percorso delle determinazioni della *Scienza della logica*, per rendersi conto che, sin dalla prima triade, in cui l'essere si annulla, ovvero si annichila, nel non-essere, tutto è destinato a ridursi a zero. Per Spaventa, si trattava, in effetti, di un'obiezione significativa:

una idea, ogni idea, intanto è idea, in quanto è quella che è, sempre uguale a se medesima, immutabile, ecc., e non può *diventare* mai un'altra: ciò che ad Hegel apparisce come divenire o movimento di un'idea, non è altro che la spinta, per così dire, al pensiero che la con-

27 Ivi, p. 443.

28 Cfr. ivi, p. 444. Questa tesi era già stata sostenuta da Spaventa nella nota *Il concetto dell'opposizione e lo spinozismo*, letta presso l'Accademia napoletana il 7 luglio del 1867, ora in Id., *Opere*, cit., pp. 465-476.

templa, di passare a concepire un'altra idea: il movimento, il divenire, è nel pensiero soggettivo, non nelle idee.<sup>29</sup>

Come conciliare, dunque, l'istanza dell'immutabilità dell'idea con il divenire che pure appare necessario a innescare la scintilla del movimento dialettico? A tale domanda, che evidentemente non era secondaria, bensì rappresentava il cuore del problema teorico avanzato già dalle *Ricerche logiche* di Trendelenburg, che di Teichmüller era stato il maestro, Spaventa rispondeva che l'errore di questa impostazione risiedeva nel separare l'idea dal pensiero, con il risultato di considerare ciascuno dei termini in modo separato, astratto: da una parte, l'idea, fissa, immobile, immutabile, sussistente al di là del fatto che il pensiero la pensi oppure no; dall'altra, il pensiero che in virtù della propria mobilità, passa da un'idea all'altra, come uno spettatore che, per riprendere un'immagine di Gentile, si trova ad ammirare le idee come tante stelle fisse nel firmamento<sup>30</sup>.

Così facendo, si perdeva proprio ciò a cui Teichmüller non era disposto a rinunciare: la dialettica. Spaventa si sforzava perciò di mostrare come idea e pensiero fossero *uno*, benché *distinti*: "l'idea è tale in quanto è *pensata*; e il pensiero, in quanto pensa l'idea. In questa *unità* (e distinzione) consiste la immutabilità e la dialetticità dell'idea"<sup>31</sup>. Se Teichmüller sosteneva che nel passaggio dall'idea *a* all'idea *b*, la prima di risolvesse completamente nella seconda perdendo così la propria identità, e così via in *c* e *d*, con la conseguenza che tutte le idee si annullavano nell'idea assoluta come esito finale dell'intero processo, Spaventa insisteva, invece, sulla necessità di quel passaggio, senza del quale non si avrebbe alcuna *relazione* fra le idee: "questa necessità esige, che *a* si conservi in *b*, ma che non sia quello che è prima e senza di *b*. Questo conservarsi e non essere insieme quel che è *solo*, *senz'altro*, è la *negazione* hegeliana". E concludeva: "se le idee si connettono necessariamente [...] ci ha da essere la *negazione*"<sup>32</sup>. La centralità del concetto di negazione assoluta poteva essere impiegata da Spaventa come grimaldello per forzare i limiti della posizione di Teichmüller, il quale, se ammet-

29 B. Spaventa, *Esame di un'obiezione di Teichmüller*, cit., pp. 446-447.

30 G. Gentile, *Introduzione*, in *ivi*, pp. 149-155, qui, p. 150.

31 B. Spaventa, *Esame di un'obiezione di Teichmüller*, cit., p. 448.

32 *Ibid.*

teva la dialettica, allora era costretto ad ammettere anche un intimo nesso fra gli opposti e, in un'ultima analisi, una qualche forma di negazione<sup>33</sup>. Contrapponendo a Hegel il concetto di coordinazione come unità-relazione fra gli opposti, Teichmüller introduceva, al di là delle sue stesse intenzioni, un elemento *terzo*, una sorta di contenitore, di luogo vuoto, atto ad accogliere le determinazioni opposte, senza però costituirle nella loro essenza e, dunque, senza innescare alcun movimento dialettico. Ne andava, insomma, per Spaventa, non soltanto della necessità del conoscere, ma anche della sua realtà: infatti, se gli elementi della relazione sono *costitutivi*, ma non altrettanto *costitutiva* è la relazione che li tiene assieme, allora ne deriva l'impossibilità della conoscenza, poiché ciò che viene posto in modo astratto, irrelativo e indistinto, non può essere conosciuto<sup>34</sup>.

Al tema della negazione era legata a filo doppio la categoria hegeliana di *sviluppo*, che Teichmüller rigettava, ancora una volta, in favore del concetto di coordinazione, considerato più adeguato a esprimere il carattere specifico di ciascuna specie. Analogamente alle due obiezioni precedenti, Spaventa si affrettava a mostrare come, in realtà, l'intenzione dichiarata dello studioso tedesco di confutare il modello dialettico hegeliano si rovesciasse in un'accettazione implicita di quello stesso modello, una volta esplicitate le premesse del suo discorso. Anche nel caso del concetto di sviluppo, infatti, è facile cadere in errore se “si prende l'una forma o grado come qualcosa o ente per sé e si dimentica l'*attività*, di cui è forma e si crede che da essa, presa così astrattamente, derivi l'altra forma”. In realtà, prosegue Spaventa, “non una forma genera l'altra, ma è la stessa attività che si sviluppa e attua nelle sue forme”<sup>35</sup>. È proprio la categoria di sviluppo, dunque, non quella di coordinazione, ad

33 “Quando egli afferma” – chiosa Spaventa – “che il senso può essere senza l'intelletto, ma non l'intelletto senza il senso prima, dice implicitamente che l'intelletto non è soltanto un'altra *forma* della conoscenza, diversa dal senso e posteriore, ma sì una forma più alta e superiore, cioè che l'intelletto è la *verità* del senso; e giacché il senso non isvanisce nell'intelletto, anzi rimane e si conserva, ma non tal quale era prima, senza o fuori dell'intelletto, è giocoforza concludere che sia modificato, trasformato, cioè in qualche modo negato. Se non fosse negato, sarebbe fuori sempre dell'intelletto; non ci sarebbe alcun nesso fra di loro, e quindi impossibile il transito dall'uno all'altro” (ivi, p. 449).

34 Cfr. ivi, p. 451, nota.

35 Ivi, p. 454.



accentuare la nota specifica, ovvero la differenza, di ciascuna specie dall'altra, tanto cara a Teichmüller, nella misura in cui consente di cogliere il tratto comune fra le differenti forme non tanto come un fondo calmo e imperturbabile, quanto piuttosto come ciò che *sviluppendosi* genera le differenze<sup>36</sup>. Teichmüller aveva certamente assunto questa comune identità alla base delle diverse specie e, tuttavia, non attribuendole il carattere di un principio attivo, dinamico, aveva finito per porre le specie le une accanto alle altre, col risultato di averne annullato anche la differenza specifica. Spaventa contestava, in ultima analisi, l'esito soggettivistico cui conduceva il concetto di coordinazione, per cui Teichmüller presupponeva un principio unificante, l'Io, a cui però apponeva una serie di funzioni irriducibili all'Io, restaurando così quella distinzione fra le facoltà del soggetto contro cui si era scagliata la critica hegeliana.

### 3. *Tracce di un'evoluzione nella riforma dello hegelismo*

Teichmüller ebbe occasione di controbattere alla critica del filosofo italiano, quando questi ormai non era più in vita (si spense il 23 settembre 1883, poche settimane dopo la pubblicazione della memoria negli Atti dell'Accademia napoletana). "Spaventa" – si legge in una lunga nota della *Religionsphilosophie* – "non fu, come Vera, un hegeliano a oltranza, piuttosto cercò, come Tari, di individualizzare in certa misura il sistema secondo un suo proprio modello"<sup>37</sup>. Spinto da una "natura profondamente religiosa", Spaventa tentò di preservare "l'autonomia dell'Io" e, per tale ragione, giunse ad avere "qualche simpatia per la mia metafisica". "E tuttavia" – proseguiva Teichmüller – "poiché egli ritenne, al contempo, di poter restare fedele ai principi di Hegel, si sforzò di conciliare la mia dialettica con quella hegeliana [...] il che però è impossibile"<sup>38</sup>. Se in una lettera del 3 febbraio 1883 Teichmüller sperava ancora in una possibile convergenza con Spaventa, a motivo della comune istanza di tenere

36 "Ora per me, la comunità, anzi che una base semplicemente, una sfera quiescente, o al più una causa che le produce a un tratto tutte insieme, è l'attività stessa, il principio attivo, per cui l'una specie si sviluppa dall'altra" (ivi, p. 453).

37 G. Teichmüller, *Religionsphilosophie*, Koebner, Breslau 1886, p. 517.

38 Ivi, pp. 517-518.



assieme “il principio dell’individualità con l’idea hegeliana”, ricordando così al filosofo italiano il terreno da cui aveva preso le mosse la sua riforma della dialettica, nonché il ruolo giocato dal suo maestro Trendelenburg<sup>39</sup>, nel 1886 egli era ormai costretto a riconoscere che la posizione spaventiana differiva dalla sua rispetto a non pochi riguardi. “Non è del tutto vero” – argomentava Teichmüller – “che Hegel conservi i momenti, poiché, come sostiene anche Spaventa [...], nella unità superiore i momenti devono essere trasformati e sviluppati mediante l’accoglimento del loro opposto”<sup>40</sup>. E, per spiegare ciò, ricorreva alla percezione dell’immagine della luce del sole, la quale non subisce modificazioni o trasformazioni ad opera dell’intelletto, bensì rimane invariata anche nei gradi più avanzati del pensiero logico, come, ad esempio, nell’interpretazione scientifica dell’astronomo; da ciò, Teichmüller deduceva la necessità di separare il “lavoro intellettuale” dall’“impressione sensibile” e considerava la concezione hegeliana come un modo “impreciso” e “popolare” di tenere assieme concetti e rappresentazioni<sup>41</sup> – un esempio, questo della luce, che Gentile avrebbe aspramente criticato quale mera considerazione empirica<sup>42</sup>.

Se era vero, come lamentava Teichmüller, che la memoria spaventiana non ingaggiava un confronto a tutto campo con la *Neue Grundlegung*, discussa soltanto da un particolare angolo visuale, sarebbe tuttavia errato concludere da ciò che Spaventa non avesse compreso il senso complessivo dell’impianto sistematico su cui quell’opera poggiava. Quel particolare angolo visuale, infatti, non era, nella prospettiva del filosofo italiano, accidentale o arbitrario, ma il solo possibile, una volta accettato il carattere dialettico del pensiero, presupposto, del resto, dallo stesso Teichmüller. La memoria del 1883 rappresentò così l’occasione per ritornare sui punti nevralgici dai quali era sorta la sua riforma della dialettica hegeliana e per puntellare l’ormai già avviata revisione della propria meditazione elaborata negli scritti del periodo 1862-1864<sup>43</sup>, imprimendo così un segno nuovo alla propria ricerca. Questo cambio di rotta

39 Lettera n. 16, in *Giornale critico della filosofia italiana*, 1, 1997, p. 106.

40 G. Teichmüller, *Religionsphilosophie*, p. 518.

41 *Ibid.*

42 G. Gentile, *Introduzione*, cit., p. 153.

43 Su questo aspetto si rimanda al puntuale studio di A. Savorelli, *Riforma della dialettica, riforma del sistema: crisi e trasformazione dell’hegelismo in Spa-*



era motivato, principalmente, dalla necessità di difendere la conoscenza filosofica dagli attacchi del positivismo, che aveva gettato l'idealismo e, più generalmente, il pensiero speculativo in una condizione di profonda crisi. Individuando nelle filosofie dell'esperienza legittime istanze scientifiche, Spaventa cominciò a commisurare la dialettica hegeliana a criteri empirici, nella convinzione che la ridefinizione della metafisica dovesse passare necessariamente attraverso un ripensamento del rapporto fra pensiero ed esperienza, filosofia e scienza<sup>44</sup>.

A ben vedere, però, il punto problematico attorno al quale si aggrovigliavano ora le sue riflessioni – la questione della relazione – era rimasto lo stesso<sup>45</sup>; a essere cambiate erano, piuttosto, le sollecitazioni provenienti dai nuovi indirizzi della cultura europea dell'epoca, che richiedevano un nuovo assetto degli antichi problemi. Nella memoria del 1883, era ormai chiaro a Spaventa che la relazione fra le diverse forme non potesse essere pensata né come un passaggio quantitativo, nel senso di rappresentare lo spirito come unità del molteplice, né come un passaggio qualitativo, se con *qualitativo* si intendeva una frattura nella compattezza del reale. Così, da una parte, egli sottolineava la necessità di comprendere le forme come *gradi* dell'assoluto<sup>46</sup> e, dunque, prive di una realtà indipendente dal necessario nesso con l'intero; dall'altra, avvertiva l'esigenza di una distinzione fra le forme, per evitare di concepire l'assoluto come un fondamento immobile ed eterno. Nel criticare Condillac (e indirettamente Teichmüller), Spaventa sosteneva che il suo errore era stato quello “di aver creduto che l'attività generativa appartenga alle forme come pure forme. Per lui, ciò che si trasfor-

---

*venta (1861-1883)*, in B. Spaventa, *Esperienza e metafisica*, Morano, Napoli 1983, pp. 7-80.

- 44 Sull'evoluzione della metafisica in Spaventa si rinvia a S. Achella, *La metafisica di Bertrando Spaventa tra logica e psicologia*, in M. Mustè, S. Trinchese, G. Vacca (a cura di), *Bertrando Spaventa tra unificazione nazionale e filosofia europea*, Viella, Roma 2018, pp. 291-309. A proposito del rapporto fra scienza e filosofia si veda M. Diamanti, *L'esperienza e la funzione del pensare nella filosofia di Bertrando Spaventa*, in *Filosofia Italiana*, 2, 2014, pp. 1-14.
- 45 Per una esaustiva ricostruzione di questo problema cfr. M. Mustè, *Il senso della dialettica nella filosofia di Bertrando Spaventa*, in *Filosofia Italiana*, 1, 2014, pp. 1-27.
- 46 Cfr. B. Spaventa, *Esame di un'obiezione di Teichmüller*, cit., p. 454.

ma, non è lo spirito, ma la sensazione come sensazione. Il vero è che in ogni forma [...] vi è tutto lo spirito, non dico come *attualità*, ma come *possibilità*, come *concetto*; questo concetto è il principio (attivo) di tutto lo sviluppo<sup>47</sup>. Non sono, dunque, le forme a passare le une nelle altre, quanto piuttosto il pensiero, nella sua identità dinamica, a dispiegare il movimento del reale. Sostenendo che la dialettica non dovesse essere pensata come un passaggio fra le forme, Spaventa andava ben oltre la critica a Condillac e Teichmüller, spingendosi fino a Hegel, il quale “pare che [...] faccia lo stesso: [...] *da una forma l'altra*”<sup>48</sup>. Mustè sottolinea il carattere *verticale* di questa relazione, che ribadisce “il principio dell'immanenza del pensiero nell'essere, ossia del divenire nell'orizzonte della determinazione”<sup>49</sup>. Un percorso, per molti aspetti, analogo a quello che aveva guidato le riflessioni di Spaventa sul sentimento fondamentale e che presentava la medesima difficoltà: “anche qui la dialettica tendeva a separarsi dall'effettivo svolgimento empirico, risolvendosi, piuttosto, nel movimento assoluto del pensiero, nel divenire dell'identico, incapace di giustificare, in sede fenomenologica, il passaggio tra determinazioni realmente distinte”<sup>50</sup>.

Questa contraddizione emergeva ancor più chiaramente nell'*Aggiunta* al saggio su Teichmüller composta alcuni anni prima e significativamente non menzionata da Gentile nella sua *Introduzione* – a sostegno della tesi che, malgrado le intenzioni del filosofo attualista, le strade fra i due pensatori, su molti punti, non potevano incrociarsi – nella quale Spaventa esplicitava l'accostamento fra hegelismo ed evoluzionismo<sup>51</sup> accennato nell'analisi della terza obiezione

47 Ivi, pp. 454-455, nota 1.

48 *Ibid.*

49 M. Mustè, *Il senso della dialettica*, cit., p. 24.

50 *Ibid.*

51 Le analogie appena suggerite nelle opere precedenti (B. Spaventa, *Logica e metafisica*, in Id., *Opere*, cit., Vol. III, pp. 69, 79) si tradussero, negli ultimi scritti, in una più chiara elaborazione del nesso fra Hegel e Darwin, con importanti concessioni a quest'ultimo che comportarono una nuova messa a punto della sua interpretazione della filosofia hegeliana. “Non capisco” – scriveva Spaventa nel luglio del 1875 – “come quelli che ammettono con Bruno e Hegel contro la Bibbia [...] che l'uomo dal *pensare e fare da bestia* sia a poco a poco progredito *naturalmente* e giunto a *pensare e fare da uomo*, senza straordinario intervento di Dio [...], non capisco dunque come costoro abbiano tanta ripugnanza contro la discendenza dell'uomo dall'animale”.

di Teichmüller a Hegel: “il particolare, l’individuo, in quanto il tipo non è concreto se non in esso, non muta punto il tipo? Di qui nasce un nuovo concetto del particolare; della relazione di universale e particolare; quindi la *necessità* de’ particolari”<sup>52</sup>. L’accidentale, il contingente, diviene necessario, nella misura in cui l’idea si esprime nei particolari, i quali, lungi dal permanere identici a sé stessi, *variano*, e l’idea trova il proprio sviluppo in e mediante questa variazione. Ciò implicava, evidentemente, una critica al modello hegeliano: “Hegel (nella *Fil. d. natura*) rigetta il *trasformismo*; per lui la trasformazione, l’evoluzione, è soltanto *ideale*, non *reale*, non *naturale* (e per conseguenza non *spirituale*)”<sup>53</sup>. È certamente indubbio – argomentava Spaventa – che, una volta ammessa l’*esteriorità* della natura come fa Hegel, non vi sia un passaggio da una specie all’altra, di modo che senza l’idea il divenire è impossibile. E tuttavia “negando assolutamente la trasformazione naturale, cioè non ammettendo altra trasformazione che l’idea (logica), si contraddice a questa definizione della natura”. Spaventa non sembrava disposto ad accogliere il rifiuto hegeliano del *trasformismo* della natura, nella convinzione che se l’evoluzione fosse stata ridotta soltanto a un processo ideale, non sarebbe stata più evoluzione: “senza meccanismo è impossibile la spiegazione della natura: e non si fa altro che ripetere e applicare le forme logiche ai fenomeni naturali”<sup>54</sup>. Anziché risolvere la natura nello spirito, il pensatore italiano sottolineava, dunque, la problematicità degli assunti hegeliani e, senza aderire mai del tutto all’evoluzionismo che assimilò criticamente<sup>55</sup>, prospettava la necessità di mostrare la presenza del meccani-

---

“Concepisco” – si legge qualche riga dopo – “la possibilità d’obiezioni speciali, tecniche contro il Darwinismo; ma filosofiche (Weltanschauung), non so concepirla” (A. Savorelli, *Un frammento inedito di Bertrando Spaventa su Vico e Darwin*, in *Bollettino del centro di studi vichiano*, 4, 1974, pp. 171-175, qui pp. 174-175). Su Darwin si veda il saggio del 1874 *La legge del più forte*, in B. Spaventa, *Opere*, cit., Vol. I, pp. 531-544.

52 B. Spaventa, *Esame di un’obiezione di Teichmüller*, cit., pp. 460-461.

53 Ivi, p. 461.

54 Ivi, p. 462.

55 Come ha sottolineato Savorelli, sono almeno due gli ordini di *riserve filosofiche* nei confronti del darwinismo: “quella della *discontinuità* del processo evolutivo e quella *teleologica*; della prima Spaventa si farà forte per ribadire come l’evoluzione biologica sia solo l’anello di congiunzione tra evoluzione animale e evoluzione umana, ma non possa servire come modello unico di

simo anche nella vita dello spirito<sup>56</sup>. Lungi dal rifiutare le categorie scientifiche, la filosofia doveva piuttosto indicarne la genesi in “una interiore negatività [...] destinata a mostrarsi come totalità svelata nell’universale idea”<sup>57</sup>. La centralità assegnata all’individuo, la messa in questione del carattere esteriore della natura e, più generalmente, il riconoscimento delle istanze provenienti dalle scienze positive si configuravano non come un semplice aggiustamento delle posizioni espresse nel saggio del 1864 su *Le prime categorie della logica di Hegel*, quanto piuttosto come un significativo slittamento in direzione di una posizione capace di accogliere le critiche che si sollevavano da più fronti contro l’idealismo assoluto. A tali critiche, Spaventa non riuscì, forse, a replicare efficacemente, e tuttavia, nell’ultima parte della sua vita, non smise di interrogarsi sulle questioni che avevano travagliato la sua lunga e feconda riflessione, mostrando un penetrante spirito critico che rende il suo pensiero e la sua lettura di Hegel ancora oggi attuali.

---

spiegazione per tutti i fenomeni”. La seconda, che lo apparentava per molti aspetti alle posizioni di Trendelenburg e Lotze, aveva a che fare con la resistenza nei confronti del meccanicismo, “che lo stesso darwinismo in certa misura corrobora ponendo l’esigenza di una filosofia dell’*organico*” (A. Savorelli, *Riforma della dialettica, riforma del sistema*, cit., pp. 42 sgg.)

56 Evidentemente il riferimento non era soltanto all’ambito dello spirito oggettivo, bensì anche a quello dello spirito soggettivo, come mostra il riconoscimento tributato alla psicologia di Herbart e all’associazionismo nelle ultime battute dell’*Aggiunta*.

57 I. Cubeddu, *Bertrando Spaventa*, Sansoni, Firenze 1964, p. 269.



FRANCESCO VALAGUSSA

L'ASINTOTO RAZIONALE  
E IL FONDO DELLA LETTERATURA

Novelli traduttore di Hegel

Tra il 1863 e il 1864 Novelli traduce l'*Estetica* di Hegel per la casa editrice Rossi-Romano di Napoli, che edita l'opera in quattro volumi<sup>1</sup>: non si tratta della sua prima *fatica* hegeliana. Negli stessi anni traduce la *Fenomenologia dello spirito*, la *Filosofia del diritto* e la *Filosofia della storia*; se all'interno del computo si tengono presenti anche le versioni italiane della *Logica*, della *Filosofia della natura* e della *Filosofia dello spirito*, si comprende bene perché Croce usasse definirlo "il traduttore italiano di Hegel"<sup>2</sup>.

Nell'attività di traduttore di Hegel, in quel periodo, si trovava in buona compagnia: nel 1840 Passerini<sup>3</sup> aveva già tradotto la *Filosofia della storia* e Turchiarulo<sup>4</sup> nel 1848 aveva ultimato una versione italiana dei *Lineamenti di filosofia del diritto*; nel corso del decennio successivo, tra il 1859 e il 1869, Augusto Vera<sup>5</sup> traduceva in francese l'intera *Enciclopedia delle scienze filosofiche*.

Croce sottolinea "lo zelo con cui si diè a tradurre Hegel"<sup>6</sup> e lo collega alla sua ortodossia di sacerdote cattolico, particolare bio-

- 
- 1 G.W.F. Hegel, *Estetica*, ordinata da H. G. Hotho, trad. it. di A. Novelli, Rossi-Romano, Napoli 1863-64, 4 voll: 1) L'idea del bello d'arte; 2) Le forme artistiche, o lo sviluppo dello ideale; 3) Il sistema delle arti singole: architettura, scultura, pittura, musica; 4) La Poetica: ultima parte dell'*Estetica*.
  - 2 Cfr. B. Croce, *Alessandro Novelli, il traduttore italiano di Hegel*, in *La Critica*, XXXVI, 1938, p. 311.
  - 3 Cfr. G.W.F. Hegel, *Filosofia della storia*, a cura di G. Passerini, Tipografia e Libreria Elvetica, Capolago 1840.
  - 4 Cfr. Id., *Filosofia del diritto*, a cura di A. Turchiarulo, Stamperie e Cartiere del Fibreno, Napoli 1848.
  - 5 Cfr. Id., *Logique*, a cura di A. Vera, Libraire Philosophique de Ladrangé, Paris 1859; Id., *Philosophie de la Nature*, a cura di A. Vera, Libraire Philosophique de Ladrangé, Paris 1863-1866; Id., *Philosophie de l'Esprit*, a cura di A. Vera, Libraire Philosophique de Ladrangé, Paris 1869.
  - 6 B. Croce, *Alessandro Novelli, il traduttore italiano di Hegel*, cit., p. 315.



grafico che Novelli condivide con altri grandi hegeliani dell'epoca, certamente tra i più grandi lettori di Hegel in Italia, vale a dire Giambattista Passerini e Bertrando Spaventa. Anche quest'ultimo mostrava un certo zelo quando, avendo deciso di dedicarsi allo studio di Hegel, scriveva a Villari: "Ci vorrà pazienza? Ci sarà. Mi romperò il capo per la via? Meglio morire così che di putredine"<sup>7</sup>.

### 1. *Il momento storico e il clima politico*

Forse per provare a comprendere meglio quell'atmosfera di fervente attività di traduzione e di studio dei testi hegeliani, si deve gettare uno sguardo al periodo storico e al clima politico in cui quegli studi maturarono. La stragrande maggioranza dei rappresentanti del primo hegelismo italiano erano intellettuali in esilio: i moti del 1830-31 costringeranno Passerini all'esilio prima a Lugano e poi a Zurigo; in seguito ai moti del 1848, Zurigo sarebbe diventata la meta anche del De Sanctis, non prima di aver passato qualche anno a Torino; l'esilio torinese caratterizzerà anche la biografia di Bertrando Spaventa; sempre dopo i moti del 1848 Pasquale Villari dovette trasferirsi da Napoli a Firenze; Antonio Vera – come abbiamo già accennato indirettamente – se ne sarebbe andato in Francia. L'elenco potrebbe continuare appoggiandosi al medesimo *Leitmotiv*.

In questo periodo di esilio di molti intellettuali, la figura di Hegel diventa tema di studio perché era oggetto di una segreta speranza, che si avverte ovunque negli scritti di costoro, ma che viene esplicitata in particolare da Bertrando Spaventa in una lettera indirizzata a Pasquale Villari, dove si trova scritto: "fare intendere Hegel all'Italia vorrebbe dire rigenerare l'Italia"<sup>8</sup>. Questo è il fuoco che tenne acceso l'interesse per la dialettica e che poi alimentò a Napoli, all'indomani dell'unità d'Italia, quella sorta di *fulcra hegeliana* cui

7 M. Rascaglia, *Epistolario di Bertrando Spaventa*, Istituto poligrafico e zecca di Stato, Roma 1995, pp. 85-86.

8 S. Spaventa, *Dal 1848 al 1861. Lettere Scritti Documenti*, a cura di B. Croce, Laterza, Roma-Bari 1928, p. 78. Su questo tema cfr. E. Garin, *Filosofia e politica in Bertrando Spaventa*, in *Bertrando Spaventa*, Bibliopolis, Napoli 2007, pp. 13-45. Mi permetto di rimandare anche a F. Valagussa, *Saggio introduttivo* a B. Spaventa, *Opere*, a cura di F. Valagussa Bompiani, Milano 2009, pp. 56-61.

collaborarono De Sanctis – diventato nel frattempo ministro della Pubblica Istruzione nei gabinetti Cavour e Ricasoli – Spaventa, chiamato a insegnare presso l'Università Federico II, senza dimenticare Settembrini, poi Tari, e lo stesso Novelli<sup>9</sup>.

Forse la vivacità intellettuale di quel periodo, e anche i frutti notevoli che ha generato, come la riforma della dialettica hegeliana<sup>10</sup> proposta da Spaventa, che ha giocato un ruolo di primo piano nella formazione del neoidealismo italiano; l'introduzione alla *Logica* di Hegel di Augusto Vera, profondamente influenzata dal clima italiano, benché scritta in Francia<sup>11</sup>; e più tardi la stessa *Storia della letteratura italiana scritta* dal De Sanctis<sup>12</sup>, sul piano teorico e politico, in diversi ambiti del sapere, sono dovuti a un'esigenza storica chiara, che superava qualsiasi direttrice ermeneutica o tecnica interpretativa, e che proprio per questo produsse risultati di maggior valore.

Non si trattava, infatti, di comprendere meglio la dialettica di Stoccarda all'interno delle aule chiuse di un qualche istituto universitario, bensì di partecipare a un'ondata di rinnovamento che partiva dall'unità politica recentemente conseguita, ma che mirava a costruire un'unità ben più salda sul piano etico e sociale. “La nostra azione – scrive Spaventa al fratello Silvio, che sarebbe diventato ministro dei Lavori pubblici nel secondo governo Minghetti – è lo studio”<sup>13</sup>: lo studio era inteso come azione, e come azione a carattere etico-politico.

9 Cfr. F. Tessitore, *Settembrini, De Sanctis, Spaventa e il nesso decadenza-rinascenza*, in *Bertrando Spaventa. Dalla scienza della logica alla logica della scienza*, a cura di R. Franchini, T. Pironti, Napoli 1986, pp. 95-109.

