



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia applicata (FISPPA)

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN FILOSOFIA

INDIRIZZO: FILOSOFIA TEORETICA

CICLO: XXVII

Primi tentativi di figurazione.

L'inizio dell'arte nelle lezioni berlinesi di Hegel

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Francesca Menegoni

Supervisore: Ch.mo Prof. Gabriele Tomasi

Dottoranda: Matilde Bonato

Primi tentativi di figurazione. L'inizio dell'arte nelle lezioni berlinesi di Hegel

L'analisi presentata in questo lavoro ha per oggetto l'interpretazione hegeliana dei primi momenti del darsi dell'evento artistico e cioè di quella forma d'arte che Hegel definisce simbolica. L'obiettivo della tesi è quello di definire quali siano le caratteristiche di tale forma artistica e quale sia il ruolo che essa gioca nello sviluppo dell'arte e nel più generale processo di conoscenza di sé da parte dello spirito.

I testi su cui l'indagine si concentra risalgono al periodo berlinese di Hegel e sono, in primo luogo, le trascrizioni degli studenti presenti alle lezioni di filosofia dell'arte negli anni 1820/21, 1823, 1826, 1828/29 e, in secondo luogo, le edizioni berlinesi dell'*Enciclopedia*, le recensioni pubblicate da Hegel sulle riviste dell'epoca e l'ultima edizione del primo volume della *Scienza della logica*. Infine, per poter apprezzare l'evoluzione e le peculiarità che caratterizzano la matura concezione hegeliana dell'arte e del simbolo, la tesi offre un confronto di tale concezione con quella presente in alcuni testi risalenti al periodo di Jena, di Norimberga e di Heidelberg.

Il primo capitolo è dedicato alla ricostruzione del contesto nel quale Hegel sviluppa la propria concezione dell'arte, la quale si distingue dalle altre teorie estetiche perché tripartita. Più precisamente, l'analisi si sofferma ad analizzare gli elementi di originalità che caratterizzano la connessione posta da Hegel fra il concetto di simbolo e le produzioni artistico-culturali dei popoli orientali.

Nel secondo capitolo, il binomio hegeliano simbolo-arte viene approfondito in primo luogo attraverso l'analisi della definizione del concetto di simbolo offerta da Hegel nei paragrafi dedicati alla *Psicologia* nelle edizioni dell'*Enciclopedia* del 1827/1830 (e negli scritti ad esse preparatori) e, in secondo luogo, attraverso l'analisi della definizione della forma d'arte simbolica proposta nelle lezioni di *Filosofia dell'arte* berlinesi. Tale indagine mette in luce la complessità insita nella forma d'arte simbolica, la quale è pensata da Hegel come il succedersi di diversi momenti attraverso cui l'intelligenza guadagna una sempre maggiore determinazione del contenuto spirituale rispetto all'elemento naturale.

Nel terzo capitolo si affronta la questione relativa alla fine dell'arte simbolica: tale forma artistica finisce prima o dopo del sorgere dell'arte classica? Al fine di rispondere a questa domanda, nel capitolo viene offerta un confronto fra la forma d'arte simbolica e la forma d'arte classica, il quale ne mette in luce alcuni importanti punti di analogia.

Nel quarto ed ultimo capitolo la tesi relativa ad una possibile permanenza delle dinamiche simboliche nella forma d'arte classica viene verificata sulla base dell'effettivo avvicinarsi storico delle opere d'arte descritto da Hegel. In conclusione viene considerata la possibilità di concepire il concetto hegeliano di arte simbolica come legato alla capacità umana di rompere con quanto è già noto e conosciuto e così rendere possibile il nuovo.

Early Attempts at Figuration. The Beginning of Art in Hegel's Berliner Lectures

The object of the present study is Hegel's conception of the symbolic form of art, as it is described in Hegel's *Lectures on the Philosophy of Art*. I will focus on the problem of the symbolic form of art in order to highlight its essential traits and to define the role it plays in the development of art.