10 B. Spaventa, *Le prime categorie della logica di Hegel*, in *Opere*, cit., pp. 327-398. Su questo tema si veda G. Gentile, *La riforma della dialettica hegeliana e la rinascita dell'idealismo*, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Garin, Garzanti, Milano 1990, pp. 235-444. Per una ricognizione storico critica cfr. il recente saggio di R. Morani, *La dialettica e i suoi riformatori. Spaventa, Croce, Gentile a confronto con Hegel*, Mimesis, Milano 2015.

11 Cfr. A. Vera, *Introduzione alla logica di Hegel*, a cura di M. Moschini, EFFE, Perugia 2004.

12 Cfr. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, trad. it. di M.T. Lanza, Feltrinelli, Milano 19643, 2 voll. Malgrado i costanti tentativi di superamento dell'impostazione hegeliana, il suo influsso rimane a nostro avviso molto evidente in quel testo.

13 E. Garin, *Filosofia e politica in Bertrando Spaventa*, cit., p. 28. Su questo punto cfr. C. Cesa, *Hegel in Italien. Positionen im Streit um die Interpretation der Hegelschen Rechtsphilosophie*, in *Allgemeiner Zeitschrift für Philo-*

L'autentica questione, ben al di là dei progressi, pure importanti, maturati dagli specialisti nell'ermeneutica hegeliana, era rendere intelligibile il sistema hegeliano a una cerchia assai più ampia di pubblico rispetto agli studiosi specialisti della materia: l'unità nazionale era avvenuta, ma si sarebbe dovuto compiere uno sforzo per comprenderla nel suo significato storico. Era l'occasione ideale per far scattare quell'assunzione di consapevolezza che consente al singolo individuo di mettersi in pari rispetto al cammino compiuto dallo "spirito del mondo", ripercorrendone le tappe<sup>14</sup>, così come si dichiara nella *Fenomenologia dello spirito*.

Rendere comprensibile Hegel all'Italia<sup>15</sup> significava anche trovare un linguaggio capace di veicolare i contenuti e il movimento di pensiero: come rendere comprensibile il filosofo che annuncia il *toglimento* dell'immagine per mezzo del concetto a un popolo, erede del Rinascimento, abituato a pensare per immagini? Il problema venne certamente avvertito da parte di Novelli, mentre si apprestava a tradurre l'*Estetica* di Hegel.

## 2. Il sistema delle arti singole

Abbiamo adoperato nel titolo qui sopra la dicitura presente nel terzo volume della traduzione dell'*Estetica* curata da Novelli e qui vorremmo riprendere un *escamotage* hegeliano presente nelle sue lezioni dedicate all'arte, ossia quello di introdurre per così dire *lemmaticamente*<sup>16</sup> una proposizione che rappresenta quasi un presupposto per intendere lo sviluppo logico e dunque la concatenazione storico-concettuale delle arti su cui si basano le *Vorlesungen über die Ästhetik*:

---

*sophie*, III,2, 1, 1978, p. 1: "Das Studium Hegels – così scrive anche Claudio Cesa – wurde deshalb betrieben, weil es als eine radikale Erneuerung des Bewusstseins der Nation verstanden wurde".

14 Cfr. *PhG*, p. 22; trad. it. p. 22: "così ogni singolo deve ripercorrere anche i diversi gradi della formazione dello spirito universale, ma come figure già dismesse dallo spirito, gradi di un cammino già battuto e spianato".

15 T. Serra, *Oltre la lettura idealistica di Bertrando Spaventa*, in "Giornale critico della filosofia italiana", LIII, 1974, pp. 175-202.

16 *VÄ*, XIII, p. 42; I, p. 32.



Il progresso e la conclusione interna dell'arte romantica sono invece la dissoluzione interna della materia artistica stessa, che si dissocia nei suoi elementi, un divenire libero delle parti, con il che, per converso, si accrescono l'abilità soggettiva e l'arte della rappresentazione, le quali tanto più si perfezionano quanto più sciolto diviene il sostanziale.<sup>17</sup>

In questo passaggio si palesa, a nostro avviso, una delle direttrici fondamentali, forse un vero e proprio *basso continuo* che presiede alla struttura dell'intera *Estetica* hegeliana: la progressiva vittoria dello spirito sulla componente sensibile e materica dell'arte. In tal senso è possibile anche riconoscere le *Vorlesungen über die Ästhetik* come parte integrante del sistema hegeliano, poiché vi si ritrovano i *dettami* della prefazione alla *Fenomenologia*: “das Wahre nicht als *Substanz*, sondern ebenso sehr als *Subjekt* aufzufassen und auszudrücken”<sup>18</sup>.

È soltanto alla luce di questo *trapasso dalla sostanza verso il soggetto* che si può intendere perché la scultura, ad esempio, venga *dopo*, sul piano storico-concettuale, rispetto all'architettura e la pittura sia collocata *prima* della musica, cosa che avrà un'importanza vitale nelle considerazioni che seguiranno. Senza dubbio la musica occupa una posizione che possiamo definire “migliore” rispetto a quella della pittura, dal momento che il suo andamento concentrato sull'unica dimensione temporale ricalca maggiormente il modo e l'attitudine del movimento di pensiero caratteristico del sapere concettuale.

Ancor più chiaramente, la poesia occupa il posto d'onore all'interno del sistema delle arti proprio in quanto forma artistica più vicina di ogni altra alla prosa scientifico-filosofica. Per evidenziare in modo rapido il cuore della questione, si potrebbe sostenere che l'idea secondo cui “l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, è

17 *VÄ*, XIV, p. 197; I, p. 645.

18 *PhG*, p. 18; trad. it. p. 13: “cogliere ed esprimere il varo non come *sostanza*, ma anzi propriamente come *soggetto*”. Sul tema si veda V. Vitiello, *Hegel in Italia. Dalla storia alla logica*, Guerini e Associati, Milano 2003, pp. 177-189, e inoltre cfr. G. Garelli, *Soggetto ed esperienza nella “Prefazione” alla Fenomenologia*, in G. Garelli e M. Pagano (a cura di), *Sostanza e soggetto. Studi sulla “Prefazione” alla Fenomenologia dello spirito di Hegel*, Pendragon, Bologna 2016, pp. 7-14.

e rimane per noi un passato”<sup>19</sup>, parli per così dire “contro le immagini”<sup>20</sup> e a favore dell’attualità del concetto.

### 3. Tradurre in italiano l’*Estetica* di Hegel

Il *pensare per immagini* che caratterizza la tradizione filosofica italiana – si pensi a Bruno, Campanella, lo stesso Vico – comporta un’affinità elettiva più con la pittura e la poesia che non con la prosa del concetto, quella prosa che invece, in chiave hegeliana, costituisce il punto più alto nella comprensione del tempo presente.

Possiamo immaginarci Novelli impegnato su due fronti: per un verso sta traducendo l’*Estetica* di Hegel dal tedesco in italiano, ma al contempo, per un altro verso, deve trovare un punto di vista che consenta al lettore d’intendere la visione sistematica dell’arte alla luce di una qualche metafora, una similitudine, un paragone che lo aiuti a *visualizzare* quell’ordine concettuale. Serve un’immagine come chiave d’accesso al *congegno hegeliano*.

Non s’intende affatto sostenere che la scrittura di Hegel si presenti come pura concatenazione di passaggi logici formali e astratti: esattamente il contrario, basti pensare alla ricchezza di immagini di cui è nutrita quella sapienza storico-concettuale che intesse la *Fenomenologia* innanzitutto, ma anche la *Filosofia della storia* e per certi versi persino la *Scienza della logica*, per lo meno in alcuni luoghi nevralgici<sup>21</sup>.

A una prima lettura, le *Vorlesungen über die Ästhetik* risultano piene di esempi tratti dalle varie arti, e dunque ricchissime di materiale artistico che impreziosisce l’argomentazione; il movimento di

19 *VÄ*, XIII, p. 25; I, p. 16.

20 Per quanto si debba chiarire che l’immagine rimane qualcosa di “vero” nell’estetica di Hegel, nel senso che è stata vera a suo tempo, e rimane il vero, ma solo in relazione a una certa epoca. L’attuale, invece, può essere compresa soltanto in base alla “verità” del concetto. Sul concetto di morte dell’arte e attualità dell’arte cfr. G. Gentile, *Filosofia dell’arte*, Le lettere, Firenze 2003.

21 A questo proposito cfr. B. Spaventa, *Logica e metafisica*, in *Opere*, cit., pp. 1757-2185. Il suo commentario alla *Scienza della logica* accentua e mette in evidenza il carattere “figurale” di certi passaggi e aiuta a comprendere il movimento del sistema logico spesso aiutandosi tramite esempi, prosopopee, metafore e paragoni.

fondo, tuttavia, è un trapassare dalle arti figurative verso il concetto, in maniera ineludibile.

Il presupposto indiscusso è il trionfo del concetto nell'organizzazione delle arti: già nella *Fenomenologia* “la bellezza priva di forza detesta l'intelletto, poiché questo pretende da lei ciò che essa non può fare. Ma la vita dello spirito non è quella che ha soggezione al cospetto della morte e si conserva intatta dalla devastazione, bensì quella che sopporta la morte e che in essa si mantiene”<sup>22</sup>.

L'immagine possiede una maggiore ambiguità e dunque minore chiarezza rispetto al sapere concettuale, in tal senso la mera rappresentazione deve risolversi nello speculativo e ciò vale a più forte ragione nelle lezioni dedicate all'estetica<sup>23</sup>.

Non è difficile comprendere il passaggio dalla scultura alla pittura, se lo si legge nell'ottica (a) di una capacità di togliere una dimensione, rendendo lo spazio tridimensionale su superficie bidimensionale<sup>24</sup>; o (b) di una maggiore “adeguatezza” nel rendere i contenuti spirituali, come il brillare delle vesti e dei bicchieri<sup>25</sup>.

Molto più difficile è comprendere la necessità del *toglimento* della pittura a opera della musica, oppure anche della poesia da parte della prosa filosofica. Forse si potrebbe cercare di accentuare il problema presentandolo in maniera molto stringata, tramite casi fortemente connotati e rappresentativi: perché Bach dovrebbe essere meglio di Giotto? E perché Cartesio sarebbe migliore di Dante? Perché il pensiero speculativo dovrebbe vantare, in nome della sua chiarezza, una superiorità sul pensiero immaginale?

Senza questo sfondo culturale sarebbe davvero difficile rendere il giusto riconoscimento all'impresa di Novelli. Negli stessi anni in cui traduce l'Estetica, Bertrando Spaventa tiene i suoi corsi sulla *Fenomenologia* e sulla *Scienza della logica* presso l'Università

22 *PhG*, p. 26; trad. it. p. 24.

23 Cfr. F. Puglisi, *L'estetica di Hegel e i suoi presupposti teorici*, CEDAM, Padova 1953.

24 *VĀ*, XV, p. 26; II, p. 898: “la pittura lascia ancora sussistere lo spaziale ed elimina solo una delle tre dimensioni, facendo così della *superficie* l'elemento delle sue raffigurazioni”. Cfr. F. Valagussa, *Il sistema delle arti nell'Estetica*, in M. Farina e A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 173-174.

25 *VĀ*, XV, p. 79; I, p. 944: “Invece lo splendore del metallo dà, sì, luce e riflessi, le pietre preziose sono, sì, trasparenti, di colori, come avviene per la carne, il raso, le brillanti stoffe di seta ecc.”.

di Napoli<sup>26</sup>. Uno dei passaggi più significativi dei suoi contributi alla lettura di Hegel recita: “Per me tutto il valore di Hegel, qui, è questo: provare la identità. L’ha provata egli davvero? Questa è un’altra quistione. Ora, provare la identità è provare la creazione”<sup>27</sup>. Dieci anni più tardi De Sanctis<sup>28</sup> cominciava così la sua prolusione: “Conoscere è veramente potere? La scienza è dessa la vita, tutta la vita. [...] Sento dire: – Le nazioni risorgono per la scienza –. Può la scienza fare questo miracolo?”<sup>29</sup>.

La domanda retorica di De Sanctis<sup>30</sup> si accompagna a quella di Spaventa, ma le stesse problematiche si possono ritrovare anche nelle opere di Augusto Vera: in questa ottica il concetto non può pretendere l’ultima parola: inevitabilmente tali rilievi critici sul pensiero hegeliano hanno potuto esercitare qualche influsso, per quanto minimo, sulla traduzione di Novelli e dovremmo in realtà trovarne traccia nella sua versione delle *Vorlesungen über die Ästhetik*. Cominciamo a verificare la cosa partendo dall’analisi di alcuni passaggi nevralgici delle sue introduzioni alle varie sezioni dell’*Estetica*.

#### 4. Le prefazioni di Novelli all’*Estetica*

Dovendo presentare il primo volume dell’*Estetica* al lettore, Novelli propone un paragone con la *Fenomenologia*: “Non parrebbe che la stessa penna avesse scritta la *Fenomenologia dello spirito* e

- 
- 26 Sulla parabola intellettuale di Bertrando Spaventa cfr. R. Morani, *La dialettica e i suoi riformatori*, cit., pp. 243-405.
- 27 B. Spaventa, *Schizzo di una storia della logica*, in *Opere*, cit., p. 1396. Cfr. G. Gentile, *La riforma della dialettica hegeliana e la rinascita dell’idealismo*, cit., pp. 322-348 e inoltre N. Caputo, *Bertrando Spaventa e la sua scuola. Saggio storico-teoretico*, Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli 2006, pp. 309-337.
- 28 Sulla figura di De Sanctis rimandiamo a S. Landucci, *Cultura e ideologia in Fr. De Sanctis*, Feltrinelli, Milano 1964, in particolare pp. 395-425.
- 29 F. De Sanctis, *La scienza e la vita*, in *Saggi critici*, L. Russo (a cura di), Laterza, Bari 1965, vol. III., p. 161. Cfr. B. Croce, *De Sanctis e lo hegelismo*, in *Saggio sullo Hegel*, Laterza, Bari 1913, pp. 397-405.
- 30 Cfr. C. Cesa, *Hegel in Italien. Positionen im Streit um die Interpretation der Hegelschen Rechtsphilosophie*, cit., p. 11: “In einer berühmten Rede *La scienza e la vita* (Die Wissenschaft und das Leben) verkündete De Sanctis die Unzulänglichkeit der Wissenschaft, die Lebensgrundlage eines Volkes zu bilden, da sie lediglich ein kritisches Instrument sei”.



l'*Estetica* che vi presento"<sup>31</sup>, pur sapendo benissimo che in effetti il redattore di quella versione delle lezioni fosse Hotho. In particolare, l'*Estetica* si presenta più fruibile, e può essere approcciata da un pubblico più vasto, perché Hegel vi compare sotto una luce diversa:

Si può paragonare codesta diversa luce a quella che il sole ne tramanda negli estremi momenti del suo quotidiano corso. La Fenomenologia, prima irradiazione di un pensiero che dà forma e colore ad un altro giorno dello universo razionale, è abbagliante, è impossibile che venga guardata direttamente senza averne le traveggole: l'*Estetica* è lo stesso raggio, ma occiduo, e tale da affissarsi ad occhio nudo.<sup>32</sup>

Ecco subito una metafora che però non vuole soltanto involgiare banalmente alla lettura: oggetto della metafora è proprio lo splendore razionale, la chiarezza del concetto. Ma definire la luce dell'intelletto "abbagliante", al punto che sia impossibile guardarla, è un'affermazione dal sapore quasi plotiniano, non certo hegeliano. Al contrario, la dialettica di Hegel scalza ogni imperscrutabilità misteriosa dell'Uno e lo svolge<sup>33</sup>, lo articola in maniera logica, non possono esserci traveggole.

Questo *universo razionale*, prima abbagliante, viene presentato in maniera decisamente poco *hegeliana* e poi si passa subito a un altro tipo di paragone: "L'attualità del mondo è sempre dura prosa: ciò che ne attira è l'ebbrezza del senso; le cifre tengon luogo di cuore; ed è un'algebra di egoismo l'intelligenza"<sup>34</sup>. Dal chiarore abbacinante si passa a parlare della durezza della prosa: ma non è la prosa del concetto, è la prosa delle cifre, quella che con un accento clamorosamente nietzscheano<sup>35</sup> *ante litteram* Novelli chiama "l'algebra dell'egoismo".

31 A. Novelli, *Prefazione* a G.W.F. Hegel, *L'idea del bello d'arte*, in *Estetica*, cit., vol. I, p. V.

32 Ibidem.

33 Per quanto riguarda le tesi hegeliane su Plotino cfr. *VGPh*, vol. XIX, p. 435-465; vol. III, 1, pp. 32-66.

34 A. Novelli, *Prefazione* a G.W.F. Hegel, *L'idea del bello d'arte*, in *Estetica*, cit., vol. I, p. V.

35 Cfr. F. Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in *Kritische Studienausgabe*, De Gruyter, Berlin 1999, vol. I, p. 882; trad. it. di G. Colli, *Su verità e menzogna in senso extramorale*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, Adelphi, Milano 2006<sup>5</sup>, p. 235:



Si deve ripartire proprio da questo individuo: “E l’individuo è fango. Però nel fondo all’individuo sta l’uomo, spirito universale; la cui successiva fenomenologica coscienza sviluppa i tipi cui l’educazione tende a formarsi”<sup>36</sup>. Come si fa a non sentire l’afflato di Novelli? L’esigenza di una formazione dell’individuo sottintende che da solo l’individuo è fango e soltanto come comunità si forma e si educa. Pienamente in linea con i passi già visti della *Fenomenologia*, l’autore intende la stessa *Estetica* come luogo di formazione dell’individuo verso quello spirito universale che è già insito in lui e deve solo essere articolato e portato a piena coscienza, in base alle diverse epoche e civiltà cui l’individuo appartiene:

Poiché la sostanza dell’individuo, poiché lo stesso spirito del mondo hanno avuto la pazienza di attraversare queste forme nella lunga estensione del tempo, e di farsi carico dell’enorme travaglio della storia universale [...] anche l’individuo non può comprendere concettualmente la propria sostanza con un minore travaglio. Nel frattempo, tuttavia, al sua fatica si è anche fatta più lieve, poiché tutto ciò è in sé ormai compiuto.<sup>37</sup>

Ma a questo punto è inevitabile riferirsi alla meta di questo cammino e ci attenderemmo un’affermazione relativa allo spirito assoluto. Al contrario, Novelli chiede: “Or quale è appunto codesto tipo, l’Ideale, ossia l’asintoto razionale cui l’umanità si avvicina sempre e non raggiunge mai? Quale ha potuto venir intuito ne’ successivi periodi della storia? Come va sommerso all’umana intuizione?”<sup>38</sup>. Si tratta certamente della domanda centrale, che regge l’intera prefazione. Di nuovo, una simile linea d’interpretazione ha poco a che fare con il dettato hegeliano: presentare l’ideale come asintotico e per di più immaginando i vari popoli e periodi della storia come perenne approssimazione, sembra contraddire il tema fondamentale dell’identità tra razionale e reale.

---

“manifesta nella logica quel rigore e quella freddezza che sono propri della matematica”.

36 A. Novelli, *Prefazione* a G.W.F. Hegel, *L’idea del bello d’arte*, in *Estetica*, cit., vol. I, p. V.

37 *PhG*, p. 22; trad. it. p. 22.

38 A. Novelli, *Prefazione* a G.W.F. Hegel, *L’idea del bello d’arte*, in *Estetica*, cit., vol. I, p. V.

Sul piano hegeliano, ogni popolo, nei vari periodi della storia, raggiunge l'Ideale, quella tappa dell'ideale che è adeguata a quella precisa epoca storica<sup>39</sup>. Anzi, l'Ideale è precisamente ciò che viene raggiunto via via da parte dello spirito nel corso della storia mondiale: ogni epoca ha la propria realtà-verità, la cui coincidenza costituisce esattamente l'ideale. Come si afferma esplicitamente nelle sezioni conclusive della *Storia della filosofia* “il presente è il punto più alto”<sup>40</sup>: il contenuto di un'epoca non è mai “falso”, a ogni istante, in ogni “presente” ciò che viene conseguito da un popolo è il punto più alto, *il vero di quell'epoca*.

Pur non essendoci alcuna possibilità d'intendere l'ideale in senso asintotico, la metafora di Novelli consente di scorgere in un colpo d'occhio l'intera evoluzione della storia dell'arte; vuole fornire un'immagine a costo di tradirne quasi il senso.

D'altro canto, la chiave d'interpretazione della natura asintotica dell'ideale viene offerta nel prosieguo del testo, dove si parla dell'intuizione dell'ideale nella storia: al di là della congruenza rispetto al dettato hegeliano, vedere nell'intuizione dell'ideale la forma propria in cui l'arte si fa strada nei secoli rende assai più comprensibile l'andamento asintotico. In effetti, l'arte si appoggia ai periodi precedenti e quindi sembra avvicinarsi a un nuovo stadio dello spirito, ma non lo raggiunge nella forma razionale: perenne avvicinamento che non potrà mai trovare compimento.

“Son questi appunto – prosegue Novelli – i problemi estetici, ne' quali perciò si posa l'ultimo punto di un'epoca e si dà l'addentellato per la susseguente”<sup>41</sup>. L'asintoto si rivela, per così dire, più interessante di una mera algebra dell'egoismo perché consente di farsi un'idea dello sviluppo storico, proprio in senso *figurativo*: è ora possibile vedere la storia mentre si sta costruendo nell'avvicinarsi di figure, eventi e casualità che soltanto alla luce di una certa immagine possono assumere senso.

Senza dubbio il dominio della cifra si presenta come esito ineludibile proprio di quello sviluppo concettuale del vero; ma è pur vero

39 Su questo tema, in relazione all'estetica, si veda il contributo A. Negri, *Estetica e dialettica in Hegel, Logos*, III, 1969, pp. 510-519.

40 *VGPh*, vol. XX, p. 456; III, 2, p. 412.

41 A. Novelli, *Prefazione* a G.W.F. Hegel, *L'idea del bello d'arte*, in *Estetica*, cit., vol. I, p. V.

che al termine del sistema, dopo aver scritto la *Fenomenologia*, e soprattutto dopo aver ultimato la sua *Scienza della logica*, a Berlino Hegel tenne per diversi anni dei corsi sull'estetica. Forse perché la storia dei popoli non si comprende soltanto sulla base delle cifre, bensì soprattutto nelle immagini, nelle figure che popolano le loro diverse mitologie<sup>42</sup>.

### 5. Il “fondo della letteratura”

Quanto è stato anticipato nella prefazione generale all'opera viene puntualmente ripreso nella prefazione al secondo volume dell'*Estetica*, dedicato a *Le forme artistiche o lo sviluppo dello ideale*. Si tratta di precisare ulteriormente quale ruolo venga giocato dall'arte nello sviluppo storico dei singoli popoli.

Meglio che scienza del Bello – così si apre la prefazione di Novelli – questa seconda parte dell'*Estetica* dell'Hegel è una filosofia della letteratura. La letteratura è la gran voce che di sé pronunziano i popoli in passando: essa è dunque l'affermazione, la rivelazione intiera dello spirito delle nazioni.<sup>43</sup>

La letteratura, e non l'arte in generale, viene intesa come autentica protagonista della seconda sezione dell'*Estetica*: Hegel stesso aveva definito la poesia in particolare come “la prima maestra dei popoli”<sup>44</sup>. Una simile definizione viene accolta e tuttavia anche ampliata da Novelli nei termini che seguono: questo spirito delle nazioni, “essendo l'aura che aleggia in tutti i fatti nazionali, impronta

42 Cfr. *VĀ*, XIII, p. 21; I, p. 12: “nelle opere d'arte i popoli hanno riposto le loro concezioni e rappresentazioni interne più valide, e per la comprensione della saggezza e della religione la bella arte è spesso una chiave e presso molti popoli anzi l'unica”.

43 A. Novelli, *Prefazione* a G.W.F. Hegel, *Forme artistiche o lo sviluppo dello ideale*, in *Estetica*, cit., vol. II, p. V.

44 *VĀ*, XIII, p. 76; I, p. 61. Su questo tema cfr. A. Gethmann-Siefert, *Die „Poesie als Lehrerin der Menschheit“ und das „neue Epos“ der modernen Welt: Kontextanalysen zur poetologischen Konzeption in Hölderlins „Andenken“*, in H. Bachmaier, T. Rentzsch (a cura di), *Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins*, Klett-Cotta, Stuttgart 1987, pp. 70-100.



il suo suggello anche sulle opere artistiche; mentre deriva la sua forza dallo spirito mondiale, specificato variamente e in vari momenti per ciascuna parola di quella grande epopea che è la creazione<sup>745</sup>.

Ci sono almeno due punti da sottolineare: innanzitutto questo spirito che aleggia su tutti i fatti di una nazione, rendendo effettiva l'unità di un popolo nel corso della storia, prende voce soprattutto nella letteratura – più che nel diritto stesso dello Stato<sup>46</sup> –, in secondo luogo la letteratura è fattore di differenziazione che spiega anche le peculiarità nazionali di fronte allo spirito universale. La letteratura diventa luogo e momento in cui l'identità particolare di un popolo prende voce specificando il proprio modo di appartenenza allo spirito del mondo<sup>47</sup>: prende voce nel senso che assume consapevolezza di sé soltanto attraverso quelle determinate figure, e personaggi, e romanzi che costituiscono la *sua* letteratura.

In tal modo Novelli parla del “fondo della letteratura”, riferendosi al fatto che “codesto spirito mondiale se va affermato da' genii nella propria coscienza in forma di nozione, dal volgo viene appreso nella forma di sentimento religioso, di cui figlia primogenita è l'arte col suo necessario doppio postulato dello Ideale e della sua manifestazione esterna”<sup>48</sup>. Questo fondo della lettura tiene insieme i poli del genio e del volgo togliendo la loro astratta contrapposizione e determinando piuttosto la loro piena conciliazione all'interno di un'opera letteraria.

Ma così la letteratura arriva a svolgere un ruolo imprescindibile anche in relazione a quella celeberrima *Offenbarung der Tiefe* che domina l'ultima pagina della *Fenomenologia dello spirito*: la letteratura sembra porsi in queste pagine come la manifestazione e tuttavia anche come la profondità, poiché appare come rivelazione

45 A. Novelli, *Prefazione* a G.W.F. Hegel, *Forme artistiche o lo sviluppo dello ideale*, cit., p. V.

46 Si deve ricordare che negli stessi anni Novelli traduce anche i *Lineamenti di Filosofia del diritto*.

47 Cfr. A. Turchiarulo, *Introduzione* a G.W.F. Hegel, *Filosofia del diritto*, Stamperie e Cartiere del Fibreno, Napoli 1848, p. 3: “La civiltà è un'idea, la quale si svolge successivamente nel pensiero e nel fatto per le successive generazioni. [...] La diversità de' principi costituisce la differenza dello spirito dei popoli, modo onde vengono svolti e realizzati, l'educazione e la storia di essi; i differenti gradi del loro svolgimento segnano i diversi periodi d'una civiltà”.

48 A. Novelli, *Prefazione* a G.W.F. Hegel, *Forme artistiche o lo sviluppo dello ideale*, cit., p. V.

dei sentimenti, degli impulsi e dei moti più reconditi dello spirito di un popolo. Questa manifestazione dell'arte-religione risulta forse meno forte e meno chiara di quella che sarà procurata dal concetto, ma rimane un momento irrinunciabile del suo stesso sviluppo.

In quanto patrimonio caratteristico di una nazione l'arte in generale, e la letteratura in particolare, sembra descrivere la linea di quell'asintoto della ragione di cui si era parlato a proposito della prima introduzione. Su questa linea, per così dire, i popoli vivono, sentono e pensano<sup>49</sup>. Anzi, per proseguire il paragone, ogni punto di quella linea asintotica coincide di volta in volta con una cattedrale, un affresco, una sinfonia, un sonetto: ciascuna nazione descrive per così dire il suo asintoto razionale. Come si potrebbe pensare un dialogo tra i diversi popoli che ignori queste linee tracciate nel mondo dell'arte? Sarebbe un dialogo basato solo sulle cifre.

Forse si potrebbero concepire le lezioni sull'estetica come un semplice tentativo, pensato per inaugurare il progetto di un dialogo tra i popoli, dopo e nonostante la stesura della *Scienza della logica*: probabilmente è questo il punto di vista alla luce del quale Novelli ha cercato di tradurre l'*Estetica* hegeliana. L'estetica letteralmente lavora ricordandoci che i concetti e persino le cifre della dura prosa del mondo dovranno sempre essere capaci della ricchezza del patrimonio figurale, sinfonico, letterario – e artistico in generale – sviluppatosi nel corso delle varie epoche.

Nel cosiddetto *sistema della scienza* questo ricordo svolge l'arduo compito di una continua rielaborazione di tutti i concetti prodotti dalla logica, dal momento che la letteratura e l'arte manifestano il punto in cui la scienza incontra la vita, in cui il concetto incontra un popolo e si trova costretto a declinarsi in certe forme peculiari e storiche. Queste figure e modalità particolari di manifestazione dello spirito mantengono la propria universalità, e rivelano la propria appartenenza allo spirito del mondo, soltanto se capaci di dialogo con figure, immagini e opere d'arte di altri popoli.

49 Cfr. S. Givone, *Introduzione* a G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997, pp. XXI-XXXV, qui p. XXVI: "L'arte trattiene la verità presso di sé. Come se la verità fosse approdata alla sua meta. Non solo, dunque, la fa sua, ma la fa sua al punto da non sopportare che essa si estranei e ripari altrove".



ELENA NARDELLI  
BENEDETTO CROCE  
TRADUTTORE DI HEGEL

Ogni *Wirkungsgeschichte* di un'opera non può mai veramente prescindere dalle sue traduzioni. La versione italiana dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* eseguita da Benedetto Croce tra il 1905 e il 1906 dischiude un orizzonte di comprensione (ancor) oggi imprescindibile per chi cerca quell'"autotrasparenza", a rigore impossibile, ma forse pur sempre auspicabile, nei dati storici. Tanto più se si tiene conto che l'incidenza di questa traduzione va ben oltre i confini degli studi hegeliani e si riversa sulla cultura filosofica italiana nel suo complesso, indicando così l'impatto che una singola traduzione può avere sulla formazione del lessico filosofico e del canone di un'area culturale.

La specifica chiave interpretativa fornita dalla traduzione permette inoltre di leggere l'intero confronto di Croce con il pensiero di Hegel come un confronto essenzialmente traduttivo. Dai carteggi risulta infatti evidente che la traduzione crociana dell'*Enciclopedia* non è altro che il primo punto di contatto diretto tra i due pensatori e l'ipotesi, che deve qui essere dimostrata, è che la modalità di questo momento incoativo del confronto abbia segnato irrimediabilmente le caratteristiche complessive di quel dialogo, costituendone la cifra peculiare. In questo percorso, che coincide con il percorso filosofico di Croce, il concetto classico di traduzione per un verso subisce un leggero slittamento semantico, per un altro mostra alcuni suoi tratti forse inattesi, rivelandosi, per esempio, non tanto un'attività meccanica a bassa incidenza su colui o colei che la pratica, ma, piuttosto, un movimento con implicazioni trasformative per la soggettività nel corso della sua attività filosofica. In questo senso l'incessante dialogo che Croce intrattiene con Hegel si fa paradigmatico per comprendere alcuni tratti peculiari della stessa attività traduttiva.



1. L'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* di Hegel nella traduzione di Benedetto Croce venne pubblicata nel 1907 come primo volume della collana dei *Classici della filosofia moderna* presso l'editore Laterza. Il programma della collana comprendeva una ventina di testi ed era stato proposto da Croce e da Gentile a Laterza nel 1904 con l'intento di rendere disponibili a un pubblico il più possibile vasto i grandi classici della storia della filosofia moderna. La necessità di un'operazione culturale di questa portata scaturiva dalla diagnosi di una certa mediocrità della filosofia italiana dell'epoca riconducibile, secondo i due curatori, ad un sostanziale isolamento rispetto alle altre culture europee. Inaugurare questa collana proprio con l'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* svolgeva per di più la funzione di concorrere a rinnovare lo studio del pensiero di Hegel in un paese, l'Italia, che aveva dimostrato un costante interesse per lo studio di questa filosofia, segnandone al contempo l'inizio di una nuova stagione<sup>1</sup>.

Con la distanza prospettica che ci è data è senz'altro lecito affermare che lo scopo venne pienamente raggiunto e una nuova stagione di studi e traduzioni italiane di Hegel, tutt'oggi imprescindibili, venne inaugurata. L'effetto di quest'operazione andò persino oltre le iniziali intenzioni grazie a una notevole ricezione oltralpe di *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, il saggio che raccoglie i risultati teorici del confronto traduttivo di Croce con Hegel. Lo testimonia, per esempio, un passo di Löwith del 1939:

Il principio del rinnovamento di Hegel è stato formulato per la prima volta e nel modo più chiaro da Benedetto Croce, con la distinzione nella filosofia hegeliana di una parte "morta" e di una parte "viva". [...] Questa partizione, che nega nel suo complesso il sistema hegeliano, vale anche per il rinnovamento tedesco di Hegel.<sup>2</sup>

- 
- 1 Cfr., ad esempio, V. Vitiello, *Hegel in Italia*, seconda edizione riveduta e ampliata, Inschibboleth Edizioni, Roma 2018 e M. Diamanti (a cura di), *La fortuna di Hegel in Italia nell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli 2020. Per l'autoposizionamento del suo lavoro all'interno della tradizione italiana si veda B. Croce, *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, Laterza, Bari 1907, pp. 95-208.
  - 2 K. Löwith, *Vom Hegel zu Nietzsche*, Europa Verlag, Zürich 1941, trad. it. di G. Colli, *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel secolo XIX*, Einaudi, Torino 1974, p. 190. Ancora Adorno nella *Dialettica negativa* (1966) chiama in causa il saggio di Croce come l'emblema di una specifica critica

2. Nella *Prefazione del traduttore* Croce propone una panoramica sulle traduzioni dell'*Enciclopedia* e delle opere di Hegel allora in circolazione, criticando apertamente la precedente versione italiana di Alessandro Novelli, giudicata da Croce "assai infelice" e "semplicemente scellerata"<sup>3</sup>. Oggetto di critica è anche la traduzione francese di Augusto Vera che godeva in quegli anni di un'ottima fama e svolgeva una centrale funzione di mediazione del pensiero di Hegel verso le lingue neolatine. Un modello positivo viene invece individuato nella versione inglese di William Wallace, ammirato da Croce sia come traduttore che come studioso, tanto da riportarne le annotazioni critiche anche nell'edizione italiana. Nel presentare il proprio lavoro Croce dichiara:

La presente traduzione è quasi letterale, essendomi studiato di conservare non solo il significato astratto, ma anche la lettera e l'impronta dell'originale; e perciò non ho usato neppure di questa libertà di sostituzioni terminologiche e di parafrasi interpretative, che ha adoperata il traduttore inglese. Più che un ritratto, questa mia traduzione è, dunque, e ha voluto essere, un calco.<sup>4</sup>

Sul piano teorico Croce si era già espresso a proposito dell'attività traduttiva nella sua *Estetica*, argomentando a sostegno dell'intraducibilità dei testi poetici e letterari, ma anche di quelli filosofici nella misura in cui questi sono composti in una prosa letteraria. In filosofia però, come in ambito storico o scientifico, i concetti in sé sarebbero legittimamente permutabili non solo tra lingue differenti,

---

alla dialettica, quella che le imputa di non tenere in considerazione le forme del reale che si relazionano tra loro in maniera non-contraddittoria. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1966; trad. it. di C. A. Donolo, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970, pp. 5-6.

- 3 Gettando uno sguardo alla comparazione esposta da Croce nella *Prefazione* è subito evidente quantomeno che Novelli non si premurò di rendere in maniera univoca alcuni termini chiave del lessico hegeliano, quali per esempio *Vorstellung* o *Begriff*, forse mancandone la specificità, forse per l'adozione di uno stile traduttivo poco rigoroso che, pur evitando il tecnicismo, certamente non poteva agevolare lo studio approfondito del testo. Sulla traduzione di Novelli cfr. anche il contributo di Francesco Valagussa presente in questo volume, pp. 317-330.
- 4 G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, traduzione, prefazione e note di B. Croce, *Classici della filosofia moderna*, Laterza, Bari 1907, pp. LXVI-LXVII.

ma anche all'interno della stessa lingua se bisognosi di spiegazione o di essere aggiornati<sup>5</sup>. Quando va a introdurre il suo proprio lavoro di traduzione, alla dichiarazione di estrema fedeltà alla lettera Croce fa seguire l'affermazione che ogni traduzione, di per sé, è "difettosa". La percezione di questa mancanza da parte del lettore potrebbe però rivelarsi un vantaggio nel caso in cui facesse nascere in lui o in lei il desiderio di andare al testo originale e, nel migliore dei casi, di impararne anche la lingua. I decisi toni didascalici sembrano dunque implicitamente inscrivere il suo lavoro di traduzione nella categoria – esplicitamente teorizzata solo qualche anno più tardi – delle "brutte fedeli", degli "strumenti per l'apprendimento delle opere originali"<sup>6</sup>.

Il metodo crociano del "calco" venne indirettamente criticato nel 1942 da Emilio Betti, in un intervento sfavorevolmente rivolto alle traduzioni di Arturo Moni e di Enrico de Negri, rispettivamente della *Scienza della Logica* (1925) e della *Fenomenologia dello spirito* (1933 e 1936). Secondo Betti ogni traduzione che si rivolga alla lettera del testo, evitando di assumersi la responsabilità di un'interpretazione forte, è fallimentare. L'oggetto della traduzione non sono le singole parole da sostituire meccanicamente ricreando un "linguaggio di gergo", differente per ogni filosofo, ma deve invece essere il discorso originale nel suo complesso che andrebbe ricreato tenendo conto del diverso "spirito della lingua" in cui si traduce. Betti critica, per esempio, le specifiche scelte di Moni e de Negri di tradurre "Ansichsein" con "essere in sé", "Fürsichsein" con "essere per sé" oppure "Sache" con "cosa", proponendo di renderli rispettivamente con "dover essere", "autonomia" e "causa". Dal momento che Croce aveva precedentemente optato per le stesse soluzioni – e anzi, molto probabilmente Moni e de Negri si erano intenzionalmente allineati alle soluzioni da lui adottate – nel 1949 si sentì probabilmente in dovere di rispondere a Betti dai *Quaderni della Critica*. Qui si distingue nettamente tra traduzione fedele

- 
- 5 B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Laterza, Bari 1908, in particolare pp. 77-84 e B. Croce, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), Adelphi, Milano 1994, pp. 106-112; cfr. inoltre B. Croce, *Aggiunta a Postille, La Critica*, XVIII (1920), p. 256.
- 6 B. Croce, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), cit., pp. 108-110.

e traduzione libera, mostrando però i vantaggi che in ambito filosofico derivano dalla prima soluzione. Se questa infatti punta alla chiarezza dell'esposizione e alla possibilità di divulgazione di un pensiero altrimenti inaccessibile, la traduzione che lascia ampio spazio all'interpretazione abbozza invece una nuova filosofia. E questa commistione, questo ibrido tra traduzione e interpretazione non soltanto non rende alcun servizio, ma risulta persino pericolosa per l'area linguistico-culturale d'arrivo.

Dal punto di vista della *Wirkungsgeschichte* l'impatto delle critiche di Betti fu minimo e le sue soluzioni traduttive rimasero sostanzialmente isolate, senza significative ricadute nella ricezione di Hegel. Per contro, i lavori di Moni e di de Negri formarono insieme alla traduzione crociana del 1906 un vocabolario unitario e compatto. Viene così confermata l'intensità con la quale le soluzioni traduttive adottate da Croce plasmarono il dibattito filosofico italiano – relativamente al pensiero di Hegel ma non solo – forgiando i termini stessi di questo dibattito. L'impatto di lungo periodo della traduzione di Croce viene riconosciuto da Valerio Verra proprio nel contesto della sua ritraduzione dell'*Enciclopedia*, verosimilmente dunque al termine di un corpo a corpo con quella crociana. In questo contesto una componente significativa del lessico filosofico italiano appare come il risultato di un processo traduttivo, mettendo a giorno – qui meglio che altrove – il suo più intimo processo di formazione.

Un'espressione di particolare riconoscenza ci sembra però doverosa nei confronti dell'opera di Benedetto Croce e della sua traduzione dell'*Enciclopedia* che ha segnato una pietra miliare per la conoscenza del pensiero hegeliano in Italia e ha introdotto tutta una serie di soluzioni terminologiche che sono venute a costituire il patrimonio stesso del dibattito italiano sul pensiero di Hegel e *non soltanto* sul pensiero di Hegel.<sup>7</sup>

3. Seguendo la poetica traduttiva del “calco” Croce opta spesso per delle soluzioni iperletterali, come per esempio “essere in sé” (o più raramente “essere a sé”) e “essere per sé”, rispettivamente per “Ansichsein” e “Fürsichsein”, mentre per differenziare “Wirklichkeit” da “Realität” introduce la specificazione di “realità in atto” per

7 V. Verra, *Introduzione a Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, a cura di V. Verra, Utet, Torino 1981, p. 73, corsivo mio.

il primo termine. Un'altra caratteristica del vocabolario traduttivo crociano è il frequente ricorso al latino in quanto comune terreno del lessico filosofico europeo, alle cui risorse riattingere nel passaggio dal tedesco all'italiano. Esemplari in questo senso sono le traduzioni di "Entäußerung" con "alienazione", di "Vorstellung" con "rappresentazione", di "Begehren" e "Begierde" con "appetire" e "appetizione", di "Empfindung" con "sensazione"<sup>8</sup>. A questa logica non possono invece essere ricondotte le diverse soluzioni adottate per il termine "Gegensatz", la trasposizione tedesca dell'"oppositio" latina. Nella *Logica* e nella *Filosofia della Natura* il termine viene sempre tradotto con il grecismo "antitesi", mentre nella *Filosofia dello Spirito*, la scelta oscilla tra "antitesi" e "contrasto" per ricadere una volta sola sul termine "opposizione". La ragione di queste scelte è forse da ritrovare all'interno dell'evoluzione del pensiero dello stesso Croce: proprio nel periodo in cui lavorava alla traduzione dell'*Enciclopedia* – e in particolare nella pausa tra la traduzione della *Filosofia della Natura* e quella della *Filosofia dello Spirito* – egli andava infatti maturando la distinzione tra opposti e distinti, appropriandosi del termine "opposizione" per ritagliargli uno specifico significato, ristretto rispetto a quello che gli assegna Hegel per comprendere in esso le forme del reale.

Quando va a tradurre la prosa hegeliana, Croce si trova inoltre di fronte alla difficoltà di riprodurre uno stile fluido e incalzante. Egli sembra individuare con lucidità nel chiasmo una delle sue caratteristiche più originali, riproducendo fedelmente questa struttura nell'italiano sino a aggiustarne e a completarne alcune forme che si trovano approssimate o incomplete nel testo hegeliano, come per esempio accade nella resa del reciproco rovesciamento di essere e nulla nell'essere determinato del §89: "das Sein im Werden als eins mit dem Nichts, so das Nichts eins mit dem Sein sind nur Verschwindende [...]"<sup>9</sup> viene tradotto con "nel divenire, l'essere come

8 Così Ritter, nell'*Historisches Wörterbuch der Philosophie*, riporta ad esempio che "Entäußerung, insieme con il termine *Entfremdung*, è la traduzione del latino *alienatio* e delle sue derivazioni. In tedesco *Entäußerung* è attestato a partire dal 1322 nel significato proprio del diritto romano, ovvero come cessione di una proprietà" (trad. it. mia).

9 *Enz 1830*, p. 128.





tutt'uno col niente, il niente tutt'uno con l'essere sono soltanto evanescenti [...]”<sup>10</sup>.

In altri luoghi del testo Croce interrompe e rallenta il flusso del discorso hegeliano, introducendo un crescente numero di incisi e facendo largo uso dell'iterazione. Esempio è la traduzione del §91, dove una serie di lunghi e insistenti incisi produce un effetto di discontinuità e di stratificazione del discorso che si compone nella giustapposizione di diversi blocchi concettuali. Per contro, la tensione incalzante del flusso della prosa hegeliana mette in movimento persino le singole parole che lo compongono, per esempio con l'uso del participio presente e passato in funzione attributiva.

Die Qualität als seiende Bestimmtheit gegenüber der in ihr enthaltenen, aber von ihr unterschiedenen *Negation* ist *Realität*. Die *Negation*, nicht mehr das abstrakte Nichts, sondern als ein Dasein und *Etwas*, ist nur Form an diesem, sie ist als *Anderssein*. Die Qualität, indem dies *Anderssein* ihre eigene Bestimmung, aber zunächst von ihr unterschieden ist, ist *Sein-für-Anders*, – eine Breite des Daseins, des *Etwas*. Das *Sein* der Qualität als solches, gegenüber dieser Beziehung auf *Anderes*, ist das *Ansichsein*.<sup>11</sup>

La qualità, – come determinazione che semplicemente è, di fronte alla *negazione* contenuta in essa, ma da essa distinta, – è *realtà*. La negazione, – non più come il niente astratto, ma *come* un essere determinato e un *alcunché*, – è soltanto forma per questo alcunché; è l'esser altrimenti. La qualità, poiché questo esser altrimenti è la sua propria determinazione, ma distinta dapprima da essa, – è l'esser *per un altro*, – un'espansione dell'essere determinato, dell'alcunché. L'essere della qualità come tale, di fronte a questo riferimento ad altro, è l'essere *a sé*.<sup>12</sup>

In uno studio della prosa crociana, Davide Colussi ha individuato nella prosa filosofica hegeliana uno dei principali modelli stilistici per quella di Croce<sup>13</sup>. Modello però che sembra articolarsi per differenza proprio a partire da questa traduzione e dalle sue specifiche

10 G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, cit., p. 108.

11 *Enz 1830*, p. 130.

12 G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, cit., p. 109.

13 D. Colussi, *Tra grammatica e logica. Saggio sulla lingua di Benedetto Croce*, Fabrizio Serra Ed., Pisa-Roma 2007, pp. 159-193.



caratteristiche. Traduzione che non costituisce un caso tra gli altri, riconducibile a una tendenza di fondo, ma il luogo stesso di acquisizione e, al contempo, di presa di distanza da questo modello. Mentre la prosa hegeliana restituisce il ritmo dialettico del divenire attraverso una fluidità sia sintattica – frasi a moderato tasso di subordinazione, uso ossessivo del chiasmo e in particolare dell'anti-metabole – sia semantica – con dei termini spesso polisemici – la prosa crociana, caratterizzata da un periodare ampio e ramificato, tende alla staticità e all'isocronia, facendo costantemente ricorso a procedimenti enumerativi, metaragionativi e iterativi. Questa la precisa descrizione di Mengaldo:

La prosa critica crociana (e credo *ogni* prosa crociana) si distingue per un periodare largo, a panneggi, articolato da subordinate e incisi, e che coincide tendenzialmente con un'unità, un momento definito del giudizio, mentre a sua volta la pagina è isometra, vale a dire composta di periodi che tendono all'isocronia<sup>14</sup>.

Dedurre dalla prosa crociana la precisa corrispondenza con un sistema filosofico più statico, dove viene meno il momento sintetico a livello categoriale, risulta però un'operazione superficiale se non viene tenuto in conto che, come si va ora a mostrare, questo sistema è bensì il risultato e non la premessa del confronto critico – incarnatosi anzitutto in modalità traduttiva – con il testo hegeliano, con la sua prosa e il suo sistema. Quando, nel 1905, Croce rende la fluidità della prosa hegeliana con il suo periodare più statico, non ha ancora definito il suo sistema nel dettaglio ed è proprio nel misurarsi con Hegel, nel corso del confronto traduttivo, che questo acquista i suoi tratti più caratteristici. Questa traduzione, per tanto, non sembra affatto un'appropriazione senza alcuna conseguenza su chi si appropria, ma un'attività generativa, che trasforma radicalmente l'orizzonte che la accoglie, infliggendogli continui contraccolpi.

4. Da un'analisi del carteggio emerge infatti che, a partire dal 1886, maturata l'esigenza di dedicarsi allo studio di Hegel, Croce aveva ripetutamente tentato di approfondirne il pensiero, scontrandosi però

14 P. V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 23.

con l'impossibilità di reperire i materiali adatti. "Quell'esposizione critica dell'Hegel, che voi vorreste, non c'è. [...] Provate di leggere le solite esposizioni delle storie generali" gli scrive per esempio Labriola nel marzo del 1886<sup>15</sup>. Nello scambio con Gentile diviene poi chiaro che il primo vero contatto diretto con quel pensiero che Croce a più riprese aveva cercato coincide proprio con il lavoro di traduzione dell'*Enciclopedia*<sup>16</sup>. Il quale sembra assumere qui i tratti di un'autocostrizione al confronto letterale con quello che Hegel stesso aveva definito un "compendio" del suo sistema. L'aspetto più sorprendente della modalità di questo confronto è la sua rapidità: dai diari del 1905 e dal carteggio con Gentile si comprende infatti che per tradurre la *Logica* Croce impiegò poco meno di quattro mesi e il lavoro alla *Filosofia della Natura* lo occupò addirittura per meno di un mese. La traduzione venne poi interrotta perché, secondo quanto viene dichiarato nell'intervista rilasciata a Luigi Ambrosini nel 1908, prima di proseguire Croce sentiva la necessità di dedicarsi allo studio di altre opere di Hegel, in particolare del testo completo della *Scienza della Logica*<sup>17</sup>. La traduzione della terza parte dell'*Enciclopedia*, quella della *Filosofia dello Spirito*, venne poi portata a termine tra il maggio e il novembre del 1906, in altri sei mesi di lavoro.

Ripensando al suo rapporto con Hegel, un decennio più tardi, nei *Contributi alla critica di me stesso*, Croce dichiarerà:

Il lievito dello hegelismo sopraggiunse nel mio pensiero assai tardi; e la prima volta attraverso il marxismo e il materialismo storico; [...] in modo più diretto mi avvicinai ancora allo Hegel mercé l'amicizia e la collaborazione col Gentile, nel quale rinasceva la tradizione dello Spaventa. [...] E quando (e fu nel 1905) m'immersi nella lettura dei libri dello Hegel, mettendo da banda scolari e commentatori, mi parve d'immergermi in me stesso e di dibattermi con la mia stessa coscienza.<sup>18</sup>

15 A. Labriola, *Carteggio II (1881-1889)*, a cura di S. Miccolis, Napoli, Bibliopolis 2002, Lettera 817, p. 326.

16 B. Croce, *Lettere a G. Gentile (1896-1924)*, a cura di A. Croce, Introduzione di G. Sasso, Mondadori Editore, Milano 1981; in particolare la Lettera 194, p. 142 e in generale le lettere della prima parte del 1905, pp. 171-191.

17 B. Croce, *Discorrendo di sé stesso e del mondo letterario (intervista rilasciata a Luigi Ambrosini e pubblicata sul Marzocco, 11 ottobre 1908)* in Id., *Pagine sparse*, vol. 1, *Letteratura e cultura*, Laterza, Bari 1960, pp. 273-283.

18 B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, Adelphi, Milano 1989, pp. 54-57.

Sembra dunque che, nel momento in cui si era apprestato a tradurre l'*Enciclopedia*, Croce avesse conosciuto sì il pensiero di Hegel, come testimoniano per altro i numerosi riferimenti presenti nell'*Estetica*, ma in maniera soltanto mediata. Il primo momento di contatto diretto – localizzato precisamente a posteriori dallo stesso Croce nel passo sopraccitato – sembra dunque proprio il confronto con il testo tedesco dell'*Enciclopedia*. A partire da questo primo rapporto e dall'approfondimento dei testi hegeliani necessario per portare a termine la traduzione sarebbe poi maturata la peculiare interpretazione crociana del sistema hegeliano. La cifra emotiva descritta nei *Contributi alla critica di me stesso* – che oscilla tra l'identificazione e lo scontro in un rapportarsi all'altro come al medesimo – caratterizzerà il rapporto di Croce con Hegel per il suo intero arco temporale. Con il saggio *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, risultato teoretico del lavoro del 1905-1906 – quasi una lunga nota del traduttore – inizia infatti un dialogo costantemente riaperto e sempre in fieri che si prolungherà, come si vedrà tra poco, sino agli ultimi lavori di Croce.

5. Il corpo a corpo traduttivo di Croce con Hegel del 1905 è al contempo un corpo a corpo tra un sistema forte e compiuto nella sua struttura enciclopedica e un sistema, quello di Croce, in piena formazione, a uno stadio per molti aspetti ancora abbozzato, ma con le priorità già stabilite, tra cui l'autonomia dell'arte, la centralità della storia e della categoria di utilità. L'urgenza di questo confronto derivava per Croce anche dalla sua stessa esigenza di completare il sistema, ma andò a innescare una serie di problematiche e questioni strutturali che da quel momento in poi non abbandonano più la riflessione crociana.

Parallelamente alla modalità traduttiva, il confronto di Croce con Hegel avvenne con una specifica modalità di interpretazione critica che non consiste tanto in un approfondimento storico-filosofico o nello sviluppo di una singola tematica, ma piuttosto nella separazione – come esplicitato nel titolo del saggio del 1906 – tra il vivo e il morto, concepita dal suo autore come un taglio netto, l'amputazione di elementi incancreniti con l'intenzione di donare nuova vita agli organi vitali.

La coscienza moderna non può né accettar tutto Hegel, né tutto rifiutarlo, come si soleva cinquant'anni fa: essa si trova, verso di lui, nella condizione del poeta romano verso la sua donna: *nec tecum vivere possum, nec sine te*.<sup>19</sup>

Nello specifico “ciò che è vivo” si troverebbe nella *Logica* e precisamente nel metodo speculativo, nella determinazione del concetto puro come universale e al contempo concreto. Riconoscere la concretezza del concetto avrebbe condotto Hegel alla scoperta della dialettica come sintesi tra gli opposti. E il superamento del dualismo – e dello stesso dualismo tra unità e opposizione – avrebbe dischiuso la possibilità di una riconciliazione tra concetto e vita, tra “il palpito del pensiero e il palpito delle cose”<sup>20</sup>.

Ma se nella *Logica* si mostra la grandezza del pensiero di Hegel, in essa sembra darsi anche la sua debolezza che consiste in un errore logico decisivo: Hegel avrebbe individuato una relazione dialettica non soltanto tra gli opposti, ma, illecitamente, abusando della dialettica, anche tra le differenti forme della realtà, tra categorie che così diventerebbero delle mere astrazioni.

I presupposti per questa puntuale critica al metodo hegeliano si trovano già nelle tesi che Croce aveva precedentemente sviluppato, in particolare nell'*Estetica* (1902), dove aveva gettato i fondamenti del suo sistema. Questo consisteva già in una tetradе categoriale nella quale i distinti concetti, ossia il bello, il vero, l'utile e il buono si relazionavano reciprocamente tramite un rapporto di grado.

Nel nesso dei gradi,  $\alpha$  è superato da  $b$ , cioè soppresso come indipendente e conservato come dipendente: lo spirito, nel passare dall'arte alla filosofia, nega l'arte, e insieme la serba come forma espressiva della filosofia. Nel nesso degli opposti, considerato oggettivamente,  $\alpha$  e  $\beta$ , distinti tra loro, sono entrambi soppressi e conservati; ma solo metaforicamente, perché non esistono mai come  $\alpha$  e  $\beta$  distinti. Sono codeste differenze profonde, che rendono inammissibile il trattare entrambi i nessi al modo medesimo. Il *vero* non sta al *falso* nel rapporto stesso in cui sta al *buono* [...].<sup>21</sup>

19 B. Croce, *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, cit., p. 206.

20 Ivi, p. 19.

21 Ivi, p. 89.

Sembrava perciò indispensabile abbandonare il monismo dialettico e tentare di fondare la differenza tra i due differenti ritmi logici, un ritmo dialettico tra gli opposti e un ritmo non dialettico tra le distinte forme della realtà. Questa sottile e decisiva critica a Hegel dischiude però per Croce in primo luogo il problema di un nuovo dualismo tra concetti opposti e distinti, in secondo luogo la difficoltà di spiegare il passaggio tra i distinti una volta messi al riparo dall'incedere dialettico, passaggio che in un primo momento viene indicato come un nesso tra gradi e in un secondo momento come l'avvicinarsi di elementi di un circolo, dove ogni forma diviene materia per la forma successiva.

L'innesto dell'elemento vitale del pensiero hegeliano nel sistema già delineato da Croce dischiude dunque la problematica relativa alle caratteristiche del movimento della costellazione risultante, congiuntamente al sospetto relativo alla fissità e al dualismo che sembra instaurarsi tra i due ritmi del reale. Per questa problematica e per i relativi sospetti Croce escogitò nel corso degli anni sempre nuove soluzioni e rielaborazioni, che lo costrinsero a mantenere vivo il confronto con Hegel in seno al quale si erano generati. Di questo confronto la novella *Una pagina sconosciuta degli ultimi mesi della vita di Hegel*, nella quale propongo ora un excursus prolettico, è un significativo risultato, il compendio di un dialogo, quello di Croce con Hegel, durato oltre quarant'anni.

6. Il fatto che nel 1948, anno di composizione della novella, Croce si veda in certa misura costretto a riaprire il confronto con Hegel ha forse a che vedere con la richiesta di una nuova edizione di *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*. Il 1948 è poi l'anno di pubblicazione del *Mondo magico* di Ernesto di Martino, la cui esplicita discussione di alcuni paragrafi dell'*Enciclopedia* nella traduzione crociana stava alimentando un discreto dibattito<sup>22</sup>. Il risultato di questo rinnovato confronto di Croce con Hegel vede le stampe nel 1952 con la raccolta di saggi *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici* che, nel suo complesso, costituisce una testimonianza del rimuginio e della costante revisione dell'assetto filosofico crociano nel tornare a misurarsi su quello hegeliano. Lo stesso testo della sua traduzione dell'*Enciclopedia* compare qui

22 E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948), Boringhieri, Torino 1973, p. 256.

rielaborato da Croce nel saggio *Identità della realtà e della razionalità*, dove viene proposta una nuova versione del sesto paragrafo che si discosta abbondantemente dal testo pubblicato nel 1906<sup>23</sup>.