Hegel gave a series of lectures on the philosophy of art in several university terms (in 1820/21, 1823, 1826 and 1828/29), but never published a book of his own on this topic. In order to highlight the peculiarities of Hegel's mature conception of symbolic art, I will read transcripts of Hegel's lectures made by his students, the §§ 556–63 of the *Encyclopaedia* (1830) and some Hegel's reviews published by him on magazines. In order to point out the development of Hegel's conception of symbol and symbolic art, I will also contemplate the notions of art and symbol in some texts dated from his period in Jena, Nürnberg and Heidelberg.

The first chapter is devoted to recreate the specific background in which Hegel develops his conception of art. More specifically, I will offer a terminological and historic-philosophical analysis of the concepts of art and symbol, which characterize Germany during the early years of the 19th century.

The second chapter is dedicated to the concept of symbol. In this chapter I will first analyze the concept of symbol which Hegel presents in the *Encyclopaedia*'s section devoted to the *Psychology*. Then I will focus on the properties that Hegel confers to the symbol in his lectures on the philosophy of art and I will try to highlight the complexity of this concept.

In the third chapter, I will deal with the issue of the end of the symbolic art: does the symbolic art end before or after the classical art? In order to answer to this question, I will compare the creation, the contents and the fruition of the classical form of art with the creation, the contents and the fruition of the symbolic form of art. I will also try to show that Hegel doesn't

define the classical beauty as the reconciliation of figure and content.

In the last chapter I will consider the connection between Hegel's concept of symbolic art and the human ability to break with the habits and with what is already known, and to become open to something new.

Indice

Introduzione: Hegel nei paesi della meraviglia

1. Arte, Grecia e Oriente nella filosofia tedesca di inizio Ottocento

1. La lettura hegeliana dell'estetica: una lettura problematica p. 11
2. Il concetto di simbolo nella riflessione estetica di inizio '800:
Solger, Schelling e Creuzer p. 20
3. L'idea di Oriente nel primo Ottocento p. 34
4. Hegel, il concetto di simbolo e la suddivisione delle forme d'arte p. 43

2. Simbolo e arte simbolica nell'*Enciclopedia* e nelle lezioni di *Filosofia dell'arte*

1. Il simbolo nell'*Enciclopedia* p. 58
2. La separazione dello spirituale dal naturale: psicologia e arte simbolica p. 72
3. L'arte simbolica: una lotta fra spirituale e naturale p. 81
 - 3.1 La meraviglia e «die substantielle Einheit» p. 84
 - 3.2 Il secondo livello: «das beginnende Unterscheiden» p. 86
 - 3.3 Il principio dell'interno p. 89
 - 3.4 La poesia sacra p. 93
 - 3.5 «Il divenire libero del significato e della forma» p. 95
4. L'arte simbolica: un'arte necessaria p. 97
5. L'arte simbolica, fra natura e spirito p. 102

3. La fine dell'arte simbolica

1. Fra prosa e poesia p. 112
2. Arte simbolica e arte classica: realizzazione di un'*Aufhebung*? p. 118
3. Bellezza classica e simbolicità p. 125
 - 3.1 Produzione dell'opera d'arte classica p. 125
 - 3.2 Il contenuto dell'opera d'arte classica p. 130
 - 3.3 La fruizione dell'opera d'arte classica p. 135
4. Arte classica: bellezza e simbolo p. 139
5. Il contenuto dell'arte nell'*Enciclopedia* p. 146
 - 5.1 L'arte nell'*Enciclopedia* p. 146
 - 5.2 Il problema delle figure artistiche della sfera del paragone p. 152

4. L'inizio dell'arte

- | | |
|---------------------------------------------------------------------|--------|
| 1. Le opere dell'arte simbolica | p. 158 |
| I. Dall'architettura autonoma alla scultura | p. 158 |
| II. Dalle prime teogonie a Omero | p. 164 |
| 2. Dinamiche antropologiche nella produzione delle opere simboliche | p. 167 |
| 3. Inizio dell'arte o arte dell'inizio? | p. 174 |