La novella *Una pagina sconosciuta degli ultimi mesi della vita di Hegel* apre la raccolta, con il risultato di condurre il lettore nell'atmosfera del laboratorio di Croce e nel contesto della redazione del volume, indirizzando la lettura dei saggi che la seguono. Il suo impianto consiste sostanzialmente in un lungo monologo di Francesco Sanseverino, un giovane napoletano ammiratore di Hegel, i cui momenti a un primo sguardo sembrano riprendere quelli di *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*. Le "grandi verità" che Hegel avrebbe introdotto in filosofia sarebbero essenzialmente conseguenza del concetto pensato come universale concreto, grazie al quale viene meno la distinzione tra storia e filosofia e si produce l'unità della filosofia con le altre scienze. Ciò che segue – e che nella novella viene presentato tra i meriti del pensiero hegeliano – è però evidentemente l'esposizione del sistema di Croce nella veste assunta in quegli anni:

Il momento negativo non è una realtà per sé, ma è la realtà stessa colta nel suo divenire, nello sforzo del distacco e superamento di una forma e del raggiungimento di un'altra, quando la forma che deve esser superata e che resiste o cerca di sottrarsi al superamento, si atteggia per ciò stesso come negativa e come male, errore, bruttezza, morte.<sup>24</sup>

Già con l'enumerazione delle verità introdotte da Hegel in filosofia incomincia l'esposizione del pensiero di Croce: in questa fase del suo pensiero il sistema aveva infatti assunto la struttura del circolo mosso dall'avvicinarsi delle distinte forme e il passaggio dall'una all'altra era stato concepito come un superamento nel quale ciascuna forma decade a materia per quella successiva. A partire da questo quadro si può comprendere come la resistenza al superamento venga appunto intesa da Croce come il negativo, coincidendo con quanto viene attribuito a Hegel da Sanseverino.

23 Cfr. la traduzione del § 6 in G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, cit., p. 10 e in B. Croce, *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici* (1952), a cura di A. Savorelli, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli 1998, p. 95.

24 B. Croce, *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, cit., p. 19.

La sovrapposizione di argomenti originariamente hegeliani e di rielaborazioni crociane in quella che dovrebbe essere l'esposizione della filosofia hegeliana viene persino legittimata dal benessere accordatole dalla figura di Hegel in contrapposizione alla fedele, ma fanatica ripetizione di scuola:

Anch'io desidero, e ho aspettato invano, finora, di vedere il mio pensiero tornarmi innanzi con l'intermedio di un'altra mente che intenda e comprenda; cioè, come dice Lei, che intenda criticamente e traduca in altre parole.<sup>25</sup>

Alla luce di quanto mostrato fin qui, l'attività traduttiva evocata qui dallo Hegel di Croce assume un'accezione non completamente prevista, affondando più in profondità nella biografia di Croce e riscoprendo nella traduzione la modalità incoativa del confronto con Hegel che sembra protrarsi oltre se stessa, determinando la cifra complessiva del confronto stesso. Il testo tradotto dell'*Enciclopedia* e il confronto critico con la filosofia di Hegel – tenuti il più possibile separati da Croce sul piano editoriale – si mostrano due tendenze interne al processo traduttivo, che in esso convivono, implicandosi e richiamandosi reciprocamente. Sembra qui riecheggiare la polemica intercorsa tra Croce e Betti: lo sforzo crociano di tenere separati questi due poli della traduzione, ossia il compito di rendere un servizio alla cultura italiana con un "calco" del testo tedesco e il generarsi, al suo interno, di una nuova filosofia, collassa nella libertà della cornice letteraria della novella, in questo "ghiribizzo" come la definisce Croce. L'eccezionalità del contesto narrativo sembra dunque legittimare l'operazione di sovrapposizione del traduttore al suo autore in una commistione di posizioni filosofiche. Nello specifico caso di Croce si mostra il potenziale generativo che può abitare il processo traduttivo, in seno al quale può generarsi una originale filosofia.

Ma proprio per la specifica natura traduttiva del confronto, l'identificazione dell'autore della novella con uno dei suoi due personaggi non è affatto scontata: gli argomenti filosofici vengono portati avanti solamente dalla figura di Sanseverino, mentre è esclusivamente il profilo psicologico della figura di Hegel a essere approfon-

---

25 Ivi, p. 18.



dito<sup>26</sup>. L'ipotesi è dunque che Croce stia qui mettendo in scena in forma letteraria i tratti di uno specifico sdoppiamento, quello che ha luogo nell'attività traduttiva propriamente intesa in seno alla quale sono potuti maturare i tratti decisivi del suo confronto critico con Hegel e, di conseguenza, della sua stessa filosofia. Croce traduttore dialoga con l'autore del testo di partenza tanto nei panni di critico e ammiratore, quanto immedesimandosi nella sua figura, dove in entrambi i casi questa viene scolpita a posteriori. Croce-Sanseverino raccoglie l'eredità hegeliana, se ne appropria criticamente secondo rinnovate esigenze e Croce-Hegel la consegna ai posteri, chiedendo che a loro volta ne raccolgano l'istanza di fondo, dischiudendo così quell'orizzonte di comprensione del pensiero di Hegel nel quale siamo oggi pienamente immersi.

---

26 Come è Croce stesso a suggerire, nella figura di Sanseverino è possibile intravedere l'alter ego del suo maestro spirituale Francesco De Sanctis, in più occasioni additato da Croce come esplicito modello di un genuino confronto con Hegel. Dai *Taccuini* emerge inoltre che le informazioni biografiche relative a Sanseverino sono ritagliate su quelle di Luigi Blanch (1784-1872). Un'ulteriore possibilità sarebbe quella di proiettare sull'interlocutore l'immagine di quei posteri in grado di raccogliere la sua eredità filosofica, da Croce in questo periodo spesso cercati. Infine, nella figura di Sanseverino, potremmo veder farsi avanti un vecchio Croce, ormai più che ottantenne, che muove le critiche al suo vecchio sé stesso, ossia al giovane Croce, incarnatosi nella figura di Hegel. Sembra dunque evidente che nella novella convergono le ombre di tutti personaggi – tanto i principali quanto i secondari – intervenuti nel dialogo traduttivo di Croce con Hegel per il suo prolungato arco temporale. Cfr. G. Sasso, *Benedetto Croce la ricerca della dialettica*, Morano Editore, Napoli, 1975, p. 659.





MARIO FARINA

## DIALETTICA ED ESPERIENZA. L'ESTETICA DI HEGEL IN AGAMBEN

Obiettivo di questo intervento è comprendere in che senso si possano concepire i primi lavori di Agamben, in special modo il libro del 1970 *L'uomo senza contenuto*, come una sorta di ricezione e al contempo di abuso di alcuni concetti fondamentali del pensiero estetico di Hegel. Per prima cosa, dunque, ricostruirò le linee guida basilari della concezione agambeniana del destino storico dell'arte; in secondo luogo, mi concentrerò su una messa in luce delle radici hegeliane di una simile costruzione storica del problema estetico; infine, tenterò di mostrare il modo in cui Agamben sviluppi la propria idea di rigenerazione dell'arte tramite quella che può essere fondamentalmente concepita come una distorsione della tesi hegeliana nota come morte dell'arte o, meno radicalmente, come tesi sul carattere di passato dell'arte. In questo modo, sarà possibile ribadire la natura progressiva e perciò tutt'altro che pessimista dell'idea che ne ha Hegel, la cui comprensione storica del fenomeno artistico si contrappone alla necessità di presupporre il tema della conciliazione come condizione mitica, originaria e preistorica della natura umana. In senso opposto, invece, la posizione di Agamben, nel momento in cui pensa la rinascita dell'arte a partire dalla sua morte, sembra incline a utilizzare proprio questo insieme di concetti volti a una idealizzazione mitica dell'autenticità e dell'origine.

### 1. *Arte ed esperienza*

Nella chiusa del libro *L'uomo senza contenuto*, pubblicato nel 1970, Agamben afferma: “secondo il principio per cui è solo nella casa in fiamme che diventa visibile per la prima volta il problema



architettonico fondamentale, così l'arte, giunta al punto estremo del suo destino, fa diventare visibile il proprio progetto originale"<sup>1</sup>. Con queste parole Agamben tenta, a tutti gli effetti, di offrire una nuova interpretazione della tesi hegeliana, spesso fraintesa e che non ha mai smesso di tormentare la critica, nota con il nome di morte dell'arte, fine dell'arte oppure di "carattere passato" dell'arte<sup>2</sup>. In accordo con le parole di Agamben, il vero e proprio punto di rottura della cosiddetta crisi delle arti consiste dunque nell'apparire dell'estetica quale branca autonoma del sapere umano. Stando alla metafora incendiaria di Agamben, l'estetica sarebbe infatti il fuoco la cui attività distruttiva brucia le pareti della casa dell'arte rivelandone la costituzione originaria, vale a dire la struttura interna, lo scheletro del suo edificio. In questo senso, il fuoco del pensiero consiste nella forza devastante che priva l'arte delle sue componenti solide e materiali – le pareti della casa, appunto – esponendo l'idea che sta alle spalle della creazione artistica: il progetto.

L'idea che la riflessione concettuale sull'arte, e cioè l'estetica, debba coincidere con il principio mortale dell'arte stessa deriva direttamente dal modo in cui Hegel pone la questione. Tanto nella *Fenomenologia dello spirito*, quanto nei corsi di filosofia dell'arte Hegel stabilisce infatti una connessione diretta tra l'intellettualizzazione dell'arte e la sua perdita di efficacia storica e culturale. Per esempio, nella *Fenomenologia* descrive come segue il rapporto tra i

- 
- 1 G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994, p. 172.
  - 2 Il nome di "morte dell'arte" per descrivere la tesi di Hegel riguardo alla perdita di effettualità storica da parte del fenomeno artistico deve la propria fortuna al dibattito italiano e in special modo a Benedetto Croce (si veda, B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1912, pp. 352-353). Il dibattito anglosassone, che per tramite di Collingwood è stato fortemente influenzato da Croce, è più incline a usare l'espressione *end of art* (cfr. A.C. Danto, *The End of Art*, in B. Lang (a cura di), *Death of Art*, Haven Publications, New York 1984). Negli ultimi tre decenni, invece, gli studiosi tedeschi hanno suggerito che, poiché Hegel non impiega mai le espressioni "morte" o "fine" dell'arte, sarebbe più corretto descrivere il processo nei termini di "carattere passato dell'arte" (su questo, si veda A. Gethmann-Siefert, *Hegels These von Ende der Kunst und der "Klassizismus" der Asthetik*, in *Hegel-Studien*, 19, 1984, pp. 205-258). In generale, sul problema hegeliano della morte dell'arte e sulla sua persistenza nella critica, segnalo la recente voce nel lessico internazionale di estetica: A.L. Siani, *End of Art*, in E. Franzini, A. Gatti, T. Griffero, G. Matteucci (a cura di), *International Lexicon of Aesthetics*, Mimesis, Milano-Udine, 2018.

cittadini della modernità e l'opera d'arte realmente vivente che era propria dell'epoca antica:

Le statue, ora, sono cadaveri dai quali è fuggita l'anima che vi in-fondeva la vita, e anche gli inni sono parole cui è sfuggita la fede [...]. Così il destino, con le opere di quell'arte, non ci rende il loro mondo, non ci dà la primavera e l'estate della vita etica, in cui esse erano fiorite e maturate, ma unicamente il velato ricordo di questa realtà effettiva. [...] Ma la fanciulla che offre quei frutti ormai colti è più della loro natura, la quale li offriva immediatamente nel dispiegarsi delle sue condizioni e dei suoi elementi [...], infatti la fanciulla riunisce tutto ciò, in una maniera superiore, nella radiosità dello sguardo consapevole di sé e del gesto del porgere.<sup>3</sup>

Ed è con lo stesso spirito critico che nella grande *Estetica* l'ironia, vale a dire la tendenza romantica a produrre arte attraverso un incessante ragionamento sull'arte stessa, è presentata come l'ultima possibile figura della storia filosofica dell'arte bella, ossia la figura che ne dichiara il carattere di passato. Come si legge nelle lezioni (secondo l'edizione Hotho, che è poi quella a cui si appoggia Agamben):

Ma l'ironico quale individualità geniale consiste nell'autoannientamento di ciò che è magnifico, grande ed eccellente; e così anche le forme d'arte obbiettive dovranno manifestare solo il principio della soggettività a sé assoluta, in quanto esse mostrano che ciò che per l'uomo ha valore e dignità è un auto-annientantesi nulla.<sup>4</sup>

Nel momento in cui vede la riflessione estetica nel ruolo di principio mortale dell'arte, Agamben, dunque, dà vita in tono hegeliano a quella che può apparire come una radicalizzazione della tesi di Arthur Danto sulla fine dell'arte. Stando a quanto afferma Agamben, infatti, una volta che l'arte è "consegnata all'atemporale dimensione estetica del *Museum Theatrum*, comincia la sua seconda e interminabile vita, che, mentre porterà il suo valore metafisico e venale ad accrescersi incessantemente, finirà col dissolvere lo spazio concreto dell'opera"<sup>5</sup>. Per via dell'attività critica dell'estetica,

3 *PhG*, p. 402; trad. it. pp. 492-493.

4 *VÄ*, XIII, p. 97; trad. it. p. 79.

5 G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, cit., p. 51.

l'arte cessa di essere esposizione di qualcosa come la verità della posizione dell'uomo in generale nel mondo e inizia a essere espressione della volontà del singolo artista e della decisione del museo, o della galleria, di esporne le opere. L'atemporale *museum theatrum* che è presente nella diagnosi di Agamben va perciò letto in corrispondenza alla tesi della fine dell'arte per come la stabilisce Danto, specie quando quest'ultimo suggerisce che la rilevanza storica dell'arte abbia la propria sede nel fatto che essa renda possibile non già l'arte come opera ma l'arte come filosofia dell'arte. Nel momento stesso in cui si viene a sapere ciò che l'arte significa, ecco che l'arte smette di essere un prodotto storicamente vivo e si trasforma in un concetto, in una tesi come un'altra dell'estetica come filosofia dell'arte<sup>6</sup>.

Ho definito la tesi di Agamben come una radicalizzazione di quella di Danto poiché, traendo le conclusioni della propria argomentazione, concepisce lo sviluppo dell'arte nei termini non di una semplice fine storica dell'arte, bensì in quelli di una fine dell'estetica stessa. Se Danto concepisce dunque l'arte contemporanea come la definitiva *destituzione filosofica dell'arte*, Agamben intende i più radicali sviluppi artistici come la destituzione della filosofia dell'arte stessa. Perciò, mentre Danto afferma che “ciò che l'arte alla fine avrà ottenuto come proprio compimento e fruizione sarà la filosofia dell'arte”<sup>7</sup>, Agamben risponde sostenendo che “forse nulla è più urgente [...] di una *distruzione* dell'estetica che, sgombrando il campo dall'evidenza abituale, consenta di mettere in questione il senso stesso dell'estetica in quanto scienza dell'opera d'arte”<sup>8</sup>.

Lungi dall'essere una mera affermazione arbitraria, le ragioni concettuali di una simile conclusione si possono riscontrare nelle dinamiche della relazione fondante di arte ed estetica, vale a dire nelle dinamiche del dispositivo intellettuale del giudizio. Seguendo il ben noto esempio della terza *Critica* kantiana, Agamben definisce

6 Questa è una delle numerose formulazioni offerte da Danto della tesi sulla fine dell'arte: A.C. Danto, *The End of Art*, in B. Lang (a cura di), *Death of Art*, Haven Publications, New York 1984, p. 31; trad. it. p. 132.

7 A.C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, in “Grand Street”, IV, 3, 1985, p. 184; trad. it. di C. Barbero, *La destituzione filosofica dell'arte*, in T. Andina (a cura di) *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo, Aesthetica 2008, p. 55.

8 G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, cit., p. 16.

infatti l'estetica facendo ricorso all'attività intellettuale del giudizio in generale; tenendo però per ferma la concezione poetica di Hölderlin, descrive il giudizio non come un'operazione di tipo sintetico (cioè non come l'unione di un soggetto e un predicato per mezzo della copula), bensì come la prima forma di separazione dell'unità originaria della *poiesis* artistica. È in questo senso che, agli occhi di Agamben, nella "Critica del Giudizio di Kant, quel che ci sorprende non è tanto che il problema del bello sia prospettato esclusivamente sotto il profilo del giudizio estetico [...], ma che le determinazioni della bellezza siano individuate nel giudizio in modo puramente negativo"; per questa ragione, dunque, "sembra, cioè, che ogni volta che il giudizio estetico si prova a determinare che cos'è il bello, esso stringa fra le mani non il bello, ma la sua ombra, come se il suo vero oggetto fosse non tanto quel che l'arte è, ma quel che essa non è, non l'arte, ma la non-arte"<sup>9</sup>. Contrariamente a quanto vorrebbe la sua supposta natura sintetica, il giudizio sembra perciò avere la funzione di dividere l'armonica unità di ciò che esso giudica, precisamente nel modo in cui Hölderlin gioca con il termine tedesco *Urteil* (giudizio), vale a dire separandolo nel suo prefisso *Ur-* (ciò che è originario) e nel sostantivo *Teil* (parte). Anziché come capacità intellettuale di unire soggetto e predicato attraverso la copula ("S è P"), il giudizio deve essere visto come l'origine della necessità di riunire qualcosa che l'attività intellettuale e giudicativa ha anzitutto separato:

*Giudizio.* Nel senso più alto e rigoroso è partizione originaria dell'oggetto e del soggetto intimamente unificati nell'intuizione intellettuale, quella separazione che sola rende possibili oggetto e soggetto, l'originaria partizione [*Ur-Theilung*].<sup>10</sup>

Alla luce del modo in cui Hölderlin pone la questione, per Agamben il giudizio – e con questo, l'estetica nel suo complesso – consiste perciò nella pratica di definire l'arte come "non-arte" e cioè di definire l'unità originaria (il prodotto artistico stesso) nei termini della separazione intellettuale del giudizio ("l'originaria partizio-

9 Ivi, pp. 63-64.

10 F. Hölderlin, *Urteil und Sein*, in *Sämtliche Werke*, vol. 4, a cura di F. Beissner, Stuttgart 1962, p. 226; trad. it. di R. Ruschi, *Giudizio ed essere*, Se, Milano 2004, p. 55.

ne”). In questo senso, il giudizio assomiglia a una sorta di traduzione forzata: trasporta il significato necessariamente sensibile dell’arte nel regno necessariamente non sensibile, e perciò non artistico, del concetto. Quando il giudizio dà compimento alla sua attività di svelamento, l’arte diventa a tutti gli effetti non-arte. Fino a questo punto, la posizione di Agamben è coerente con quella di Danto, se non addirittura sovrapponibile a quest’ultima nelle sue conclusioni. A un’osservazione più attenta, però, si spinge decisamente più in là. Avendo ridefinito l’arte nei propri termini, e dunque avendo dissolto il prodotto artistico all’interno di categorie concettuali, l’estetica si trova infine nell’incapacità di riscontrare qualcosa che possa considerare come suo proprio oggetto (cioè, un’opera d’arte) e cessa così di essere un’estetica, poiché passa dalla teoria dell’arte alla teoria di un oggetto che non è più nulla:

Se osserviamo ora quel che ci offre la nostra esperienza, ci accorgiamo che questo rapporto si sta, in qualche modo, capovolgendo sotto i nostri stessi occhi. L’arte contemporanea ci presenta, infatti, sempre più spesso delle produzioni di fronte alle quali non è più possibile far ricorso al tradizionale meccanismo del giudizio estetico, e per le quali la coppia antagonista *arte, non-arte* ci appare assolutamente inadeguata.<sup>11</sup>

Com’è stato detto nelle prime pagine di questo intervento, l’estetica è metaforicamente ed enfaticamente concepita da Agamben come il fuoco intellettuale la cui attività consiste nel bruciare l’edificio dell’arte rivelando, così, la struttura del progetto artistico stesso. La possibilità di quest’ultimo passaggio – vale a dire la possibilità dell’emergere della verità dell’arte alla fine della critica estetica dell’opera – si fonda sulla categoria dell’esperienza, il cui valore originario per l’arte contraddistingue in modo netto la posizione di Agamben. L’esperienza in generale, dunque, viene pensata come il fondamento che permetteva agli antichi di recepire in modo interessato e coinvolto l’arte, opposto in ciò al disinteresse e al cinismo dei moderni. In seguito all’atteggiamento distaccato che è tipico della modernità, non è più possibile concepire quanto debba essere stato serio il problema dell’arte quando Platone ha bandito i poeti dai confini della sua *Callipolis*.

11 G. Agamben, *L’uomo senza contenuto*, cit., p. 75.



In modo che può apparire paradossale, però, questa trasformazione dell'arte in non-arte è presa da Agamben come l'occasione di una rinascita del valore perduto dell'esperienza. La fine dell'arte contemporanea, la definitiva trasformazione dell'arte in non-arte, può infatti essere concepita come l'inizio di una nuova forma di esperienza. Diventando non-arte, l'arte si trasforma infatti in qualcosa che ci è estraneo: "ciò che si presentava al giudizio estetico come assoluta estraneità, è ora divenuto qualcosa di familiare e di naturale, mentre il bello di natura, che era, per il nostro giudizio, una realtà familiare, è diventato qualcosa di radicalmente estraneo: l'arte è diventata natura, e la natura è diventata arte"<sup>12</sup>. Per questa ragione, ciò che anticamente era la fonte del valore estetico, vale a dire l'esperienza della natura, si trasforma oggi nel terreno dell'arte; allo stesso tempo, l'oggetto della distruzione estetica dell'esperienza, cioè l'arte, si trasforma nella fonte di una nuova esperienza. Questa dinamica – che media il carattere radicale del saggio di Benjamin su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* con la questione dell'arcaico presente in *L'origine dell'opera d'arte* di Heidegger – rappresenta il superamento della celebre affermazione di Kant secondo cui "la natura era bella quando appariva al contempo come arte, e l'arte può esser detta bella soltanto quando noi consapevoli che è arte, ma essa ci appare come natura"<sup>13</sup>.

## 2. Esperienza e storia

Come si può notare, nella definizione del destino dell'arte offerta da Agamben sono presenti alcuni elementi tipicamente hegeliani: *in primo luogo*, l'arte corrisponde a un prodotto storico e ogni sua possibile esplicazione deve essere intrapresa a partire dal punto di vista dello sviluppo storico del modo in cui l'umanità comprende se stessa o, in un lessico più hegeliano, della realizzazione dello spirito

12 Ivi, p. 76.

13 I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*, in *Kant Gesammelte Schriften*, vol. 5, a cura della königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Reimer, Berlin 1913, § 45, p. 306; trad. it. di L. Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, Rizzoli, Milano 1995, p. 425.

come ideale; *in secondo luogo* la progressione cronologica dell'arte corrisponde all'esposizione cronologica del suo significato nascosto o, se si vuole, mitico; *in terzo luogo*, vi è un legame assai stretto tra la nascita storica dell'estetica in quanto disciplina e il fenomeno storico noto come crisi, morte, fine o carattere di passato dell'opera d'arte. Occorre ora riassumere brevemente la posizione di Hegel su questi tre problemi.

*Primo.* Il senso di un'estetica storica è quello di uno sviluppo progressivo e continuo dell'arte intesa nel quadro di un arricchimento di prospettive. Questo genere di avanzamento è motivato dalla determinazione concettuale della relazione tra arte e storia: il contenuto storico dell'arte corrisponde, certamente, alla capacità dell'arte di presentare sensibilmente la realizzazione oggettiva della libertà nel mondo<sup>14</sup>. Per questa ragione, ad esempio, l'impossibilità di scrivere, in anni moderni, una tragedia antica – o per meglio dire, l'impossibilità che una tragedia antica possa essere scritta nella modernità *come* una vera, compiuta e riuscita opera d'arte – si fonda sull'istituzione moderna della società civile, e dunque su quella mediazione tra famiglia e stato che è capace di prevenire la collisione tragica, e perciò definitiva, tra le potenze etiche come accade invece nell'*Antigone*. In altre parole, il fatto che nella Grecia antica “andare a teatro significhi allo stesso tempo prendere parte al governo della città”<sup>15</sup> indica di per sé quanto vasto sia l'estraniamento della modernità dalla possibilità di pensare vita etica e arte come strutture omogenee. L'arte deve perciò essere intesa alla luce della sua storia, vale a dire del solo terreno universale a partire dal quale la singola opera si relaziona alle altre opere precisamente in quanto opera d'arte.

14 Sebbene la questione della storicità dell'ideale in Hegel sia stata rafforzata nel dibattito alla luce delle nuove fonti delle lezioni hegeliane di filosofia dell'arte (si veda, in proposito A. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, Hegel-Studien, Beiheft 20, 1984), le tracce di questa concezione sono evidenti anche nella vecchia e discussa edizione a cura di Hotho: “ma l'idea del bello, come l'idea, è al contempo una totalità di differenze essenziali, che devono comparire e realizzarsi come tali. Possiamo chiamare ciò, nell'insieme, le *forme particolari dell'arte* in quanto sono lo sviluppo di quel che è implicito nel concetto dell'ideale e viene ad esistenza mediante l'arte” (*VĀ*, XIII, p. 389; trad. it. p. 339).

15 C. Menke, *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, p. 107.

*Secondo.* Riguardo alla questione cruciale del contenuto dell'arte, in Hegel si può a tutti gli effetti riscontrare qualcosa che assomiglia alla traduzione del contenuto artistico in un linguaggio non artistico. Con le parole di Agamben, esiste in effetti qualcosa come la trasformazione dell'arte in non-arte, o piuttosto come la dissoluzione del contenuto mitico dell'arte per mezzo della critica estetica<sup>16</sup>. Questa dinamica non è però un che di esterno all'opera; al contrario, è una componente essenziale dell'attività artistica stessa. A questo proposito, si può ricordare per esempio il noto episodio di Edipo. L'eroe greco rappresenta infatti la linea di confine tra la forma d'arte simbolica e quella classica. La Sfinge, e cioè il simbolo del simbolico stesso, sottopone a Edipo il proprio enigma e l'eroe ne scopre la soluzione e rivela la risposta: l'uomo. In questo modo, distrugge l'animale mitico e spezza l'ordine della forma d'arte simbolica, poiché espone il vero e proprio significato che in precedenza era nascosto, quale mito, nella forma estetica:

È in tal senso che nel mito greco, che a sua volta può essere da noi interpretato simbolicamente, la sfinge appare come il mostro che propone degli enigmi. La sfinge ha posto il celebre enigma: "Chi è che di mattina cammina a quattro gambe, a mezzogiorno con due e di sera con tre?" Edipo trovò la semplicissima risposta: "l'uomo", e precipitò la sfinge dalla rupe. La spiegazione del simbolo risiede nel significato in sé per sé essente, nello spirito, così come la celebre iscrizione greca ricorda all'uomo: "Conosci te stesso!" La luce della coscienza è la chiarezza che lascia trasparire chiaramente il suo contenuto concreto attraverso la forma ad esso conforme e propria, e che nella sua esistenza palesa solo sé stessa.<sup>17</sup>

Questa è quindi, in termini hegeliani, ciò che abbiamo definito come la traduzione dell'arte in non-arte: ciò che nella forma d'arte simbolica era *non artistico*, e cioè l'uomo in quanto significato na-

16 L'idea che la comprensione dell'arte consista nella dissoluzione del contenuto mitico corrisponde all'interpretazione dell'estetica di Hegel proposta da Dino Formaggio (si veda, D. Formaggio, *La morte dell'arte e l'estetica*, il Mulino, Bologna 1983, p. 136). Ho affrontato questo problema in M. Farina, *La morte dell'arte nell'estetica di Dino Formaggio e Giulio Carlo Argan*, in *Fine o nuovo inizio dell'arte. Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, a cura di F. Iannelli, G. Garelli, F. Vercellone, K. Vieweg, Ets, Pisa 2016, pp. 313-325.

17 *VĀ*, XIII, pp. 465-466; trad. it. pp. 407-408.

scosto dell'arte, diventa artistico per via dell'attività del classico. Per questa ragione, l'arte dell'antica Grecia non rappresenta altro che la non-arte delle culture orientali; la non-arte che diviene, effettivamente, arte.

*Terzo.* Infine, per ciò che concerne la relazione tra arte ed estetica in Hegel, è necessario prendere le mosse a partire da quella cornice storica generale menzionata sopra. Come si è visto, la forma d'arte classica esplicita artisticamente il significato della simbolica: nella Grecia classica, infatti, l'arte corrisponde all'unico vero e proprio fenomeno culturale in grado di esprimere *adeguatamente* la condizione dello spirito. La libertà politica, le relazioni umane, l'adorazione religiosa, unitamente alla comprensione razionale e filosofica che l'uomo ne ha, raggiungono dunque la loro espressione compiuta nella presentazione artistica del dio dotato sensibilmente ed esteriormente della forma umana. In analogia a questo passaggio, la transizione dall'antica Grecia al cristianesimo definisce la transizione dalla determinazione artistica dello spirito a quella religiosa. A ogni modo, l'arte stessa reagisce a questa svolta spirituale. Da un lato, infatti, rispetto all'arte classica "maggior bellezza non può esservi né divenire"<sup>18</sup>, dall'altro "si può, sì, sperare che l'arte s'innalzi e si perfezioni sempre di più"<sup>19</sup>. L'arte prosegue perciò lungo il suo il sentiero progressivo e accresce costantemente le proprie possibilità tecniche e stilistiche. L'esempio della categoria del non più bello nell'arte moderna, oppure quella del brutto quale opzione estetica, è, per citare il titolo di un libro di Francesca Iannelli, *Il sigillo della modernità*<sup>20</sup>.

Se si considera la fine della forma d'arte romantica – vale a dire la produzione del tempo in cui Hegel scrive – possiamo legittimamente attenderci qualcosa di analogo. Nello sviluppo storico che attraversa arte, religione e filosofia quali discipline via via adeguate a esprimere lo spirito assoluto, il tramonto dell'arte romantica è soggetto all'influenza dell'ultima, in altre parole della riflessione filosofica sull'arte: dell'estetica. E, in termini hegeliani, non vi sono ragioni che l'arte

18 *VĀ*, XIV, p. 128; trad. it., p. 582.

19 *VĀ*, XIII, p. 142; trad. it., p. 120.

20 F. Iannelli, *Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, Fink, München 2007.

debba esaurire le sue proprie possibilità. All'opposto l'arte reagisce, di nuovo, al cambiamento di significato e produce una variazione nella propria struttura. Se consideriamo l'arte in termini hegeliani, vale a dire come un incessante processo di dissoluzione del significato spirituale, la cui conciliazione non si riscontra in una sorta di perfezione originaria posizionata prima dell'accadere della storia, ma consiste all'opposto in un progressivo risultato storico, allora è necessario ammettere che la celebre e scandalosa tesi sulla fine dell'arte non è altro che il riconoscimento di un determinato modo di essere arte<sup>21</sup>. Per questa ragione, la concezione hegeliana del problema ha in sé elementi che mettono a rischio la nostra percezione di noi stessi: la nostra epoca non è in nessun senso straordinaria. È straordinaria nello stesso senso in cui lo è stata la prima cristianità rispetto alla Grecia classica e quest'ultima rispetto all'apice delle culture orientali. Come si legge nella *Fenomenologia dello spirito*, non possiamo postulare qualcosa come una compiuta ricchezza dell'esperienza nel suo apparire originario. L'esperienza è un procedimento doloroso di negazione della propria iniziale verità, un percorso in cui il soggetto non può tornare nella figura della propria iniziale ingenuità originaria, ma in cui è forzato ad accrescere il proprio sapere:

Questo itinerario pertanto può essere visto come la via del *dubbio*, o più propriamente come la via dell'ambage e della disperazione; lungo tale percorso infatti non avviene ciò che solitamente mente si intende per "dubitare", ossia uno scossone assestato a questa o quella presunta verità, cui fa opportunamente séguito un nuovo dissiparsi del dubbio e un ritorno a quella verità, cosicché alla fine la cosa viene presa come prima. Quel cammino è invece lo sguardo che penetra consapevole nella non verità del sapere apparente, secondo cui è reale al massimo grado ciò che in verità, piuttosto, non è altro che il concetto non realizzato<sup>22</sup>.

In quanto parte dell'esperienza del mondo, l'arte non attende una rinascita del proprio progetto originario; continua bensì a crescere le sue proprie possibilità al fine di rivelare il lato nascosto del suo significato spirituale.

21 Su questo, E. Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, pp. 53-58.

22 *PhG*, p. 56; trad. it., pp. 60-61.

### 3. *L'aura di una nuova esperienza*

Al fine di spiegare cosa si intendeva all'inizio dell'intervento parlando di un abuso, da parte di Agamben, di alcuni concetti hegeliani è necessario, ora, prendere una scorciatoia argomentativa. In particolar modo, si potrebbe opporre alla mia posizione che non esiste alcun rigo di testo nel quale Agamben si dichiari hegeliano e che non si capirebbe dunque a quale genere di fedeltà all'autore lo stia mai accusando di venir meno. Ciò che mi preme, in realtà, è mettere in mostra l'uso di alcuni concetti strettamente hegeliani in cui Agamben effettivamente incorre. Quest'uso ha luogo, in particolare, nel punto chiave della deduzione concettuale, da parte di Agamben, della condizione dell'arte moderna, vale a dire là dove illustra la relazione tra arte ed estetica, ossia la connessione dell'oggetto dell'esperienza artistica con il ragionamento intellettuale su questa stessa esperienza. Ogni osservazione sul giudizio come separazione dell'esperienza artistica originaria, o sul bello come sentimento disinteressato, corrispondono per così dire a dei sottoprodotti della concezione generale dell'estetica come filosofia dell'arte in senso hegeliano. Infatti, se si considera la determinazione kantiana del discorso, e in particolare il modo a-problematico in cui lo risolve, è necessario osservare che l'ideale, in Kant, corrisponde al bello naturale e non alla sua realizzazione storica nell'opera d'arte<sup>23</sup>. Il secondo caso, infatti, implica che l'oggetto bello (vale a dire l'oggetto che esprime sensibilmente e non concettualmente lo spirito) non sia naturale, bensì artistico, vale a dire il prodotto di un'attività cosciente, dell'attività dell'artistica, e cioè di un creatore capace di riflettere sulla propria creazione e perciò di convertire l'arte in un veicolo sensibile dei suoi stessi concetti. Quel carattere *apparentemente* consapevole ma in realtà insondabile della teleologia naturale che regge l'impianto stesso della terza *Critica* viene così a infrangersi nell'opera d'arte.

23 “È anche facile spiegare come mai il compiacimento per l'arte bella nel puro giudizio di gusto non è così collegato con un interesse immediato come lo è invece quello per la natura bella. Infatti, l'arte bella è o una tale imitazione della natura da arrivare all'illusione: e allora fa l'effetto di una bellezza naturale (presunta), oppure è un'arte che ha l'intento di rivolgersi pienamente al nostro compiacimento” (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., § 42, p. 301; trad. it., pp. 411-413).

Questo è il motivo per cui Agamben fa uso della comprensione hegeliana dell'ironia romantica (cioè del ragionare dell'artista sulla sua stessa arte) al fine di definire concettualmente la propria posizione sull'estetica, sulla dissoluzione dell'esperienza e sulla scissione tra soggettività e mondo e sul vero e proprio problema del libro e cioè *l'uomo senza contenuto* e la privazione ironica dell'esperienza: "ironia significava che l'arte doveva diventare oggetto a se stessa e, non trovando più vera serietà in un contenuto qualsiasi, poteva d'ora in poi soltanto appresentare la potenza negatrice dell'io poetico"<sup>24</sup>. La sezione centrale del libro è, a tutti gli effetti, una lunga discussione con la definizione hegeliana dell'ironia come distacco della materia dalla soggettività, del contenuto storico dell'arte dall'attività formale dell'artista. Per questo motivo, questo genere di analisi conduce Agamben a risultato di tutta la sua interpretazione: l'uomo contemporaneo, assieme al prodotto della propria esperienza artistica, è un uomo senza contenuto per via della distruzione dell'esperienza artistica causata dal lavoro intellettuale dell'estetica.

Il problema di questo genere di argomentazione ha sede, però, sia nell'appello non del tutto chiaro alla categoria dell'esperienza, sia nell'identificazione del contenuto estetico con il materiale artistico, vale a dire il luogo di nascita dell'esperienza secondo il suo significato empirico. Com'è noto, ciò che Hegel rinfaccia alla posizione romantica non è semplicemente la posizione astratta rispetto al mondo, bensì anche il presupposto del valore assoluto dell'esperienza immediata. La connessione tra l'estrema formalità del romanticismo ( $I'A = A$  di Schelling) e la tendenza romantica ad assolutizzare l'esperienza immediata del particolare è in fatti uno dei risultati più innovativi e sorprendenti della *Prefazione della Fenomenologia dello spirito*<sup>25</sup>. Stando a quanto afferma Hegel, inoltre, la mancanza di contenuto dell'ironia romantica non corrisponde alla mancanza di un'esperienza immediata. Il contenuto artistico in generale, e in special modo il contenuto artistico della modernità, consiste infatti nel principio storico e spirituale della libertà uni-

24 G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, cit., p. 83.

25 *PhG*, pp. 17-18; trad. it. pp. 12-13.

versale depositato, realizzato, o seguendo la metafora chimica di Adorno “precipitato”<sup>26</sup>, “sedimentato”<sup>27</sup>, nella forma estetica.

Con il suo appello all’esperienza originaria a con l’identificazione dell’atteggiamento ironico con la mancanza di contenuto esperienziale, Agamben impiega l’analisi hegeliana della scissione dell’artista moderno in un modo che chiama in causa una rinnovata forma di romanticismo. Come Hegel indica chiaramente, la distanza del poeta romantico dal contenuto artistico, vale a dire dal mondo reale, si basa proprio sul presupposto del valore conciliato dell’esperienza interiore; ed è precisamente questa concezione dell’esperienza che legittima, sempre stando al modo in cui Hegel comprende la questione, la richiesta romantica di una nuova mitologia: la possibilità della rinascita dell’arte in quanto guida dell’esistenza umana, in quanto maestra dell’umanità. Questo processo ha luogo in particolar modo quando Agamben fa il tentativo di mettere in connessione la nozione di esperienza a quella di origine, o di autenticità, dando forma alla figura di una nuova esperienza artistica originaria: “nell’esperienza dell’opera d’arte” scrive Agamben “l’uomo sta in piedi nella verità, cioè nell’origine che gli si è rivelata nell’atto poetico. In questo impegno, in questo essere-gettati-fuori nell’*ἐποχή* del ritmo, artisti e spettatori ritrovano la loro solidarietà essenziale e il loro terreno comune”<sup>28</sup>.

Alla luce dell’ultimo passaggio, possiamo dunque leggere nel modo corretto il progetto che Giorgio Agamben prova a sviluppare nel suo libro su *L’uomo senza contenuto*:

È curioso osservare che Benjamin, che pure aveva percepito il fenomeno attraverso il quale l’autorità e il valore tradizionale dell’opera d’arte cominciavano a vacillare, non si sia accorto che la “decadenza dell’aura”, in cui egli sintetizza questo processo, non aveva in alcun modo come conseguenza la “liberazione dell’oggetto dalla sua guaina culturale” e il suo fondarsi, a partire da quel momento, sulla prassi politica, ma piuttosto la ricostituzione di una nuova “aura”. attraverso

26 Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 7, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973, p. 142; trad. it. di G. Matteucci, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, Einaudi, Torino 2009, p. 124.

27 Th.W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 12, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973, p. 39; trad. it. di G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002, p. 39.

28 G. Agamben, *L’uomo senza contenuto*, cit., p. 154.



la quale l'oggetto, ricreando ed esaltando anzi al massimo su un altro piano la sua autenticità, si caricava di un nuovo valore, perfettamente analogo a quel valore di estraneazione che abbiamo già osservato a proposito della collezione.<sup>29</sup>

L'uomo senza contenuto non designa perciò né la fine dell'esperienza in senso tradizionale, né la dissoluzione della relazione tra arte e umanità, secondo una classica dinamica di tipo conservatore; in ogni caso, non indica però nemmeno il tentativo di analizzare un nuovo livello dell'esperienza in generale, magari generata da un nuovo modello di relazione tra arte e umanità. All'opposto, l'uomo senza contenuto rappresenta l'uomo di fronte alla dissoluzione storica dell'esperienza e lo mostra nell'atto di attendere l'apparire di un nuovo oggetto, pronto a esprimere nuovamente la pienezza dell'esperienza arcaica e originaria.

Per questa ragione, quando Agamben definisce l'estetica come il fuoco che brucia la casa dell'arte al fine di rivelarne il progetto originario, impiega un concetto hegeliano in modo antihegeliano. Agli occhi di Hegel, infatti, il fuoco dell'estetica continua sempre a bruciare e l'arte reagisce alla sua concettualità rivelando nuovi significati spirituali, nuovi progetti da esporre. Per Agamben, invece, il fuoco dell'estetica brucia per intero l'edificio dell'arte col solo risultato di ottenere, dopo le fiamme, un'altra forma di esperienza, nuovamente auratica e nuovamente originaria.

---

29 Ivi, p. 159.





ALBERTO MARTINENGO

## DISSOLVERE, STORICIZZARE, RADICALIZZARE HEGEL

Una lettura dell'ermeneutica filosofica

La presenza di Hegel nel secondo Novecento italiano è stata ricostruita sotto molteplici punti di vista, storici e teorici. Nella maggior parte delle ricostruzioni, l'ermeneutica filosofica gioca un ruolo rilevante: è un posizionamento che non si deve soltanto all'importanza generale che l'ermeneutica ha nel dibattito italiano per almeno un quarantennio; ma anche alla radicale riapertura che produce nei confronti della filosofia tedesca, tanto di quella classica quanto di quella contemporanea.

Questo merito storico dell'ermeneutica filosofica è tuttavia accompagnato da un'ambiguità di fondo che la percorre da parte a parte e che coinvolge una serie di altri attori: il crocianesimo e il marxismo, l'esistenzialismo e le filosofie degli anni Settanta, la ricezione di Gadamer e le influenze del post-strutturalismo francese. Sotto questo profilo, rimettere a fuoco la presenza di Hegel nell'Italia post-crociana significa leggere di nuovo una vicenda complessa che coincide, in larga parte, con quella delle filosofie italiane che tuttora sono tra le più conosciute e discusse fuori dai confini nazionali.

Lo schema generale della vicenda è piuttosto semplice, almeno in prima battuta: l'ermeneutica filosofica italiana, nata dentro un alveo programmaticamente esistenzialistico e inconciliabile con Hegel, muta in profondità i suoi orientamenti a partire dalla diffusione di *Verità e metodo*. Più precisamente, l'influenza di Gadamer – che nell'Italia degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta è tanto precoce quanto la gestazione dell'ermeneutica era stata pionieristica negli anni Cinquanta – dà forma a una specie di tensione mai risolta tra hegelismo e anti-hegelismo (o, come si vedrà, *non-hegelismo*). Sebbene non si possa dire che l'ermeneu-



tica italiana sia spaccata in due tradizioni contrapposte, ha senza dubbio due facce, che convivono nella stessa scuola e, talvolta, negli stessi autori.

### 1. *Cambiare le domande fondamentali: l'estetica di Pareyson*

Il riferimento a Luigi Pareyson è imprescindibile in questo contesto, per almeno due ragioni. La prima è ovvia ed è legata al suo ruolo nello sviluppo dell'ermeneutica italiana, un ruolo che, come si diceva, è pionieristico nel nostro contesto nazionale e anticipatore a livello europeo. La seconda ragione dipende proprio dalla complessità della sua relazione con Hegel. I suoi lavori degli anni Quaranta e Cinquanta, in particolare *Estetica. Teoria della formatività* (1954), sono infatti centrali, non soltanto per la formulazione del problema dell'interpretazione, ma anche per una ridefinizione dei rapporti con l'hegelismo. Rapporti che, per ragioni non casuali, è bene iniziare a leggere *ex-post*, partendo dall'ultima edizione di *Estetica. Teoria della formatività*, che Pareyson pubblica nel 1988. Nelle pagine della prefazione alla quarta edizione si legge infatti una ricostruzione molto netta ed esplicita: "Invece di attardarsi in un'ennesima critica dell'estetica di Croce, questo libro entrò subito in argomento, proponendo, al posto dei principi crociani dell'intuizione e dell'espressione, un'estetica della produzione e della formatività"<sup>1</sup>. La centralità di questa determinazione è inequivocabile. Paolo D'Angelo ricorda che si tratta sostanzialmente di un *hapax legomenon* nei lavori di Pareyson. Pareyson sceglie programmaticamente – e qui, per una volta, lo dichiara – di non tradurre la propria opposizione a Croce "in una polemica continua, nella sottolineatura puntigliosa delle differenze di orientamento" perché sa che "una filosofia non si supera restando avvinghiati ai problemi da essa proposti, e contestando le risposte che a essi sono state date"<sup>2</sup>. Il vero superamento che Pareyson ha in mente, prosegue D'Angelo, "avviene quando sono diverse non solo le soluzioni, ma

1 L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988, p. 7.

2 P. D'Angelo, *Il ruolo di Luigi Pareyson nell'estetica italiana del Novecento*, in «Annuario filosofico», n. 27, 2011, p. 61.

anche le questioni che si ritengono più rilevanti”<sup>3</sup>: da qui il “gesto *nonchalant*” di non intraprendere un corpo a corpo con Croce, fino quasi al punto di cancellarne la presenza limitandola – è ancora D’Angelo a ricordarlo – ad analisi e testi decisamente più brevi. Ma, nelle stesse righe della prefazione del 1988, Pareyson sa essere anche più esplicito e parla addirittura di una *censura crociana* e di un vero e proprio *danno* all’estetica italiana: espressioni insolitamente forti, che solo lo sguardo retrospettivo dei tardi anni Ottanta autorizza allo suo stile, abitualmente non uso alle polemiche dirette<sup>4</sup>.

Per ragioni contestuali, quando Pareyson nomina Croce, qui e negli altri pochi testi, il lettore sa che la parte vale per il tutto: non solo Croce, né soltanto la sua estetica, ma il sistema di Hegel nel suo complesso, a partire dallo Spirito assoluto. L’originalità di Pareyson come voce dell’esistenzialismo italiano degli anni Cinquanta – e, *in nuce*, dell’ermeneutica – sta infatti il modo specifico in cui l’abbandono della linea Hegel-Croce è pensato nel suo complesso, non limitandolo ad aspetti specifici di quella tradizione. Si tratta di un abbandono che prende le mosse dall’estetica e dal suo cuore: l’attacco al teoreticismo di Croce e la sostituzione del carattere conoscitivo dell’arte con il primato esecutivo della formatività. Ma l’estetica rimane per Pareyson il punto di partenza di un programma più ampio – l’ermeneutica e l’ontologia, appunto – che confermerà e massimizzerà quella rottura.

Nella sua ispirazione prefilosofica, la teoria della formatività è un appello a rivolgere lo sguardo alla concretezza dell’esperienza artistica. Sebbene si collochi in continuità con il programma esistenzialista elaborato alcuni anni prima in *Esistenza e persona* (1950), sarebbe infatti sbagliato considerare la formatività come l’applicazione all’estetica di un modello teorico elaborato altrove, cioè di un “sistema filosofico presupposto” al suo esercizio in ambito estetico. Le cose stanno semmai alla rovescia: Pareyson matura compiutamente la sua alternativa alla *lignée* Hegel-Croce proprio attraverso il problema *concreto* dell’esperienza artistica. Da qui, per inciso, l’attenzione particolarmente originale alle poetiche, un’attenzione che sarebbe tornata più volte nella tradizione aperta da Pareyson,

---

3 *Ibidem.*

4 Cfr. *ibidem.*

per esempio in Gianni Vattimo. Seguendo una linea tipicamente anti-crociana e condivisa con alcune altre voci (Banfi e Anceschi, su tutti), le poetiche diventano per Pareyson lo strumento effettivo con cui la filosofia può ragionevolmente entrare nel concreto della pratica artistica rispettandone i principi, cioè senza sovrascriverle presupposti di natura extra-artistica.

Del resto, il problema dei presupposti non sta soltanto in premessa alla teoria della formatività, ma ne è anche il cuore, sebbene in altro senso. Quando, in apertura della sezione intitolata *Tentativo e riuscita*, Pareyson presenta la celebre definizione della formatività come “un tal fare che, mentre fa, *inventa il modo di fare*”<sup>5</sup>, pensa infatti a un aspetto specifico dell’esperienza umana che proprio la produzione di forme artistiche esemplifica: non la produzione secondo principi predeterminati, ma l’attività formativa che produce le proprie stesse regole. Ecco il punto: “concepire eseguendo”, cioè “inventare facendo”, è la chiave con cui Pareyson ritrova la connessione con la concretezza della produzione artistica. Si tratta di un tema che oggi rientrerebbe a pieno titolo nelle discussioni attorno alla creatività artistica e all’improvvisazione<sup>6</sup>, ma per Pareyson è soprattutto lo strumento per dare corpo alla sua specifica uscita dall’estetica crociana: un’uscita che, come si diceva, implica di cambiare l’intero orizzonte delle domande filosoficamente rilevanti, e non soltanto quello delle risposte.

## 2. Una storia alternativa a Hegel

Questa è dunque la caratterizzazione specifica di Pareyson nel Novecento filosofico italiano. Ma, prendendo in prestito tre categorie scelte da D’Angelo, si tratta di un carattere post-crociano, anti-crociano o, più propriamente, non-crociano<sup>7</sup>? Probabilmente quest’ultima qualificazione è la più corretta e identifica al meglio

5 L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, cit., p. 59.

6 Cfr. per es. D. Campesi, *Interpretazione e improvvisazione nell’estetica della formatività di Luigi Pareyson*, in «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», n. 10, 2015, pp. 273-287; A. Bertinetto, *Improvvisazione e formatività*, «Annuario filosofico», n. 25, 2009, pp. 145-174.

7 P. D’Angelo, *Il ruolo di Luigi Pareyson nell’estetica italiana del Novecento*, cit., p. 60.



l'assenza – consapevole e ricercata – di confronto. È tuttavia importante capire come ciò avvenga nello specifico e che cosa implichi, in termini di guadagno teorico. Nel volume del 1954, che rimane l'espressione più efficace della sua estetica, il discorso sulla formattività artistica è in effetti il caso esemplare dell'incontro con la concretezza, cioè il tema portante dell'adesione di Pareyson all'esistenzialismo. Per ridurre la questione a uno schema, si potrebbe dire che la tradizione hegeliana rappresenti per Pareyson una sorta di vicolo cieco, chiuso sui quattro lati, dal quale non si esce né procedendo avanti, né tornando indietro: da una parte, la nozione di Spirito assoluto implica un rapporto tra la storia e la verità che a Pareyson sembra annullare il ruolo della concretezza in favore dell'astrazione e della conciliazione; dall'altra, come sintetizza Gaetano Chiurazzi, la scelta opposta, cioè “una filosofia hegeliana [...] privata dello Spirito assoluto”, ai suoi occhi “non fa altro che legittimare esiti di tipo storicistico e relativistico”<sup>8</sup>.

La necessità di abbandonare la tradizione hegeliana, tanto nella sua forma originale, quanto nelle revisioni centrate sul momento dello Spirito oggettivo, va presa molto sul serio. Per Pareyson si tratta di una decisione che nelle sue intenzioni ha una portata storica. In sostanza, Pareyson sostiene – e riafferma ancora nel 1988, a quarant'anni di distanza – che il suo intento è la ricerca di percorsi teorici completamente diversi: strade che, come spiega Francesco Tomatis, consentano di “reinterpretare e ricostruire totalmente la storia della filosofia contemporanea e cercare una linea teoretica alternativa a quella di Hegel”<sup>9</sup>.

Il punto che caratterizza la posizione di Pareyson è dunque questo: non si tratta di ipotizzare revisioni, correzioni, mutilazioni o capovolgimenti del sistema hegeliano, bensì una rottura che can-

- 
- 8 G. Chiurazzi, *Pareyson and Vattimo: From Truth to Nihilism*, in J. Malpas, H.-H. Gander (a cura di), *The Routledge Companion to Hermeneutics*, Routledge, London 2014, p. 179. Condivido l'impostazione di fondo proposta da Chiurazzi e ne sono debitore nei passaggi che seguono. Ho proposto un'articolazione più dettagliata delle questioni nel mio *Das Erbe Hegels in der philosophischen Hermeneutik in Italien: Pareyson und Vattimo*, in F. Iannelli, F. Vercellone, K. Vieweg (a cura di), *Hegel und Italien – Italien und Hegel. Geistige Synergien von gestern und heute*, Mimesis Verlag, Milano, pp. 363-378.
- 9 F. Tomatis, *Pareyson. Vita, filosofia, bibliografia*, Morcelliana, Brescia 2003, p. 38.



celli qualsiasi complicità con quel modello<sup>10</sup>. In questa prospettiva, lo stesso esistenzialismo tedesco ottocentesco non è sufficiente e deve essere criticato: esso infatti si presenta agli occhi di Pareyson come “antihegeliano e hegeliano al tempo stesso”<sup>11</sup>, cioè considera Hegel come un punto letteralmente insuperabile della filosofia moderna. Questa critica accompagna Pareyson dall’inizio, fin dal suo libro *La filosofia dell’esistenzialismo e Carlo Jaspers* (1940), il cui nucleo può essere sintetizzato così: l’esistenzialismo ottocentesco rappresenta, almeno idealmente, la richiesta di una svolta forte ma ancora interna alla filosofia moderna; oggi invece – nell’oggi del Pareyson degli anni Quaranta – si apre la possibilità di ricostruire un’*altra* linea di continuità per la filosofia occidentale, distinta da quella della modernità. Con ciò, appunto, Hegel non è affatto ripensato, né ripensabile, ma è sostanzialmente escluso dal percorso con qualche rara eccezione che, nel caso di Pareyson, interviene soltanto nell’ultima fase della sua riflessione: quella dell’*Ontologia della libertà*, pubblicata postuma nel 1995, in cui uno spazio limitato di interlocuzione si apre al confine tra la filosofia e la teologia.

Riaffermare la concretezza del tema della verità per l’esistenza, contro l’astrazione della filosofia dello spirito di Hegel, ma anche contro la sua relativizzazione da parte delle filosofie che pretendono di dissolvere lo hegelismo: questa è insomma la chiave dell’interdetto di Pareyson nei confronti dell’hegelismo italiano. Da qui, la sua ricerca di linee di continuità alternative a quelle della tradizione hegeliana passa attraverso autori come Fichte e Schelling, secondo una caratterizzazione particolare e volutamente anacronistica che, agli occhi di Pareyson, li rende al tempo stesso *autori pre-hegeliani e post-hegeliani*. Si tratta di definizioni apparentemente provocatorie, così come la qualifica di Schelling come *pensatore post-heideggeriano*, che sarebbe apparsa frequentemente in testi successivi, come *Verità e interpretazione* (1971). Ma in realtà sono definizioni che devono essere intese con attenzione, perché giocano un ruolo importante nella nascita dell’ermeneutica italiana. Da una parte, per Pareyson, Fichte deve essere considerato pre-hegeliano, perché la sua filosofia pensa

10 M. Bozzetti, *Pareyson e Hegel*, in G. Riconda, E. Gamba (a cura di), *Luigi Pareyson tra ermeneutica e ontologia della libertà*, Trauben, Torino, 2010, p. 118.

11 L. Pareyson, *Esistenza e persona*, il Melangolo, Genova, 2002, p. 78.



l'io inserendolo in un sistema che non è ancora condizionato dai vincoli dello spirito di Hegel, ma è anche post-hegeliano perché il sistema appare più resistente di quello hegeliano, cioè attraversa indenne le alterne fortune che colpiscono Hegel. Dall'altra, anche Schelling mette al centro elementi alternativi al sistema hegeliano, dando loro una collocazione funzionalmente diversa: è il caso, su tutti, del ruolo del negativo. Ed è proprio il negativo a proiettare Schelling non soltanto oltre Hegel ma financo oltre Heidegger, il cui ricorso al nulla appare a Pareyson ingenuo e scarsamente consapevole dei precedenti schellinghiani, che invece dovrebbero essere recuperati.

Sgombrato il campo dall'hegelismo e, assieme, dalle filosofie antihegeliane ottocentesche, che si presentano di fatto come il risultato di una dissoluzione interna al sistema di Hegel (Feuerbach e Kierkegaard su tutti, che agli occhi di Pareyson "rimangono singolarmente hegeliani nel loro deciso antihegelismo")<sup>12</sup>, Pareyson si propone dunque di riconnettere i segmenti di un'altra storia filosofica. In *Esistenza e persona* questi segmenti delineano per la prima volta il punto d'incontro tra l'esistenzialismo e l'ermeneutica. L'esistenzialismo personalistico, a cui fa riferimento il titolo del libro, è il nome che viene dato a questa scomposizione e ricomposizione della tradizione filosofica. Il suo nucleo è dato dall'idea che la persona, la *mia* persona finita, incarnata e storicamente collocata, non sia soltanto negatività ma una prospettiva aperta sulla verità: la persona è una dialettica concreta di opposti – finito e infinito, attività e passività – ed è il luogo in cui l'universale incontra la storia. La tematica ermeneutica si innesta su questo incontro. L'uscita dal modello hegeliano e il passaggio attraverso l'esistenzialismo, come linea filosofica alternativa a Hegel, sono le tappe preparatorie alla definizione di una filosofia generale dell'*interpretazione*, che agli occhi di Pareyson – diversamente da Heidegger, per esempio – è il vero centro dell'ermeneutica filosofica.

### 3. *Storicizzare Hegel: l'ermeneutica di Verra e di Vattimo*

Si può dunque dire che l'ermeneutica di Pareyson si muova tra due principi e che consideri l'estetica come il campo nel quale

---

12 Ivi, p. 58.

questo movimento emerge con più evidenza: dell'idea – del vero, dell'essere – si dà solo un'esperienza storicamente determinata, di cui l'attività formativa dell'artista è il modello; ma storicizzare l'idea – per esempio “interpretarla”, come fa l'artista – non significa polverizzarla in un'infinità di interpretazioni prive di un criterio di valutazione. Già prima di *Verità e interpretazione*, è proprio *Esistenza e persona* a chiarire la posta in gioco sul piano filosofico generale: “Il riconoscimento della molteplicità essenziale delle filosofie minaccia l'unicità della verità? È possibile una concezione pluralistica ma non relativistica della verità? Da quale punto di vista si colloca una posizione prospettivista, che concili l'unicità della verità con la molteplicità delle sue formulazioni?”<sup>13</sup>. Si potrebbe dirlo con una formula più sintetica di quella scelta qui da Pareyson: è possibile pensare a una nozione di verità dell'interpretazione che sia storicamente connotata, ma non si esaurisca nella storia? Come si è detto, questa relazione tra la storia e la verità è il risultato di un'opzione che imputa all'hegelismo la cancellazione della storicità nella sua concretezza e all'anti-hegelismo ottocentesco il suo travisamento. Tuttavia, la storia dell'ermeneutica italiana si dipana lungo un arco in cui i rapporti con Hegel si differenziano, anche in modo rilevante: è un arco che modifica e finisce per capovolgere la posizione di Pareyson.

Negli stessi anni Cinquanta, in cui l'esistenzialismo di Pareyson si traduce in un'ermeneutica filosofica di stampo non-hegeliano, si apre infatti un'altra strada, il cui polo italiano è ancora Torino ma la destinazione diventa la Heidelberg di Karl Löwith e Hans-Georg Gadamer, un ambiente ovviamente diverso rispetto a quello che Pareyson aveva conosciuto ai tempi di Jaspers. In questo caso, il riferimento è a Valerio Verra. Il contributo di Verra agli studi hegeliani in Italia è infatti inseparabile dalla prospettiva ermeneutica in cui quel contributo si forma. E viceversa: il suo ruolo nel dibattito ermeneutico italiano consiste soprattutto nella riapertura dei conti con Hegel, ossia nell'obiettivo di fare filosofia (e dunque anche ermeneutica filosofica) *an und mit Hegel*, come si ricorda spesso<sup>14</sup>.

13 Ivi, p. 10.

14 Cfr. per es. L. Cesa, *Per Valerio Verra*, in «Studi kantiani», a. XIV, 2001, p. 177. Cesa è il curatore della raccolta postuma che oggi è il testo fonamen-



La distanza tra Pareyson e Verra si coglie già nei rispettivi contributi storico-filosofici<sup>15</sup>. Se l'operazione di Pareyson è quella che si è descritta prima, cioè spezzare una logica unitaria di sviluppo che vada dai post-kantiani all'hegelismo, Verra invece riattribuisce un ruolo decisivo a Hegel e lo fa – ecco l'incrocio tra la storia della filosofia e l'ermeneutica filosofica – valorizzando la dimensione dialogica della dialettica<sup>16</sup>. È esplicito in ciò un articolo del 1959, *Rinascita schellinghiana?*, che segnala già le diffidenze che ostacolano una comprensione adeguata della filosofia hegeliana<sup>17</sup>. Ma alla fine degli anni Cinquanta il percorso di Verra è ancora agli inizi e da lì in poi la frattura si sarebbe approfondita.

Gianni Vattimo ricostruisce questa vicenda in termini ancora più espliciti: Hegel è per Verra il maestro “della radicale storicità dello spirito che si fa valere contro ogni pretesa di razionalismo metafisico”, cioè contro quelle stesse pretese che, viceversa, l'ermeneutica di Pareyson fronteggiava scegliendo l'esistenzialismo<sup>18</sup>. Nella prospettiva di Vattimo, insomma, l'appello alla storicità – della conoscenza, dell'esperienza, dell'essere – è il tratto unificante della nascente ermeneutica filosofica italiana. Un tratto che tuttavia, forse paradossalmente, Verra e Pareyson declinano in modi opposti rispetto a Hegel: l'uno – Pareyson – abbandonando assieme Croce e l'hegelismo; l'altro – Verra – riscoprendo Hegel e promuovendo un rinnovamento profondo della ricezione primonovecentesca.

Tuttavia, non si capirebbe questa diversità senza mettere in gioco Hans-Georg Gadamer. Il suo ruolo è essenziale, ma non soltanto per le circostanze biografiche che legano Verra a Heidelberg e ne fanno il primo ambasciatore di Gadamer nel nostro paese. Più complessivamente, è l'impatto di *Verità e metodo* in Italia a spostare decisamente gli equilibri, né è un caso che la traduzione italiana

---

tale per uno sguardo complessivo sulle ricerche hegeliane di Verra: V. Verra, *Su Hegel*, il Mulino, Bologna, 2007.

15 G. Riconda, *Valerio Verra e l'ambiente filosofico torinese*, «Rivista di filosofia», vol. XCIV, n. 1, 2003, pp. 111 ss. Sulla lontananza dell'“ambiente torinese” da Hegel, cfr. inoltre P. Rossi, *Alla riscoperta di Hegel*, «Rivista di filosofia», vol. XCIV, n. 1, 2003, p. 123, con riferimenti a Guzzo e Abbagnano da una parte, e a Solari e Bobbio dall'altra.

16 G. Riconda, *Valerio Verra e l'ambiente filosofico torinese*, cit., p. 112.

17 V. Verra, *Rinascita schellinghiana?*, in «Il Pensiero», n. 4, 1959, pp. 70-89.

18 G. Vattimo, *Da Dewey a Hegel, attraverso Gadamer*, «Rivista di filosofia», vol. XCIV, n. 1, 2003, p. 130.



– firmata proprio da Vattimo – esca tra le prime, nel 1972. Si tratta insomma di una diffusione notevole e relativamente rapida, il cui nucleo è proprio il tema della storicità della verità. Con due facce: da una parte, attraverso la profonda riscrittura del problema dello Spirito oggettivo, *Verità e metodo* rafforza e sancisce la possibilità di un “altro” Hegel, come quello a cui Verra pensa già negli anni Cinquanta; dall’altra, questa riscrittura si aggancia alle fortune più complessive dell’ermeneutica in Italia e ne diventa un elemento non secondario, soprattutto nel pensiero di Vattimo.

Chiarita la posizione di Verra, è dunque utile spostare l’attenzione sul secondo versante. Sebbene Vattimo rivendichi infatti, a più riprese, la derivazione fedele del pensiero debole dall’ermeneutica di Pareyson, su questo punto le distanze si fanno via via più rilevanti. Il percorso è progressivo, ma inequivocabile. Lo si vede bene in un testo “giovanile” come *Poesia e ontologia* (1967), in cui il programma anti-crociano dell’estetica di Pareyson e l’apertura verso Gadamer ancora convivono. In queste pagine, Vattimo dà seguito a quel confronto corpo-a-corpo con la tradizione hegeliana su cui Pareyson aveva scelto di non fermarsi. Il riferimento critico di Vattimo è a una “mentalità sostanzialmente hegeliana”<sup>19</sup> che appare “dominante”<sup>20</sup> nelle estetiche primonovecentesche. “In tale prospettiva – scrive – l’estetica si presenta sempre, in maggiore o minor misura, come una ‘dialettizzazione’ dell’arte, si propone cioè di comprenderla e spiegarla col metterla in rapporto alla struttura generale dello spirito, della storia, della società, dell’evoluzione degli stili, della lingua, ecc.”<sup>21</sup>. Per Vattimo, la domanda di fondo, in tutta la sua semplicità, è insomma questa: le estetiche di derivazione hegeliana sono in grado di rispondere al concreto dell’esperienza artistica e, più in particolare, alle sue evoluzioni contemporanee? La risposta è nettamente negativa e – particolare non secondario – si estende anche alle filosofie dell’arte alternative a quella linea, per esempio quelle neokantiane e quelle fenomenologiche: non rinunciando all’intento di fondare filosoficamente l’arte, le une e le altre ripetono i difetti dell’hegelismo<sup>22</sup>.

19 G. Vattimo, *Opere complete*, vol. I, t. 2, *Poesia e ontologia*, Meltemi, Roma, 2008, p. 30.

20 Ivi, p. 31.

21 *Ibidem*.

22 “L’esito del neokantismo, dal punto di vista che qui ci interessa, è analogo a quello della mentalità hegeliana: la filosofia è il sapere sul modo di funziona-

Per Vattimo, l'antidoto a queste difficoltà è la proposta di una nuova estetica, di natura ontologica. Da qui il titolo del volume del 1967. Tutte le estetiche di stampo hegeliano, neokantiano o fenomenologico cercano di fondare l'esperienza artistica su una forma di sapere più fondamentale: il sapere assoluto nel primo caso, il trascendentale variamente inteso nel secondo. Al contrario, un'estetica ontologica si propone di interpretare il problema dell'arte a partire da una più fondamentale concezione dell'essere, che nel caso di Vattimo è derivata dall'ontologia heideggeriana della differenza tra l'ente e l'essere. In effetti, le premesse di *Poesia e ontologia* sono esplicitamente legate ai temi che Heidegger discute nel saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* (1935-1936): in particolare il binomio di terra e mondo e l'opera d'arte come evidenza di una nozione non-sostanziale, bensì evenemenziale, di essere.

L'alternativa è decisiva per Vattimo: si può considerare l'esperienza artistica, nella sua specificità, come un caso che l'estetica e la filosofia dell'arte si incaricano di superare nel concetto; oppure – sulla scia di Pareyson – si può leggerla come l'esempio di una diversa concezione filosofica generale, come il sintomo che qualcosa non funziona nelle ontologie tradizionali. La tradizione hegeliana rimane “il più grande tentativo di integrare la storia dell'arte nell'estetica (come, del resto, la storia della filosofia nella filosofia), tuttavia sempre dal punto di vista di una dialettica che implicava la coscienza raggiunta della totalità, il punto di vista dell'assoluto”<sup>23</sup>. Al contrario, se si guarda altrove, in particolare a Heidegger, si può riscontrare che “l'arte, indagata sia al livello delle sue strutture ‘trascendentali’, sia al livello delle poetiche, dei programmi, dei metodi critici, sia al livello degli stessi contenuti, significati, risultati delle opere, offre un campo vastissimo e anzi, forse più di altri aspetti dell'esperienza umana, sembra non soltanto permettere, ma richiedere esplicitamente un'interpretazione ontologica, che contro ogni illusoria chiusura sistematica ne evidenzi le aperture sull'ulteriorità”<sup>24</sup>.

---

re dello spirito, quindi, alla fine, autoconsapevolezza, senza nessuna apertura a incontrare realmente qualcosa d'altro dallo spirito stesso” (Ivi, p. 33).

23 Ivi, p. 42.

24 Ivi, p. 45.

#### 4. *Hegel radicalizzato: una nuova funzione dell'estetica*

Fin qui la prospettiva di Vattimo ribadisce quella di Pareyson, seppur muovendo da premesse diverse; per l'uno, l'esistenzialismo personalistico, mentre per l'altro, Heidegger. In queste pagine, infatti, Vattimo non fa che esplicitare le critiche di Pareyson, compiendo quel lavoro di confronto con la tradizione dialettica che *Estetica. Teoria della formatività* aveva espressamente escluso. Ma, a ben vedere, *Poesia e ontologia* è attraversato da una sorta di doppia strategia, che va al di là di questo e ha il suo centro nella nozione di *storicità* dell'arte. Ciò che le critiche all'hegelismo consentono a Vattimo – e non a Pareyson – è infatti un'articolazione più complessa del problema della storia: l'assorbimento hegeliano della storia dell'arte nell'estetica, cioè la dialettizzazione, non permette una vera comprensione della sua storicità, perché la sacrifica a vantaggio del sistema; ma esistono tratti specifici dell'estetica hegeliana che non soltanto non ostacolano tale comprensione, ma anzi la favoriscono, tratti che emergono attraverso il confronto diretto che finalmente *Poesia e ontologia* costruisce.

Il punto di svolta rispetto a Pareyson sta nel tema della fine dell'arte. O, meglio, nell'incrocio tra questa tematica e l'esperienza artistica dell'avanguardia storica. L'ipotesi di Vattimo può essere riassunta così: (1) le avanguardie e le loro eredità configurano il Novecento come il "secolo delle poetiche", cioè come un fenomeno complesso e duraturo nel quale il lavoro artistico lascia sempre più spazio agli esercizi di auto-comprensione e di auto-rappresentazione da parte degli artisti; (2) l'uso di categorie hegeliane come quelle concernenti la funzione presente dell'arte e il suo esaurimento non è inappropriato perché illumina in modo originale un capitolo ambigualmente complesso della storia dell'arte. Il punto (2) merita particolare attenzione perché il cambio di prospettiva riguardante Hegel si gioca qui. È chiaro infatti che per Vattimo non si tratta di affermare che le avanguardie inverino l'idea che l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, sia per noi un passato, né che la confutino, né – ancor meno – che ne siano la conseguenza sul piano storico-artistico. In modo più generico, ma anche più convincente, Vattimo si limita a sostenere che l'uno e l'altro fenomeno, quello

descritto da Hegel con la nozione di fine dell'arte e quello rappresentato dalle avanguardie, rispondano a condizioni storiche simili.

In altri termini, l'estetica hegeliana è inutilizzabile nella misura in cui si intenda considerarla come una profezia che è stata realizzata (o smentita). Al contrario può – e deve – essere salvata come un sintomo della medesima evoluzione storica che in ambito artistico è sfociata nelle avanguardie. Le pagine di *Poesia e ontologia* sono molto chiare in questo senso: si tratta di un'ipotesi che “non si verifica tanto dimostrandosi definitivamente vera o falsa, ma che vale piuttosto come uno dei possibili strumenti di comprensione [...] della situazione” artistica dell'inizio del Novecento<sup>25</sup>. Su queste basi, Vattimo inizia un percorso complesso e articolato che misura, per esempio, le analogie tra le avanguardie e le poetiche romantiche: analogie basate sulla diffusione dei manifesti, sull'interrogativo da parte degli artisti circa il loro ruolo nella società, sulle loro “pretese” filosofiche e sul modo in cui esse sono recepite dal pubblico. Il risultato di queste analisi, che attraversano tutta la prima parte del volume, è la costruzione di una costellazione di riferimenti reciproci tra il romanticismo, Hegel e le avanguardie: riferimenti che hanno la loro chiave nel tema della riflessione e dell'autoriflessione dell'arte su stessa, a cui le poetiche romantiche, l'estetica hegeliana e l'esperienza delle avanguardie corrispondono tutte in modo coerente, seppure secondo modalità specifiche.

Il vero punto di svolta rispetto a Pareyson arriva però nella seconda parte di *Poesia e ontologia*. Proprio qui il riferimento a Gadamer diventa strategico. Nella prospettiva di Vattimo, a *Verità e metodo* si deve soprattutto il superamento della nozione di coscienza estetica e, con essa, di tutte le estetiche debitorie – espressamente o implicitamente – del kantismo<sup>26</sup>. In altri termini, l'ontologia dell'arte a cui l'estetica ermeneutica intende mettere mano non è soltanto un ampliamento delle intuizioni di Heidegger ma rappresenta il recupero sotterraneo di ciò che la coscienza estetica ha interrotto, *in primis* la connessione tra l'arte e il suo mondo e, in secondo luogo, il valore *conoscitivo* dell'esperienza estetica.

Arte, mondo e conoscenza sono dunque i tre poli del discorso di Vattimo. Da una parte, se l'arte può reclamare una pretesa di verità,

25 Ivi, p. 49.

26 Cfr. ivi, pp. 167-169.

ciò si deve al fatto che l'esperienza artistica non è sottoposta ai vincoli categoriali della *Critica del Giudizio* (*in primis*, il disinteresse), bensì è un'"esperienza vera", cioè un luogo nel quale l'artista e il fruitore ritrovano sé stessi. Dall'altra, recuperare – contro Kant – il valore autonomo dell'estetica nello spettro delle facoltà umane consente di interpretare questo "ritrovarsi" come una forma di riconoscimento e dunque di conoscenza. Con ciò, la critica alla coscienza estetica è anche il passaggio attraverso il quale si riaprono i conti con Hegel. A voler riutilizzare l'immagine di J. Habermas, si può dire che se Gadamer è l'*urbanizzatore* di qualcosa, per Vattimo lo è più della provincia hegeliana che non della provincia heideggeriana. Nell'analisi di Vattimo, infatti, l'impostazione ermeneutica del problema estetico diventa lo strumento che consente di operare un recupero delle aporie dell'estetica hegeliana messe in luce nella prima parte di *Poesia e ontologia*. Con un caposaldo chiaro, che si colloca proprio nella dialettica.

Vattimo ricostruisce in questi termini il senso dell'impostazione ontologica gadameriana: l'esperienza estetica ha un rilievo ontologico perché produce un incremento di essere, incremento che ha nel dialogo tra l'opera e i suoi attori (artista e fruitore) la sua origine.

Che nell'arte si dia un'esperienza di verità – scrive Vattimo – significa [...] anzitutto che l'incontro con l'opera, e prima la stessa produzione di essa, sono eventi che modificano realmente coloro che vi si trovano coinvolti. L'arte è così esperienza di verità perché è vera esperienza, cioè accadimento in cui avviene davvero qualcosa.<sup>27</sup>

Come nel concetto gadameriano di gioco, anche nel rapporto con l'opera d'arte vi è qualcosa che trascende la produzione e la fruizione e che, nel lessico di Heidegger e Gadamer, corrisponde alla produzione di un mondo di significati nuovi. Il punto è però determinare in che modo questa produzione di novità, cioè questo incremento di essere, si concili con l'idea che nel dialogo con l'opera l'artista e il fruitore ritrovino sé stessi: cioè con un'idea sostanzialmente conservativa o confermativa dell'esperienza. Da una parte, infatti, "il *novum* che nasce nel dialogo è anche sviluppo, conferma, ritorno presso di sé di ciò che era già" e in tal modo l'esperienza estetica si

---

27 Ivi, p. 190.



pone sotto il segno della dialettica. Dall'altra, tuttavia, questo genere di esperienza non si riduce a una funzione di conferma dell'autocomprensione che caratterizza l'artista e il fruitore. Al contrario, la ricchezza e la desiderabilità dell'esperienza estetica dipendono da una tensione che coniuga la continuità del riconoscimento con la discontinuità che l'arte realmente originale offre al suo spettatore: quella rottura che, per esempio, Heidegger colloca sotto la nozione di *Stoss* e che si attaglia bene, secondo Vattimo, alle avanguardie<sup>28</sup>. Così, in termini heideggeriani, *Poesia e ontologia* può concludere che l'arte "oggi si configura come luogo privilegiato della negazione dell'identità, e dunque dell'accadere della verità"<sup>29</sup>. Ma, a ben vedere, in questa oscillazione esplicita tra la dialettica e l'innovazione la vera posta in gioco è l'estetica hegeliana: un'estetica che è resa meno necessitante – meno compiuta – nella sua sistematicità grazie alla concretezza del fare tentativo dell'artista, che Vattimo trae dalla formatività di Pareyson ma ritiene di ritrovare anche in Heidegger e Gadamer. L'arte è vettrice di novità – o fondazione di un mondo, nei termini heideggeriani – in quella tensione indecidibile tra il ritorno a se stessi e lo sconvolgimento delle aspettative degli attori in campo. È insomma una torsione della tradizione tanto più dotata di valore estetico quanto più gioca lungo il sottile crinale tra il compimento dialettico e la sua continua dilazione. Un gioco tra conservazione e innovazione a cui nessun'altra delle estetiche "disponibili" sul tavolo – né quelle kantiane, né quelle fenomenologiche, ma neanche quella crociana – sa rendere giustizia. Se non, appunto, quella di un Hegel radicalizzato nella sua diagnosi della morte dell'arte.

---

28 Ivi, pp. 157-161.

29 Ivi, p. 195.





CARLA SUBRIZI

AUTOCOSCIENZA E STORIA  
IN *TACI, ANZI PARLA* DI CARLA LONZI

La storia è il risultato delle azioni patriarcali.  
Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, 1970<sup>1</sup>

*L'autocoscienza dopo la storia dell'arte*

Il presente contributo affronta la questione dell'autocoscienza negli scritti di Carla Lonzi a partire dal 1970 e fino al 1977-1978. Tale questione è posta in relazione al medesimo concetto che Georg Wilhelm Friedrich Hegel tratta nella *Fenomenologia dello Spirito* cercando di individuare le differenze e soprattutto quali sollecitazioni avessero portato Lonzi a misurarsi in più occasioni con il filosofo tedesco. Per altro verso le forme di temporalità che attraverso l'autocoscienza sono messe in atto, sono ugualmente considerate per capire come la questione della storia sia un aspetto affatto marginale e, anzi, assai significativo nell'opera di Lonzi, in particolar modo dagli scritti che datano a partire dal 1970.

Negli ultimi anni una vasta letteratura si è misurata sugli scritti di Hegel a partire da una prospettiva femminista. Il libro *Feminist Interpretations of G. W. F. Hegel*, a cura di Patricia Jagentowicz Mills, costituisce al riguardo una riflessione molteplice su un tema centrale

---

<sup>1</sup> C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Scritti di Rivolta Femminile 1, Milano 1972 (prima edizione); vedi anche l'edizione più recente *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Et Al Edizioni, Milano 2012, p. 20. Da qui in avanti si farà riferimento alle pagine dell'edizione del 2012. Per l'edizione dei diari si rinvia all'edizione recente: Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Et Al Edizioni, Milano 2010.



alla filosofia hegeliana: quello dell'identità e della differenza<sup>2</sup>. Il rapporto servo-padrone, la funzione della dialettica, il ricordo e il tempo della rimemorazione<sup>3</sup>, la famiglia e i ruoli al suo interno, il riconoscimento e l'autocoscienza stessa sono temi a partire dai quali molte autrici si sono concentrate. Seppur nel contesto della filosofia femminista questa riflessione si articola su piani diversi, che vedono da una parte la possibilità di uno sviluppo, dall'altra di una critica radicale al pensiero hegeliano, il porre in questo saggio alcuni scritti di Carla Lonzi, soprattutto tratti dai diari, dai quali emerge il senso che ebbe nel contesto di Rivolta Femminile l'esperienza dell'autocoscienza, permette di fare ulteriori riflessioni. Mi rendo conto che affrontare tali temi non possa ritenersi esaustivo per come sarà fatto in queste pagine. Importante è tuttavia fissare ulteriori spunti per ricerche che si ritengono ancora da fare e che nel dialogo con saggi e libri che si sono negli ultimi vent'anni (soprattutto) confrontati con aspetti affini a quelli posti come principali di questo saggio, può trovare elementi di raffronto importanti se non fondamentali<sup>4</sup>.

L'intento di queste pagine, oltre a mettere in relazione l'autocoscienza e la critica alla storia nelle pagine di Lonzi, è anche di capire come il confronto con Hegel non sia soltanto un "tema" sul quale concentrare nuove tendenze e il femminismo nella filosofia (come nel libro sopracitato). Il confronto di Lonzi con Hegel emerge con originalità e soprattutto con una prospettiva inedita in un contesto culturale che da una prospettiva femminista stava misurandosi in tempo reale con i grandi sistemi della cultura *patriarcale*. Nel 1949

2 P. Jagentowicz Mills (a cura di), *Feminist Interpretations of G. W. F. Hegel*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1996.

3 Hegel sostiene al proposito "soltanto la memoria conserva ancora la precedente figura dello spirito nella sua morta spoglia, quale ricordo d'una storia passata, non si sa come; e il nuovo serpente della saggezza, innalzato per permetterne l'adorazione, in questo modo non ha fatto che spogliarsi in maniera indolore d'una pelle avvizzita", *PhG* p. 296; trad. it. p. 362.

4 P. Di Cori, *Asincronie del femminismo*, ETS, Pisa 2012; G. Zapperi, *Carla Lonzi, un'arte della vita*, DeriveApprodi, Roma 2017 (in particolare il capitolo *Il tempo del femminismo*). Per le questioni inerenti al tempo, la storia, l'archivio, rimando anche al mio saggio *Storia dell'arte come archivio*, in E. de Cecco, *Arte-Mondo*, Postmediabooks, Milano 2010 e al mio libro *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Postmediabooks, Milano 2012. M. L. Boccia, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga edizioni, Milano 1990, in particolare il capitolo *Autocoscienza*, pp. 191-221.



è pioneristica la pubblicazione del libro di Simone de Beauvoir *Il deuxième sexe*, in cui la filosofa riconsidera la storia della filosofia a partire dal voler rispondere alla questione che riguarda “la separazione degli individui in maschi e femmine” motivata come un fatto “irriducibile e contingente” e al proposito della quale Beauvoir osserva che “la maggior parte delle filosofie l’hanno accettata senza proporsi di spiegarla”<sup>5</sup>.

Carla Lonzi era nata nel 1931. Dopo essersi laureata in Storia dell’arte nel 1956 con una tesi seguita da Roberto Longhi, intraprende l’attività di critica e storica dell’arte. Scrive su molte riviste e nel 1969 pubblica il libro *Autoritratto*<sup>6</sup>.

Tuttavia, nel 1970 Lonzi si allontana dalla storia dell’arte e dall’attività che l’aveva vista impegnata in quei primi quindici anni: sceglie il femminismo come prospettiva politica e personale di vita. Il femminismo fu per Lonzi un’attitudine di ricerca e non un contesto definito. Con Carla Accardi ed Elvira Banotti fonda con altre donne Rivolta Femminile e sceglie l’autocoscienza, insieme alle forme della scrittura e del dialogo come strumenti di ricerca identitaria, partendo dalla convinzione che soltanto nello scambio e nell’ascolto possa avvenire una crescita della soggettività. Nella “sala d’attesa” dei diari dal titolo *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* scritti tra il 1972 e il 1977 e pubblicati dalle edizioni di Rivolta Femminile nel 1978, Lonzi traccia dunque una lunga storia di assenze, di condizioni traumatiche all’interno di una storia canonizzata e monumentale della quale è necessario comprendere la costruzione. La scrittura frammentaria aiuta nella decostruzione di tale storia, ponendo l’attenzione sui molteplici e differenti processi attraverso i quali è possibile riconnettere storie e lacune, corpo e trauma, forme di soggettività che cercano di riconoscersi senza il bisogno di un confronto o di un allineamento a quanto storicamente viene esibito come riconosciuto, vero o punto di riferimento imprescindibile. Tra sogni, ricordi, poesie, racconto, il libro segue l’arti-

5 S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949; ed. italiana *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano 2002, p. 35.

6 Sugli anni 1955-1970, nei quali svolge la sua attività di storica e critica d’arte si rimanda a L. Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l’arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet, Macerata, 2016. Per il libro *Autoritratto* si rinvia alla recente edizione Abscondita, Milano 2017.



colarsi di una pratica di autocoscienza resa possibile dal rapporto che Lonzi ha in quegli anni con il gruppo di Rivolta Femminile.

In questo concatenarsi di fasi, esperienze, atti di consapevolezza Lonzi si orienta nella storia millenaria, dalla quale è stata assente proprio la donna, per cercare in essa, a partire dal presente, le situazioni ricorrenti, gli atti mancati, le lacune assorbite nel meccanicistico articolarsi dei momenti salienti o divenuti tali.

Dice Lonzi: “Ricostruire la storia è un’illusione come ritrovare il tempo perduto. Un’illusione e un abuso. Per fortuna ho questo diario dove posso scrivere quello che voglio, così posso anche mettere a posto tante cose”<sup>7</sup>.

La critica alla storia prende le forme nette e precise di una separazione critica dalla storia “millenaria” e “patriarcale” per ridefinire spazi e temporalità di una soggettività in costruzione. I diari dal titolo *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* sono così pensati non come uno spazio passivo in cui depositare idee e ricordi ma come lo strumento attivo di ricerca e costruzione di sé attraverso il dialogo con le altre donne di Rivolta Femminile. I diari sono costruiti cronologicamente. Ogni blocco di testo, introdotto dal giorno e dal mese, è preceduto dall’anno della stesura: dal 1972 al 1977. Tuttavia, la riflessione a distanza, il racconto di sogni, le poesie, la rilettura di testi precedentemente scritti, il racconto dello scambio di idee tra donne e modi di sentire, nel flusso ininterrotto con il quale sono scritti nelle pagine, articolano una dimensione temporale che non è mai continua. La sequenza causa e effetto è annullata in una frammentazione che è la possibilità di sfuggire a una qualsiasi forma di linea unidirezionale del racconto. L’apparente cronologia delle date non corrisponde a una reale cronologia di quanto raccontato.

Un primo punto che con questo intervento vorrei infatti sottolineare è come attraverso la scrittura del diario e la pratica dell’autocoscienza, Carla Lonzi sia riuscita a riannodare fatti temporalmente lontani appartenenti a esperienze comuni. La dimensione del tempo è fondamentale quindi anche in questo senso.

Un secondo aspetto intorno al quale queste pagine si concentrano è costituito dal rapporto con la filosofia di Hegel che nel libro sempre di Lonzi dal titolo provocatorio *Sputiamo su Hegel*, era stata considerata attraverso una forte e radicale prospettiva critica. I due

---

7 *Taci, anzi parla*, 8 giugno 1974, p. 550.

aspetti sono comunque connessi e vedremo perché. Nei diari come già in *Sputiamo su Hegel* l'affermazione di Hegel che considera la donna quale "eterna ironia della comunità"<sup>8</sup> diventa per Lonzi la prospettiva dalla quale riconoscere "la presenza dell'istanza femminista in tutti i tempi"<sup>9</sup>. L'ironia si trasforma in un arguto ed efficace strumento critico.

Tuttavia, attraverso il ritorno e gli accenni in più parti dei diari alla figura di Hegel, nonché attraverso altre riflessioni che pongono le questioni delle relazioni tra soggetti e dell'importanza dell'autocoscienza come pratica femminista, emergono ulteriori punti da considerare. Da una parte è proprio l'autocoscienza, come la intese e praticò Lonzi, a costituire il terreno di un'analisi: non la semplice e in fondo comprensibile differenza delle due concezioni. Hegel nella *Fenomenologia dello Spirito* assegna all'autocoscienza uno dei passaggi fondamentali dell'ultima fase della *Fenomenologia* stessa. Nell'introduzione al capitolo IV del suo testo Hegel tratta l'autocoscienza, mentre in un paragrafo dello stesso capitolo, si sofferma sul rapporto servo-padrone. Quest'ultimo aspetto è quello su cui si concentra maggiormente il testo di Lonzi *Sputiamo su Hegel*. Ma per tornare al concetto di autocoscienza in Hegel:

L'autocoscienza è la riflessione a partire dall'essere del mondo sensibile e percepito, ed è essenzialmente il ritorno dall'essere-altro. In quanto autocoscienza, essa è movimento; ma poiché essa distingue da sé *soltanto sé stessa in quanto sé stessa*, allora ai suoi occhi è *immediatamente levata* la differenza, intesa come un essere-altro. La differenza dunque non è, e l'*autocoscienza* è solamente l'immota tautologia dell'"Io sono Io".<sup>10</sup>

Per le scrittrici e filosofe che hanno considerato da una prospettiva femminista il tema dell'autocoscienza in Hegel, questo si configura all'interno di una considerazione della formazione di soggettività nella relazione con l'altro. Il rapporto con Hegel diventa in questo caso la lettura di una serie di concetti chiave da considerare: l'autocoscienza, il riconoscimento e appunto la dialettica.

8 *PhG* p. 259; trad. it. p. 316.

9 *Sputiamo su Hegel*, p. 19.

10 *PhG* p. 104; trad. it. p. 122.

La dialettica maschile servo-padrone porta a una nuova forma di dominio da parte degli oppressi poiché il servo identifica la sua inferiorizzazione nella mancanza di potere e perciò costruisce sé stesso a immagine del padrone, mentre deve demolire in sé stesso l'inferiorizzazione<sup>11</sup>.

Nella *Fenomenologia dello Spirito* non si parla di donna in quanto tale ma sempre di una donna in rapporto a un altro che vuol dire all'interno della famiglia l'attribuzione di un ruolo. La dialettica si esplicita anche in questo caso nei termini di femmina-maschio, moglie-marito, madre-figli, etc. La donna è quindi o considerata nel confronto con il maschio ed è dunque la femmina, o all'interno dei ruoli che riveste all'interno della famiglia. Su questo una vasta letteratura si è soffermata anche con riflessioni molto interessanti. Citando tuttavia il saggio di Federica Giardini nel volume collettaneo *The Owl's Flight. Hegel's Legacy in Contemporary Philosophy* (2021), è possibile chiarire in che modo sono in queste pagine affrontati i testi di Lonzi e il suo rapporto con Hegel:

The title of the section of this book “Women for and against Hegel” suggests an analysis of female authors’ work on the philosopher; on my part, with respect to the couple “for or against”, I would rather address the questions in a broader and intensive perspective, assuming instead the feminist *uses* of Hegelian philosophy. Considering the feminist readings of Hegel as an issue about use presents several advantages: firstly, what is at stake is not a possible commentary on Hegel, signed by a woman, but rather an authoritative relation to the philosopher’s proposal. In fact, the ones being discussed in this essay, Butler, Fraser, Rivolta Femminile-Lonzi express an authoritative position, they relate to the Hegelian philosophy by inscribing its single elements in a different frame of questioning. In other words, each of them assesses the urge and the priorities of philosophical questioning in an independent way, on the basis of their independence with respect to the philosophical paradigm – the issue is not about working within the Hegelian system, it is about questioning Hegel from a feminist standpoint.<sup>12</sup>

11 *Taci, anzi parla*, 8 agosto 1972, p. 23.

12 F. Giardini, *Domination and Exploitation. Feminist Views on the Relational Subject*, in S. Achella, F. Iannelli, G. Baptist, S. Feloj, F. Livigni, C. Melica (a cura di), *The Owl's Flight. Hegel's Legacy in Contemporary Philosophy*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2021, pp. 195-204.



Da un punto di vista in accordo con questa posizione, ciò su cui farò una riflessione, considera il rapporto di Lonzi con Hegel come quello di una studiosa “autorevole” che ha espresso una posizione non di semplice antitesi ma che ha riflettuto da una prospettiva femminista sugli scritti del filosofo.

Interessante è sottolineare come parole e temi presenti nella *Fenomenologia* siano ricorrenti, seppur da un'altra prospettiva in Lonzi: oltre a quelli di autocoscienza, riconoscimento e dialettica, quello di inferiorizzazione.

Anche Alison L. Brown insiste su questa prospettiva nel suo saggio *Hegelian Silence and the Politics of Communication: A Feminist Appropriation*:

Hegel's implicit theory of communication – both from self to same-self (internal communication) and from self to other (external communication) – can help us better to understand the conflicts feminists feel within ourselves and in our “groups” or “communities” as feminists. [...] The important thing here is that our reading of Hegel can prepare us to read society in ways that revolutionize it.<sup>13</sup>

L'autocoscienza diviene per Lonzi e per Rivolta Femminile non l'esito di una dialettica all'interno della quale il rapporto tra la coscienza di sé e la coscienza dell'altro, tra donna e uomo, si traduce in un conflitto per uscire dal rapporto subalterno.

Nei diari, nei molteplici punti in cui torna al pensiero di Hegel, la riflessione è cambiata, rispetto alla scrittura-manifesto di *Sputiamo su Hegel*. Lonzi ingloba anche le sue conoscenze e letture del passato in una medesima pratica che “ascolta” voci e concezioni allo stesso modo dalla storia, dalla storia del pensiero, da sé stessa e dalle altre donne. Questa orizzontalità a cui sottopone la storia, la cultura, il presente fa parte di quella concezione critica della storia che per Lonzi non è fatta di grandi voci, di cause e effetti, di punti di riferimento fissi ma di un dinamico trasformarsi, punto di vista dal quale tutto continuamente può essere riletto e riscritto.

13 A. L. Brown, *Silence and the Politics of Communication: A Feminist Appropriation*, in P. Jagentowicz Mills (a cura di), *Feminist Interpretations of G. W. F. Hegel*, cit., pp. 299 e 303.

In *Sputiamo su Hegel* dicevo “Abbandoniamo l’uomo a sé stesso” cioè alla inautentica assimilazione di sé al fallo, al potere, Adesso è un momento diverso: mi sembra da inferiori non dare all’uomo l’opportunità di rivelarsi autentico poiché è da superiori non dare importanza all’autenticità.<sup>14</sup>

In realtà la continua riflessione alla quale Lonzi sottopone sé stessa, anche quando rilegge i suoi scritti precedenti o riflette su momenti trascorsi della sua vita, ad esempio quando lavorava come critica d’arte, non è mai definitiva. Nei diari si scorge quel continuo pensare e ripensare che è l’indizio per capire che a costituire un punto di riferimento, se questo può essere individuato, è la convinzione che soltanto dal presente e nel presente, ovvero dalla prospettiva in cui ci si colloca con il bagaglio di conoscenze e affetti che ad ogni fase della vita si rinnova (non si aggiungono fatti a fatti ma i nuovi fatti trasformano la consapevolezza di quanto li aveva preceduti) il “passato” muta e si configura da diverse angolazioni.

Dice ancora Lonzi:

Appena iniziato il femminismo ho scritto *Sputiamo su Hegel* per tanti motivi, ma anche per ripulire uno spazio in cui sentivo che tutte noi avremmo dovuto crescere. Nei primi tempi sono stata accusata di abilità dialettica, ma da chi voleva raffazzonare i pensieri a un livello più basso [...] Così Rivolta Femminile si è creata le basi per avere diritto di ricominciare da zero, dall’autocoscienza. Questo l’ho capito quando è cominciata l’autocoscienza nelle altre, specialmente in chi portava tutta la freschezza di persona fino ad allora inespressa. Ho sentito che Rivolta Femminile non aveva più bisogno della mia difesa sul piano dialettico, anzi era un anacronismo.<sup>15</sup>

Il riconoscimento è quanto nell’autocoscienza diviene il fattore dinamico attraverso il quale la soggettività si riconosce e si costruisce non in un rapporto conflittuale con l’uomo ma tra donne, quindi senza porre la propria liberazione come azione da produrre nei confronti dell’altro ma tra storie identitarie che trovano il loro punto di forza nella condivisione delle medesime circostanze di vita rintracciate, anche a distanza, in una storia, come dice Lonzi, “mil-

14 *Taci, anzi parla*, 8 agosto 1972, p. 22.

15 *Taci, anzi parla*, 14 agosto 1972, p. 29



lenaria”. “Il riconoscimento, da cui nasce il soggetto, intanto che esprime un altro soggetto in grado di essere riconosciuto a sua volta, è stata l’operazione che ha portato il mio processo al traguardo dell’autocoscienza”<sup>16</sup>.

È in questa storia che si sono reiterati e rafforzati quelli che diventano i campi di riconoscimenti negati o di profondi sommovimenti dai quali far partire l’autocoscienza.

La famiglia definita come il suo “campo di sterminio”<sup>17</sup>, il conflitto con il padre, le false situazioni che sembrano dare il riconoscimento, la reiterazione del trauma nelle relazioni che dal padre si trasformano in quelle con l’uomo con cui da adulte si entra in relazione, l’amore stesso come autenticità o come trappola non da sfuggire ma della quale divenire consapevoli, la sessualità della donna e i paradigmi che la depremono, la consapevolezza necessaria per sottrarsi a tutti i sistemi in cui si producono e reiterano i processi di inferiorizzazione, di paura dell’altro, di decifrazione sin nei segni più reconditi del proprio corpo e della sessualità delle medesime leggi di soprano e umiliazione, la ricerca di autonomia che scatta però solo dopo aver provato il dolore<sup>18</sup>, il rapporto tra “coscienze”: questi i territori molteplici in cui la scrittura si muove nei diari. “Hegel dice che tra due coscienze una deve offendere l’altra perché si riveli se è una coscienza assoluta. È sì vero che esiste questo momento dell’offesa (del sospetto) perché si teme che la coscienza dell’altro in cui si rispecchia non sia autentica”<sup>19</sup>. E due anni dopo: “Mi viene in mente quello che dice Hegel che le coscienze si fronteggiano e si mettono alla prova fino alla morte”<sup>20</sup>.

Accanto a tutti questi aspetti, la creatività costituisce un argomento ulteriore di una riflessione costante. Il lavoro di Lonzi nel campo della storia e della critica d’arte, l’amicizia con artisti e critici (Marisa Volpi nei diari Marion), il sodalizio con Carla Accardi (nei diari nominata Ester), il lungo rapporto con Pietro Consagra (nei diari, Simone), tornano senza sosta in *Taci, anzi parla* dimostrando come la sua esperien-

---

16 *Taci, anzi parla*, 1- 4 agosto 1972, p. 7.

17 *Taci, anzi parla*, 22 marzo 1974, p. 467.

18 *Taci, anzi parla*, 18 agosto 1972, p. 36.

19 *Taci, anzi parla*, 23 ottobre 1972, p. 112.

20 *Taci, anzi parla*, 26 gennaio 1974, p. 427.



za nel campo della storia dell'arte si sia trasformata nei diari in qualcos'altro: anche in questo caso non una rottura violenta con l'*arte* ma un continuo ripensare e capire quei sistemi e quelle dinamiche che trasformano la creatività di uno (dell'artista) in un gioco di sottomissione e vanificazione della creatività e, con essa, della soggettività dell'altro.

## 2. Temporalità in costruzione. Smontare e rimontare il tempo

“Non esiste la meta, esiste il presente. Noi siamo il passato oscuro del mondo, noi realizziamo il presente”<sup>21</sup>.

Così si chiude *Sputiamo su Hegel*. La concezione della storia che si delinea in questo testo e poi nei diari, seppur diversamente, si misura con due questioni: la storia millenaria in cui si sono reiterati i medesimi sistemi fondati su logiche di potere e sopraffazione e una storia che emerge nella “silenziosa discesa”<sup>22</sup> che attraverso l'autocoscienza mette in cortocircuito il ricordo, il sogno, il dialogo come forma di acquisizione di consapevolezza attraverso il confronto e l'identificazione. Anche questi processi nei diari sono continuamente messi a fuoco e sottoposti a un continuo scandaglio: dopo il 1974 la riflessione e il racconto si confrontano con una consapevolezza che muta mentre si sta riconoscendo come acquisizione di libertà. I continui ritorni sulle medesime questioni avvengono da prospettive diverse e le diverse giornate poste in adiacenza all'interno dei diari montano in un'apparente cronologia stati d'animo, moti del pensiero, ricordi e riflessioni, incontri e scambi profondi con le altre donne.

La forma temporale è quindi da una parte rintracciabile nell'andamento cronologico ma dall'altra, anche dal continuo tornare su riflessioni riguardanti il proprio ruolo, l'autocoscienza e il riconoscimento. Questo ritornare frammentario, a volte in maniera più approfondita a volte meno, costruisce un andamento del tempo labirintico e circolare che impedisce di mettere in connessione i fatti se non nella forma dell'adiacenza.

La monumentale trattazione di un testo come la *Fenomenologia* di Hegel può essere messa a confronto con la monumentale forma di

21 *Sputiamo su Hegel*, p. 48.

22 *Taci, anzi parla*, 20 marzo 1974, p. 464.

decostruzione temporale di *Taci, anzi parla*: nelle due ampie edizioni (circa 700 pagine circa in Hegel nell'edizione citata, circa 1000 in Lonzi) due autori a distanza si confrontano con questioni nevralgiche. Se per Hegel l'autocoscienza costituisce un passaggio fondamentale nell'ultima fase del percorso verso lo "spirito assoluto", nei diari non avviene un percorso a senso unico, evolutivo, in progresso. È invece la soggettività che è in costruzione attraverso nuove forme di pensare e vivere questa crescita: non più verso un assoluto, ma dispiegata nelle lacune, frammentata in un continuo scendere e ridiscendere silenziosamente e, soprattutto, al di fuori della dialettica che pone il conflitto come strategia di un superamento del conflitto stesso. Nei diari i termini dell'opposizione sono caduti definitivamente. Se in *Sputiamo su Hegel* Lonzi introduce in maniera fondativa un oltrepassamento della dialettica servo-padrone non sfidandola in qualche modo ma nel misconoscimento del termine contro il quale opporsi, riconoscersi o liberarsi ("Il piano delle alternative è una roccaforte della preminenza maschile: in esso non c'è posto per la donna"<sup>23</sup>), nei diari dialoga alla pari con la filosofia, il suo passato e con quella storia millenaria dalla quale la donna era stata esclusa.

Il diario, la presa di coscienza rende tutti uguali. Tutti fragili, tutti ugualmente intelligenti e stupidi, ingannati, ingannabili, umiliati dalla scoperta della trave nel proprio occhio. Nessuno sfugge a questo. Nel diario Hegel e io siamo uguali.<sup>24</sup>

Nel flusso continuo di ricordi, analisi, esperienze, riflessioni a distanza, la narrazione che si costruisce nei diari è fatta di andate e ritorni, di dentro e fuori tempo, di proiezioni e affondi nel passato, nella tuttavia sempre costante misura del presente. È in questa dimensione temporale che si annodano fatti già avvenuti, riletture degli stessi, confronti e processi di trasformazione a partire dalla consapevolezza man mano acquisita.

Il genere di temporalità della quale si fa esperienza leggendo le pagine del diario di Carla Lonzi ha un duplice significato: da una parte la "silenziosa discesa" di Lonzi ha punti di contatto con quella

23 *Sputiamo su Hegel*, p. 14.

24 *Taci, anzi parla*, 30 aprile 1974, p. 508.

che Julia Kristeva chiama *révolte intime* nel 1997 e che, come in Lonzi, si pone al di fuori dal conflitto e dalla sfida<sup>25</sup>.

Il rifiuto del dissenso e il rovesciamento nel presente o dal presente di tale operazione non affonda (o sprofonda) nel passato ma cerca nella dimensione temporale dell'*ora*, la trasversalità orizzontale dei residui del tempo già trascorso. È nell'oggi che riemerge il passato ed è il presente che Lonzi rintraccia attraverso il dialogo, l'identificazione con l'altra, la dispersione di una linea continua dei fatti. Il tempo discontinuo e la forma labirintica del racconto sono anche i modi attraverso i quali la storia diventa altra cosa rispetto alla sua monumentalità e alla costruzione di vertici e abissi, centri e margini, inclusioni o esclusioni dalla storia.

Un aspetto ulteriore che vorrei al proposito sottolineare riguarda il lettore dei diari che, ritrovandosi a percorrere questo viaggio temporale, in cui le esperienze di altri e altre donne si intrecciano in una dimensione corale, avverte di essere partecipe di una medesima storia. Il tempo anacronisticamente, collega esperienze differenti.

Marianne Hirsch in *The Generation of Postmemory* ha condotto una riflessione molto importante a partire dalla dimensione temporale della memoria che a distanza diventa una "postmemoria":

Postmemory describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before –to experiences they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up [...]. The "post" in "postmemory" signals more than a temporal delay and more than a location in a aftermath. It is not a concession simply to linear temporality or sequential logic.<sup>26</sup>

Io stessa, a proposito di quello che le immagini o la scrittura e il racconto possono sollecitare a distanza, ho parlato di "immagine-ponte" a proposito dei diari di Carla Lonzi<sup>27</sup>.

25 J. Kristeva, *La révolte intime*, Fayard, Paris 1997.

26 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, Columbia University Press, New York 2012, p. 4.

27 C. Subrizi, *Past, Present and Future: "Postmemory" after the writings of Carla Lonzi*, intervento presentato in occasione del convegno "Memory Studies Association" (Third Annual Conference) alla Università Complutense di Madrid, 25-28 giugno 2019. Sull'idea di "immagine-ponte" vedi anche C. Subrizi, *Trauma and Intimacy: Transcultural Bodies and Performative*

Jean-François Lyotard in *Misère de la philosophie* ha distinto, proprio parlando della memoria, l'anamnesi dalla storia: la parte produttiva e involontaria del ricordare ovvero ciò che scava e cerca tra le lacune e gli oblii, e la storia che stabilisce le connessioni tra gli eventi, monumentalizzando i grandi fatti e rimuovendo ciò che risiede altrove, nelle periferie o tra le pieghe stesse della storia<sup>28</sup>.

L'idea che i diari di Lonzi possano essere considerati come attivatori di memoria a distanza porta a riflettere sull'autocoscienza e su quanto da essa riesce a riaffiorare al ricordo. I diari possono continuare a sollecitare il ricordo, attivando processi di identificazione e consegnando a un tempo sempre postumo la possibilità stessa di rivelare sé stessi ovvero i contenuti sui quali le pagine non smettono di tornare in diverse situazioni e con diversi stati d'animo. La *post-memory* diventa a partire dai diari la misura anacronistica del perdurare di condizioni affettive (dolore, sofferenza, felicità, piacere) che si dispiegano su più livelli identitari: autobiografici, collettivi, appartenenti a una storia millenaria. Lonzi attraverso il ricordo e la narrazione frammentaria e discontinua che prende forma attraverso l'autocoscienza e la scrittura del diario, è in grado di raccontare al lettore di ogni tempo, le forme di un trauma che seppur differenzialmente vive trans-generazionalmente, costellando di fatti consapevoli o inconsapevoli, le esperienze di più individui, le cui vite si siano svolte o si svolgano anche a distanze temporali o geografiche molto ampie.

Le forme di temporalità del diario di Carla Lonzi ci mettono nella condizione di essere testimoni diretti di un flusso di pensieri che nasce perché possano essere condivisi.

Questo è un aspetto che sovverte ogni impresa storiografica basata sul prima e sul dopo, sulle cause e gli effetti. Lonzi non critica dunque la storia ma costruisce una diversa forma di temporalità, nella quale l'anacronismo, il continuo andare dentro e fuori tempo, il passato, il presente e il futuro, annichilisce ogni forma preconcet-

---

*Memory in Louise Bourgeois' Cells*, in "Status Quaestionis", n. 18, 2020, [statusquaestionis.uniroma1.it/index.php/statusquaestionis/article/view/16840](http://statusquaestionis.uniroma1.it/index.php/statusquaestionis/article/view/16840), contributo presentato al Convegno *Past (Im)Perfect Continuous. Trans-Cultural Articulations of the Postmemory of WWII*, "Memory Studies Association" (Second Annual Conference) presso la Università di Roma La Sapienza nel giugno 2018.

28 J.-F. Lyotard, *Misère de la philosophie*, Galilée, Paris 2000.

ta di distribuzione dei fatti per metterci di fronte ad una contemporaneità di ricordi e affetti, di riflessioni e intuizioni dalle quali non sono esclusi, come si è già osservato, i sogni, le lettere, i frammenti di dialogo.

I diari costituiscono dunque una linea parallela, mai venuta meno, a una riflessione teorica e filosofica più nota, che affondando nell'intimità del mondo e della soggettività, scava nel rimosso della storia, ne mette in luce le strategie più inautentiche, definisce i punti riannodando i quali la coscienza individuale comincia a risuonare con tante altre coscienze individuali, con una coscienza condivisa, della quale ognuno è stato differentemente e in momenti diversi sicuramente partecipe.

### 3. Autocoscienza e scrittura

Per Lonzi l'autocoscienza è un processo concreto e non può dirsi in una definizione astratta o teorica. Il suo articolarsi richiede non un io che si autoriconosca in sé stesso ma il dispiegarsi di una coscienza che non può che riconoscersi in un'alterità: in un altro da sé.

L'autocoscienza femminista differisce da ogni altra forma di autocoscienza, in particolare da quella proposta dalla psicoanalisi, perché riporta il problema della dipendenza personale all'interno della specie femminile come specie essa stessa dipendente. Accorgersi che ogni aggancio al mondo maschile è il vero ostacolo alla propria liberazione fa scattare la coscienza di sé tra donne, e la sorpresa di questa situazione rivela sconosciuti orizzonti alla loro espansione. È in questo passaggio che viene fuori la possibilità dell'azione creativa femminista: è nell'affermare sé stessa, senza garantirsi la comprensione dell'uomo, che la donna raggiunge quello stadio di libertà che fa decadere il mito della coppia per quello che concerne la tensione verso un essere (maschile) verso cui dipende il proprio destino<sup>29</sup>.

La creatività è reintrodotta nella pratica dell'autocoscienza e attraverso la dimensione orale o scritta della parola si trasforma in quel potenziale dinamico attraverso il quale la soggettività si riconosce.

29 C. Lonzi, *Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1972; per una più recente edizione si rimanda a C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, cit., p. 118.



Il racconto discontinuo, i frammenti assemblati senza evitare la contraddizione temporale, permettono di raccontare esperienze traumatiche o eventi che emergono e riemergono sempre più chiari proprio attraverso la scrittura. Ora nella parola è il trauma a delinearsi: non è mai l'evento eclatante che determina choc e reazioni improvvise. Il trauma che emerge tra le parole, nella duplice dimensione temporale del ricordo e del dialogo in tempo reale con le altre donne o con il compagno "Simone" o altri uomini, recupera un tempo dove i fili della storia si sono spezzati. Hegel parla di ricordo ovvero di *Er-Innerung* che si manifesta nel lungo percorso dell'esperienza della coscienza. Per Lonzi la memoria che affiora e si delinea attraverso l'ascolto e poi la scrittura è una pratica di scavo che non porta a un esito finale ma cerca nel suo stesso articolarsi le tracce frammentarie di indizi da ricongiungere. La parola non è mai magica, né estetica né terapeutica.

Come nei Diari di Simone Weil o di Hannah Arendt la scrittura permette di identificare il tempo come stratificazione orizzontale, come caleidoscopica costellazione che connette senza distribuire i fatti su una linea del tempo fatta di cause ed effetti, ovvero di eventi in successione.

L'autocoscienza è la pratica attraverso la quale, insieme ad altre donne, Lonzi individua eventi e rimozioni, comportamenti psichici e scelte non solo riguardanti sé stessa: Lonzi afferma che si riconosce in tanti momenti di altri, di accettare di far parte dell'umanità, di sentirsi parte o dentro di essa<sup>30</sup>, di appartenere alla coscienza dell'umanità<sup>31</sup>, di non smettere di insistere sul presente e sulla dimensione corale della soggettività. Nonostante legga Freud, Jung, Lacan afferma che l'autocoscienza non è mai una forma di psicoanalisi: l'autocoscienza non è mai una cura, non deve diventare una terapia.

La soggettività alla quale si tende, riguarda sé stessi e l'identificazione nell'altra, la relazione tra storie simili, tra eventi che al di fuori della contestualizzazione temporale (non interessa il "quando") diventano tracce di un vissuto o, meglio di una condizione di vita, fatta di norme, imposizioni, tentativi di subordinazione e mancanza di possibilità.

30 *Taci, anzi parla*, 24 aprile 1974, pp. 504-505.

31 *Taci, anzi parla*, 9 gennaio 1974, p. 415.

Non soltanto tale riannodarsi diventa possibile e rivelatore per l'autrice dei diari. Nei diari sono le parole a costruire una vertiginosa serie di collegamenti. La parola e la scrittura si confrontano con il trauma non pacificato, con il trauma puntiforme che apparentemente sembra non arrechi troppo dolore, ma che in realtà nella sua continua riproposizione arriva ad abitare il corpo, il linguaggio e i comportamenti. Lo scrivere è, dice Lonzi, lo "strumento necessario [...] per fermare i pensieri, coordinarli e renderli comunicabili"<sup>32</sup>. La parola diventa il tramite e il luogo di attraversamento di una molteplicità di indizi, sintomi più o meno avvertiti consapevolmente. La parola è il ponte non con il passato o il rimosso della memoria, ma il veicolo che connette storie e oblii, forme lacunose e residui della memoria millenari, soprusi a un'immaginazione preclusa, privata della libertà di manifestarsi e costruirsi.

#### 4. *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza*

Lonzi non abbandona l'arte, come si afferma ricorrentemente. Nei diari indaga e riflette sulle illusioni che nell'arte l'avevano conquistata, dichiara l'inautenticità del rapporto con l'artista quando questo significa la richiesta (da parte dell'artista) di assoggettamento alla propria creatività. Nel rapporto con l'artista e con la sua creatività, vissuta dall'esterno come la possibilità di affiancare qualcosa di eccezionale, di inatteso, una sorta di magia della quale si è orgogliosi di divenire partecipi, si reitera una forma di preclusione all'analisi della propria soggettività. Si ascolta l'altro, si gode dell'altro e con ciò non si gode di sé stessi. I diari pertanto non possono essere considerati dopo la storia e la critica d'arte così come Lonzi le aveva praticate e vissute. I diari aprono uno spettro critico e politico radicale che si posiziona non dopo ma accanto ai sistemi della cultura, della politica e dell'arte stessa. Attraverso il lavoro che Lonzi fece con la scrittura del diario, quello che emerge è il ritratto di una condizione traumatica connessa a esperienze, tentativi di superamento o confronto con la stessa, nel contesto psichico e mentale di una donna che, come tante altre donne, forse come tutte le donne, a un certo punto della sua vita, attraverso il femminismo e

---

32 *Taci, anzi parla*, 14 agosto 1972, p. 29.

l'autocoscienza, riflette sull'arte e il sistema culturale di cui è parte, sui rapporti nati nella sua famiglia, sui rapporti avuti con uomini e altre donne, sulle forme di consapevolezza acquisite o contraddette da altri eventi, sulla scrittura stessa, sulle forme di storicizzazione che divengono "codificazioni di falsità"<sup>33</sup>, sulla conquista di una libertà che per Lonzi, come dice alla fine del diario, avviene nel superamento di ogni forma di "dissenso" o "sfida". "Tutte le distinzioni, le categorie che esprimevano appunto il costituirsi della mia identità a partire dal dissenso – non vedevo altra via in quanto donna – non mi appartengono più"<sup>34</sup>.

La sfida verso il mondo è lasciata alle spalle. Ma le situazioni molteplici che avevano richiesto quell'atto di sfida, unico atteggiamento creduto possibile, riempiono il racconto che si dispiega nel diario. La connessione tra indagine e politica, tra autocoscienza e scrittura diventano la sola formula possibile per rintracciare le forme di una condizione nello stesso tempo fisica, psichica e mentale che attraversa costantemente il corpo e il linguaggio. Questa è la specificità di tale scrittura, mai finalizzata a sé stessa.

Un punto di arrivo possibile di questa mia riflessione tra scrittura, memoria, postmemoria, a partire dai diari, può essere dunque così sintetizzato: la prima fase di attività di Lonzi nel contesto dell'arte e della creatività viene oltrepassata pervenendo alla consapevolezza del femminismo. Dall'arte Lonzi passa alla critica dei sistemi della cultura dei quali anche l'arte e le forme di storicizzazione dell'arte fanno parte. Lonzi scrive sé stessa attraverso le altre donne, si avventura in un territorio di introspezione che diventa indagine delle logiche di potere che dominano nelle relazioni umane del mondo. Ma a questo punto il passaggio è consegnato a molte artiste di generazioni postume a quella di Lonzi che hanno trovato una radice del loro fare, non nelle opere critiche o storico-artistiche di Lonzi ma proprio nei diari, negli scritti critici e pionersitici come *Sputiamo su Hegel*, *Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi*. Penso, tra altre, alle artiste Chiara Fumai, Claire Fontaine, Silvia Giambrone, Marta Roberti. Se Lonzi nei diari attraverso l'autocoscienza non smette dunque di affrontare una serie di questioni che in modi e

---

33 *Taci, anzi parla*, 8 giugno 1974, p. 550.

34 *Taci, anzi parla*, Premessa, p. 3.

forme diversi attraversano la vita di ognuna e ognuno di noi, queste diventano dunque i punti che trasmigrano dal suo lavoro per arrivare a generazioni che, a distanza, percepiscono che il lavoro dell'arte può essere un lavoro sui fondamenti stessi della costruzione della cultura e della sua storia.



REINHOLD JARETZKY

LA *FENOMENOLOGIA DELLO SPIRITO*  
DI HEGEL COME SCENEGGIATURA  
PER UN DOCUMENTARIO

Una relazione sui lavori

Vi sono stati tentativi di riflettere conoscenze fisiche con i mezzi dell'arte. Così la teoria della relatività di Einstein metteva in movimento la fantasia di pittori, architetti e letterati. Marcel Duchamp sperimentava, ispirato dal mistero della quarta dimensione, con la categoria "tempo". Nel suo classico *Nu descendant un escalier* egli congela tutti i passi in un singolo momento. Nel ritratto di Picasso *Maria Teresa*, il volto appare contemporaneamente laterale e frontale, l'atto temporale della torsione del volto è fatta scomparire come per magia. L'architetto e membro del *Bauhaus* Mies van der Rohe propagò il cosiddetto spazio fluido: basi aperte, vetro e profonde fughe dovevano, questa l'idea, superare le distanze spaziali, far coincidere vicino e lontano e così rendere visibile l'unità einsteiniana di spazio e tempo. Il suo collega Erich Mendelsohn costruì a Potsdam un osservatorio, le cui bizzarre curvature e rotondità conferiscono movimento e velocità alla costruzione in cemento armato. Gli stessi scrittori, come l'austriaco Hermann Broch, volevano infondere la conoscenza pionieristica nei loro testi; nella sua trilogia, *I sonnambuli*, la dimensione del tempo è eliminata. Nessuno di questi tentativi mirava infatti seriamente a rendere chiaro o addirittura comprensibile l'altamente complessa e, per un estraneo, difficile da compenetrare teoria della relatività. Ciò che essa ha unito e sollecitato è il fascino di un grande lavoro spirituale, che l'universale conoscenza che trasforma il sapere umano ha più avvertito che compreso. Forse era appunto l'eros di questa inaccessibilità, che dispiegava all'artista un così allettante risucchio. Il messaggio di ciò è sospinto dalla sorprendente ipotesi che dietro la dimensione spazio-temporale a noi accessibile sensibilmente vi sia ancora un'altra realtà, ovvero che il cosmo della nostra fidata conoscenza sensibile è spaventosamente stretto.



Il fatto che la ricezione sensibile della realtà empirica sia solamente alla “più bassa delle scuole di saggezza”<sup>1</sup> e che il grande mondo si schiuda innanzitutto là dietro è il sobrio inventario nella *Fenomenologia dello spirito*. Assieme alla teoria della relatività di Einstein, l’opera principale di Hegel coniuga non solo gli ostacoli dell’impenetrabilità, il cui superamento presuppone certamente più di una conoscenza filosofica di base, ma anche l’*appeal* di una pietra miliare della storia del pensiero, che ci promette una perlustrazione del nostro proprio essere. Per ricollegarsi alla comunità di fan artistici di Einstein, si può descrivere la *Fenomenologia dello spirito* con i mezzi dell’arte o dei media imparentati? Da Klaus Vieweg giunge l’indicazione che la *Fenomenologia*, detto informalmente, sia letteratura da viaggio, e precisamente nel senso che Hegel si orienta nella sua opera a quella drammaturgia che sta alla base della fiorente letteratura da viaggio del diciannovesimo secolo. È dunque rappresentabile la *Fenomenologia* come *road movie*?

Il *medium film* possiede la capacità di integrare diversi generi artistici e forme espressive. Esso può far paralleli e sintetizzare lingue scritte e parlate, monologhi e dialoghi, immagini, come anche toni, statici e mossi; esso opera con la letteratura, sia essa saggistica o poesia, con l’arte, la musica, la danza e anche con l’architettura. Uno studio sulla teoria del teatro di Hegel giunge ad affermare che egli, con il sapere di oggi, avrebbe sostituito nella sua estetica, quale punto più elevato di tutti i generi letterari, il dramma con il film<sup>2</sup>. Con ciò Hegel annovera la riflessione artistica tra i livelli più alti della coscienza, in cui lo spirito assoluto si porta all’intuizione e ammette qui un’esposizione speciale della pittura italiana, in essa giungerebbero “prodotti di un altro sole, di un’altra primavera; sono rose che contemporaneamente fioriscono in cielo”<sup>3</sup>.

I documentari hanno tanto un potenziale formativo-artistico quanto uno illustrativo-documentaristico. I documentari convenzionali sui filosofi seguono un modello rigido, ovvero il miscuglio palese

1 *PhG*, p. 35; trad. it. p. 127.

2 “A medium that had Hegel been writing his aesthetics today would likely have replaced drama is the culmination of aesthetic genres” M. W. Roche, *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*, State University of New York Press, Albany/NY 1998, p. 39.

3 *V.Ā.*, III, p. 114; trad. it. p. 1151.

di narrazione biografica e testimonianze in forma di *talking heads*. In conformità ad una tale tradizionale drammaturgia, un progetto di film sulla *Fenomenologia dello spirito* conterrebbe un'ampia tavolozza di ingredienti. Innanzitutto, documenti bidimensionali: disegni, dipinti, ritratti di Hegel stesso, di Hölderlin, Schelling, Goethe, Rousseau, Napoleone. Manoscritti, la copertina della prima edizione, documenti come il certificato di nascita, il registro anagrafico *et similia*. A ciò si accompagnano riprese cinematografiche di luoghi che possono essere associati alla *Fenomenologia*: vedute della città di Stoccarda, di Tubinga, di Berna, di Francoforte e di Jena. Vedute di quartieri cittadini, di strade, di facciate delle città in questione, delle case, degli appartamenti, delle scuole, delle università, delle chiese, della *Eberhardstraße 53*, lo *Stift* di Tubinga così come gli ambienti interni di questi edifici, la stanza da studio, l'aula universitaria. Anche il lascito materiale, per quanto disponibile, verrebbe inserito. Lo scrittoio, che si trova alla Università von Humboldt, la parte ancora disponibile della biblioteca, eventualmente gli accessori quotidiani e da scrivania. Nella forma di monologo-dialogo parlerebbero esperti di Hegel e biografi in forma di *soundbites* e *talking heads*: a casa alle loro scrivanie, davanti a librerie a parete o in aule. Il regista del film cercherebbe di strappare agli intervistati quanto più possibile descrizioni sulla *Fenomenologia dello spirito* comprensibili a tutti, che alla fine costruiscono l'impalcatura drammaturgica del documentario. Tali isole di dichiarazioni sono condotte con tratti biografici ordinati cronologicamente mediante l'utilizzo dei punti di riferimento visuali che sono a disposizione in una sequenza quanto più possibile istruttiva e contemporaneamente godibile. Un importante mezzo di tali ambiziosi film didattici è una voce narrante fuori campo, che stabilisca nel film le informazioni biografiche di base, i dati della vita, gli eventi contestuali e anche gli aneddoti. Spesso si dà anche un terzo livello "simbolico-scenico", che opera con le immagini universali: con paesaggi, boschi, montagne, laghi, cielo, formazioni di nuvole, sole, luna e scene simili, sulle quali il commento può incalzare mediante il non-fattuale e l'astratto. A questo format che si sforza, detto in maniera brutta, di giungere da una più lontana posizione di osservazione, con una molto più breve distanza focale, a un'introduzione illustrata nella vita e nell'opera di colui che si vuole dipingere, vi è da contrappor-

re un'aggiunta, che salti dentro nel mezzo dell'opera. Il vantaggio e l'efficienza di questo approccio contrappuntistico si potrebbe tra l'altro legittimare attraverso il fatto che i tentativi filmici di un qualcosa di propedeutico o di un'introduzione difficilmente sarebbero presuntuosi, stante la data alta complessità del soggetto, e involontariamente sarebbero anche falsificanti.

Questo resoconto di laboratorio schizza un progetto filmico che si trova in fase di sviluppo, che si avvia (con il coraggio del non sistematico e della frammentarietà) a un viaggio attraverso il mondo di pensiero della *Fenomenologia*. Al posto dei commenti da indice (*Zeigefingerkommentaren*) o di una riattivazione (*re-inactment*) del vivo Hegel ci si sforza di un concreto contatto con la sua opera principale. I suoi mezzi drammaturgici sono un *tableau* narrativo, che opera con esempi, racconti, con citazioni della lingua hegeliana, ma anche con le traduzioni di ciò in un odierno slang colloquiale, con citati dello humor hegeliano, con il cattivo e rude scherzo di esso. Ogni film necessità di una *story*. La drammaturgia del *road movie* fornisce questa struttura di base. Quest'ultima integra immagini in movimento, racconti scenici, monologhi e dialoghi inscenati, una voce narrante, inserti rap, animazioni. All'inizio (scena 1) c'è un uomo, un eroe anonimo; è ferito da una lesione al cervello. Così noi ne facciamo la conoscenza: reparto di terapia intensiva, cavi, tubi, flebo, rumoreggiare del respiratore. Il paziente apre gli occhi. Cambio dell'inquadratura in soggettiva: sfumati, incerti movimenti, irradiazioni di luce, rumori amorfi. Una voce narrante commenta che questo individuo un giorno recupererà tutte le sue capacità. Esso dipende ancora dai medici ospedalieri, dai primari, dalle infermiere, successivamente vi saranno inoltre fisioterapisti, logopedisti e psicologi. Prima o poi quest'uomo recupererà la sua percezione sensibile, egli vedrà, udirà, odorerà, gusterà e toccherà di nuovo. Recupererà il suo linguaggio e si ricorderà da dove egli viene e dove andrà, chi egli è. Sino a quando alla fine egli comprende che "tutto dipende da[1] [...] cogliere ed esprimere il vero non come *sostanza*, ma anzi propriamente come *soggetto*"<sup>4</sup>, ovvero in altri termini: che nulla esiste indipendentemente da esso, "che la nostra conoscenza sarebbe qualcosa di soltanto soggettivo e quest'elemen-

---

4 *PhG*, p. 14; trad. it. p. 13.



to soggettivo sarebbe il termine ultimo”<sup>5</sup>. Allo scenario del reparto di terapia intensiva si connettono una quantità di altri scenari, tappe di un viaggio in motore (scena 2), il cui conducente è il paziente in convalescenza. Alba, un BMW 1000 (200 cv) pieno di forza, l’autista indossa i suoi abiti di pelle, mette il suo casco, si infila i guanti. Fa ruggire il motore, passa affettuosamente la liscia superficie del serbatoio. I rumori vengono rafforzati, il crepitio degli abiti, la tintura del metallo, il segnale acustico del navigatore, successivamente il vento. Egli dà gas, guarda verso il sole e fluttua sulla sua pesante macchina attraverso un paesaggio di prati e boschi. Dopo settimane in barella dunque l’esperienza della soda natura. L’odore dell’erba, il canto degli uccelli, tutti i sensi lavorano all’escursione in alta montagna. Egli recepisce il suo ambiente a livello della percezione sensibile, la cosiddetta “più bassa scuola di saggezza”<sup>6</sup>, che offre “la verità più astratta e più povera”<sup>7</sup>. Noi esperiamo la contemplazione delle cose come un toccante monologo. Canto parlato-rap (scena 3), gruppo rap sulla terrazza di un grattacielo, rappano in un primo momento la citazione di Hegel alla lettera, il che dà alla declamazione un’attitudine artificiosa e straniante:

Il contenuto concreto della certezza sensibile [...] appare inoltre come la più veritiera; [...] tuttavia questa certezza [...] di ciò che sa, non enuncia che questo: “esso è”; e la sua verità contiene unicamente l’essere della cosa. La coscienza, per parte sua, in questa certezza è soltanto come puro Io; ovvero Io vi sono soltanto come puro questi, e l’oggetto, del pari, vi è soltanto come puro questo.<sup>8</sup>

Segue la conversione della citazione hegeliana in uno slang rap giocato ironicamente: “Hey, ciò che tu vedi, ascolti e senti è semplicemente primitivo. Ti mancano le parole, amico. Capisci solamente: questo è qualcosa accanto a te, davanti a te. Affferri solamente: io sono qui e qui è la cosa. Di più non cavi niente!”

È un viaggio nell’incerto (*Ungewisse*). Esso inizia a Tubinga, attraversa il paesaggio primaverile del Neckar, passa attraverso autostrade, sentieri di campagna, mercati, grandi magazzini, bo-

5 *Enz. I*, p. 79; trad. it. p. 161.

6 *PhG*, p. 35; trad. it. p. 127.

7 *PhG*, p. 22; trad. it. p. 120.

8 *Ibid.*

schì, villaggi, club, piccole città e metropoli. Così si offre un'ampiezza di scenari visuali, che accennano allo stesso tempo al corso della vita di Hegel, dallo *Stift* di Tubinga sino alla metropoli Berlino. In questo viaggio vengono connesse situazioni esperienziali e contemplative con un sapere crescente, all'incirca: l'osservazione di un opulento cielo stellato, le cui regole di movimento notoriamente non sono disegnate nel cielo. L'impulso di far schiudere nel mondo sensibile un mondo "sovrasensibile", che dissotterri queste regole invisibili. La visita di un ambulatorio di radiologia; bere un liquido, venire radiografato da una risonanza magnetica del cervello, registrare il fuoco dei neuroni, senza che la ragione venga qui reperita: "rovista[to] in tutte le viscere delle cose-oggetto" e "aper[te] tutte le vene"<sup>9</sup>. Ma non giunta al sapere. Un viaggio nella gola del quartiere delle banche di Francoforte. Gruppi di elegantoni, che escono dagli ascensori nella pausa pranzo. Il mormorio sulle quotazioni in borsa, sui rendimenti, sugli interessi, sulle prospettive di vincita. Parallelamente: un gruppo di senz'altro ubriachi in un parco. Cani, esseri umani balbettanti, bottiglie di vino e birra che stanno ai lati: scene di sfrenata libertà. La libertà di fare e di lasciare fare ciò che vogliamo è qui distruttiva. La libertà deve invece orientarsi mediante la ragione. Essa si manifesta in un mondo ordinato razionalmente e in una comunità conforme alla ragione. Per il compimento di questa libertà sono necessarie norme e pratiche sociali con le quali noi ci identifichiamo. La libertà assoluta passa "dalla propria realtà effettiva che distrugge sé stessa a un'altra terra dello spirito autocosciente"<sup>10</sup>. La cupola del *Reichstag*, la salita dalle rampe a forma di spirale sino alla piattaforma della vista panoramica, uno sguardo al Parlamento, scenari del *Bundestag*: la ragione legislatrice e osservativa.

Odierni riscìo tedeschi, conducenti e passeggeri. La simbolica del signore e del servo. Due che dipendono l'uno dall'altro. Il "padrone" necessita dello "schiavo" non solo, per diventare propriamente un "padrone", ma anche per vedere appagato il suo desiderio di "riconoscimento". Noi conseguiamo l'autocoscienza mediante il confrontarci con un "altro". Comprendiamo che l'altro si distingue da noi stessi, il principio della scoperta dell'identità.

9 *PhG*, pp. 175; trad. it. parzialmente modificata p. 203.

10 *PhG*, pp. 546-547; trad. it. p. 401.

L'incontro con l'altro apre la strada affinché entrambi possano trovare il loro posto nel mondo.

Gli Uffizi di Firenze, opere con motivi cristiani degli artisti rinascimentali italiani: Giotto, Raffaello, Pietro Perugino, Correggio, Leonardo da Vinci: motivi dell'Antico e del Nuovo Testamento. La religione come stadio della mente nella *Fenomenologia*, Dio come forma dello Spirito. Soprattutto nella religione cristiana, "l'incarnazione dell'essenza divina" appare come unità dell'autocoscienza umana con il divino. La pittura del Rinascimento italiano offre il materiale religioso a cui si riferisce Hegel. Tuttavia, la pittura italiana è anche di grande importanza estetica per Hegel. Nel dipinto del Rinascimento italiano egli vede l'armonia tra "l'intimità ricca di anima, la gravità e maestà della religiosità, con quel senso della vitalità della presenza fisica e spirituale dei caratteri e delle forme, affinché la figura corporea (...) divenisse in se stessa ricca di anima e viva e apparisse come egualmente bella all'interno e all'esterno nell'espressione compiuta di tutte le parti"<sup>11</sup>. Le opere di Leonardo da Vinci mostrano secondo Hegel "l'espressione di una gioiosità dolce, sorridente nel loro sembiante e nei loro movimenti aggraziati, pur non mancano della maestosità che è richiesta dal rispetto per la dignità e la verità della religione"<sup>12</sup>. Portare Hegel agli Uffizi significa affrontarlo con quello che lui chiama apogeo dell'arte, "quale può essere attinto una sola volta da un popolo nel corso dell'evoluzione storica"<sup>13</sup>.

Seminario universitario, situazione quotidiana, una discussione che è in cerca delle tre fasi hegeliane, colloquiale, dialogica.

Solo nell'autocoscienza intesa come concetto dello spirito la coscienza ha il proprio punto di svolta: laddove essa, abbandonando la colorata parvenza dell'al di qua sensibile, e la vuota notte dell'aldilà soprasensibile, fa il suo ingresso nel giorno spirituale della presenza.<sup>14</sup>

Il film sviluppa in maniera episodica la via della conoscenza, dall'amnesia del letto ospedaliero fino al "puro sapere". Esso getta

11 *VĀ*, III, p. 121; trad. it. p. 982.

12 *VĀ*, III, p. 122; trad. it. p. 982.

13 *VĀ*, III, p. 123; trad. it. p. 983.

14 *PhG*, p. 113; trad. it. p. 172.

sprazzi di luce su concetti e punti di svolta, che suscitano l'interesse nei confronti dell'opera hegeliana, che nel migliore dei casi conducono alla lettura e a un ulteriore confronto. Un videoclip costituisce l'epilogo, in cui sono apprezzati il cammino della vita dell'uomo e le sue realizzazioni che la *Fenomenologia dello spirito* ha redatto.

## FILOSOFIE

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna*

700. Gianni Vacchelli, *L'inconscio è il mondo là fuori. Dieci tesi sul capitaleocene: pratiche di liberazione*
701. Davide Di Maio, *Espressione, movimento, poesia. Studio su Ludwig Klages*
702. Enzo Cocco, *Figure dell'ombra nell'Illuminismo. L'inquietudine e la noia*
703. Spartaco Pupo, *Lo scetticismo politico, Storia di una dottrina dagli antichi ai giorni nostri*
705. Antonio De Simone, *Essere e politica. Dialettica dell'umano*
706. Livio Boni, *Tra desiderio d'evento e volontà di sistema. Dieci inviti al pensiero di Alain Badiou*
707. Davide Viero, *La scuola del macchinismo*
708. Paolo Landi, *Principi di un realismo fenomenologico*
709. Francesca Marino, *Responsabilità. Storia filosofica, problemi attuali e prospettive future*
710. Domenico Burzo, *La conversione di un uomo moderno. Pavel Florenskij e il sentiero dell'esperienza religiosa*
711. Elisa Grimi, *Epistemologia della morale nel pensiero di Dietrich von Hildebrand. Con un saggio di Dietrich von Hildebrand, "La detronizzazione della verità"*
712. Arnold I. Davidson, *Gli esercizi spirituali della musica. Improvvisazione e creazione*
713. Anselmo Aportone, *Pensare la sostenibilità. Prospettive kantiane e post-kantiane*
714. Silvano Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*
715. Alberto Giacomelli, *Tipi umani e figure dell'esistenza. Goethe, Nietzsche e Simmel per una filosofia delle forme di vita*
716. Ivan Buttazzioni, *Pier Aldo Rovatti: Mater Deus*
717. Paolo Fusco, *Conoscere, educare, comunicare. Forme del sapere nella learning society*
718. Georg Cantor, *La formazione della teoria degli insiemi. Scritti 1872-1899,*
719. Marco Demurtas, *Monismo e democrazia. Come l'Illuminismo radicale ha contribuito alla modernità: 1770-1793*
720. Luca Grion, *Chi ha paura del post-umano? Vademecum dell'uomo 2.0*
721. Mario Bombelli, *Disincanto della religione ingenuità della ragione*
722. Bertrand Russell, *La mia filosofia*
723. Sergio Vitale, *Elogio dell'avversità*
724. Valeria Giordano, *Oltre l'estremo*
725. Johann Jakob Bachofen, *Il potere femminile. Storia e Teoria*
726. Davide D'Alessio, *Il tesoro nascosto. Risonanze bibliche e intuizioni teologiche nel mondo di Machado de Assis*
727. Lorenza Bottacin Cantoni, *Metafore per l'altro. Levinas e la generosità della parola tra sofferenza e significazione*
728. Susan Petrilli, *Senza ripari. Segni, differenze, estraneità*



729. Antonio De Simone, *Sul far del crepuscolo. Il destino della filosofia dalla tragedia alla dialettica*
730. Riccardo Pozzo e Marco Tedeschini (a cura di), *L'essere dopo la metafisica moderna*
731. Paolo Del Debbio, *Il Tractatus de usuris di Alessandro d'Alessandria fra mercato innaturale e cultura di mercato*
732. Nevio Del Longo, *Gaston Bachelard e le vie dello spirito*
733. Marco de Paoli, *La dis/integrazione del semiotico. Saggi sull'associazione e la dissociazione neurologica*
734. Georg Simmel, *Psicologia di Dante*
735. Federico Maria Angeloro, *Antichità e presente. Michel Foucault alla ricerca di una Ars Ethica*
736. Edoardo Dallari, *Il conflitto costituente da Platone a Macchiavelli*
737. Marco Carmello (a cura di), *Acuto intendere. Studi su Vico e il Barocco*
738. Fabio Vander, *La logica delle cose. La rivoluzione in Occidente nel carteggio Marx-Engels (1844-1883)*
739. Augusto Vera, *Introduzione alla filosofia di Hegel*, Mauro Cascio e Patricia Renzi (a cura di)
740. Giusi Lumare, *Spiritualità laica. La pedagogia dell'emancipazione sulle tracce di Jiddu Krishnamurti*
741. Carla Gianotti, *Custodire, concepire. Il tempo e l'eccedenza (delle cose)*
742. Alessandro Laverda, *La nascita del sovrannaturale. Storia di una separazione tra Dio e natura*
743. Giuseppe Dambrosio, *Heidegger, a destra della verità. La filosofia e la scelta del nazismo*
744. Francesco Brancato, *L'uomo e la sua origine. Tra creazione ed evoluzione*
745. Giovanna Costanzo e Maria Teresa Russo (a cura di), *Ethos, logos e pathos. Percorsi di etica. Studi in onore di Paola Ricci Sindoni*
746. Massimo A. Bonfantini, *Scritti sull'inventiva. Saggi e dialoghi*, a cura di Mauro Ferraresi, Paolo Domenico Malvinni, Giampaolo Proni, Salvatore Zingale
747. Franco Di Giorgi, *Il Quarto Concerto Beethoven, come invito all'opera del pensiero*
748. Margherita Bianchi, *La vita ramificata. Cognizione e comportamento nelle piante fra scienza e filosofia*
749. Fabiana Fraulini, *Il Medioevo di Montesquieu. Storiografia, politica, istituzioni*
750. Giuseppe Fornari, *Alle origini dell'Occidente. Preistoria, antica Grecia, modernità*
751. Gaston Bachelard, *Il valore induttivo della relatività*
752. Mario Alai, *Filosofia analitica del linguaggio. Autori e problemi del Novecento*
753. Federica Porcheddu, *Ripensare il terzo a partire da Levinas. Trascendenza e reciprocità*
754. Floriana Ferro, *Amore e bellezza. Da Platone a Freud*
755. Nicla Vassallo, Stefano Leardi, *Fatti non foste a viver come bruti. Brevi e imprecisi itinerari per la filosofia della conoscenza*
756. Giorgio Palumbo, *Vincoli di gratuità. Rispondere delle grazie di esistere*
757. Roland Barthes, *Il Neutro. Corso al Collège de France (1977-1978)*. Testo stabilito, annotato e presentato da Thomas Clerc. Introduzione all'edizione italiana, traduzione e cura di Augusto Ponzio





758. Milosh F. Fascetti, *Il laboratorio segreto dell'anima*
759. Andrea Bizzozero, Antonino Clemenza, Carlos Alberto Gutiérrez Velasco (a cura di), *Crisi dell'Umano oggi? Tra immanenza e trascendenza*
760. Enrico Giorgio, *Prolegomeni a una teoria della ragione, vol. I*
761. George Ivan, *Tempo sacro e tempo profano. Per una filosofia della storia di Mircea Eliade*
762. Simona Langella, Maria Silvia Vaccarezza e Michel Croce (a cura di), *Virtù, legge e fioritura umana. Saggi in onore di Angelo Campodonico*
763. Jean Soldini, *Il cuore dell'essere, la grazia delle attrazioni. Tentativi di postantropocentrismo*
764. Stefano Marino (a cura di), *Estetica, tecnica, politica: immagini critiche del contemporaneo*
765. Francesco de Stefano, *Dialogo sopra i massimi sistemi quantistici. Il dibattito sull'epistemologia della meccanica quantistica, Prefazione di Franco Fabbro*
766. Roberto Bertoldo, *Sistema transitorio. Dialogo sui sistemi di pensiero*
767. Andrea Amato, *L'uomo: storia di una separazione. Il compito e il destino dell'uomo*
768. Riccardo Pugliese, *Il sentimento paralizzante del possibile. La vertigine della libertà in Kierkegaard e Sartre*
769. Paolo Vidali, *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla coscienza dell'Antropocene*
770. Stefano Bevacqua, *Il cerchio mai chiuso. Mente, cervello, corpo, ambiente: dalla relazione all'individualità*
771. Enrico Cerasi, Filippo Moretti, *Tradire Dante. Riflessioni sull'enigma del male a partire dalla "commedia" dantesca*
772. Emiliano Alessandrini (a cura di), *La Rivoluzione d'Ottobre e il pensiero di Hegel, Con un saggio di Domenico Losurdo, Prefazione di Giovanni Sgro', Postfazione di Stefano G. Azzarà*
773. Fabio Treppiedi, *L'intollerabile. Aristotele dopo Deleuze*
774. Vincenzo Frungillo, *Il rischio e la perdita. Su identità e linguaggio in Martin Heidegger*
775. John Ellis McTaggart, *Commentario alla Logica di Hegel, a cura di Mauro Cascio*
776. Gabriele Pulli, *Inconscio del pensiero, inconscio del linguaggio*
777. Fabio Vergine, *Oltre l'umano. La concezione trascendentale della temporalità nel pensiero di Gilles Deleuze*
778. Aldo Marrone, *E.M. Cioran, lo stilista senza colonna*
779. Paolo Landi, *Coscienza e realtà nella storia del cinema*
780. Giuseppe Polistena, *Politica, questa sconosciuta. Genesi e identità del comportamento politico, prefazione di Giorgio Galli*
781. Francesco Massobrio, *Scienza e fede a confronto. Ripensare il paradigma a partire dall'uomo*
782. Davide Fazio, Antonio Ledda, Michele Pra Baldi, *Percorsi di logica*
783. Pellegrino Favuzzi, *Il pensiero politico di Ernst Cassirer. Filosofia della cultura tra democrazia e mito*
784. Antonella Mancusi, *Il riscatto dello sguardo. Il sentimento della crisi, l'Atene oggi*
785. Igor Pelgreffi, *Figure dell'automatismo. Apprendimento, tecnica, corpo*



*Finito di stampare  
nel mese di marzo 2022  
da Digital Team – Fano (PU)*