Bibliografia p. 181

Hegel nei paesi della meraviglia

Uno dei temi più discussi della riflessione estetica di Hegel è certamente quello relativo alla fine o al carattere passato dell'arte. A tal proposito Hegel è esplicito in ciascuno dei suoi corsi di estetica: «l'arte, nella sua serietà, è per noi qualcosa di passato»¹; «la più alta determinazione dell'arte è per noi, nel suo complesso, un che di passato, essa non ha più la realtà e l'immediatezza di quando è esistita nel suo modo più elevato. Si può piangere la perdita dei bei tempi dell'arte», ma non si può negare il fatto che ora «l'arte non ospita più la soddisfazione, che altri popoli in essa hanno trovato e hanno potuto trovare»². Nonostante la chiarezza delle affermazioni hegeliane, la questione della fine dell'arte ha sollevato un gran numero di domande: Hegel pensava davvero che l'attività artistica dell'uomo fosse conclusa o che comunque dovesse finire di lì a breve? Che cosa significa sostenere che l'arte ha un carattere passato e in che modo una simile idea si concilia con la grande passione per la sfera estetica che Hegel dimostra di avere nelle sue lezioni?

Questi interrogativi, che cominciavano ad attraversare le aule universitarie già ai tempi in cui Hegel vi insegnava, hanno portato alla nascita di un dibattito vasto ed importante, il quale si è progressivamente ampliato nel corso degli anni, arrivando ben presto ad interessare anche ambiti diversi da quello strettamente filosofico. Nel tentativo di risolvere l'ambiguità che le affermazioni hegeliane sul carattere passato dell'arte portano con sé, infatti, gli studiosi hanno analizzato il problema da diverse prospettive e, ponendosi ora all'interno ora all'esterno della

¹ Georg W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, *Nachschrift von H. G. Hotho*, in *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Bd. II. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Meiner, Hamburg 1998 (d'ora in poi citato con la sigla VÄ 1823 seguita dal numero di pagina di quest'edizione e da quello della traduzione italiana), p. 311; *Lezioni di estetica. Corso del 1823 nella trascrizione di H. G. Hotho*, a cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 301.

² Georg W.F. Hegel, *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon und K. Berr, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, p. 54 (d'ora in poi citato con la sigla VÄ 1826 seguita dal numero di pagina e dal testo dell'edizione tedesca; le traduzioni di questo testo sono mie): «Die höchste Bestimmung der Kunst ist im ganzen für uns ein Vergangenes, sie hat nicht mehr die Wirklichkeit und die *Unmittelbarkeit*, als sie in ihrer höchsten Weise existierte. Man kann über den Verlust der schönen Zeiten der Kunst klagen, daß die Gemüter im allgemeinen diese Freiheit verloren haben, daß sie jetzt dem interesslosen Zwecke der Kunst leben. Alle gemeinen Regeln und Gesetze sind [derzeit] das Regierende. Schiller sagt in seinen Distichen: "Alle zählen nur für Einen, traurig beherrscht sie der Begriff". Man hält jetzt mehr allgemeine Gesichtspunkte fest, um danach das Besondere zu bestimmen. Für die Kunstproduktion fordert man mehr Lebendigkeit, in der das Allgemeine mit dem Gemüte identisch sein soll. Insofern uns diese Lebendigkeit fehlt, kann man sagen, daß der Standpunkt, auf dem die Kunst ein wesentliches Interesse hat, nicht mehr der unsere ist. Die Kunst gewährt nicht mehr die Befriedigung, welche andere Völker darin gefunden haben und haben finden können». Cfr. anche *Vorlesungen über Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift*. I. Textband, hrsg. von H. Schneider, Peter Lang, Frankfurt am Main 1995 (d'ora in poi citato con la sigla VÄ 1820/21 seguita dal numero di pagina e dal testo dell'edizione tedesca; le traduzioni di questo testo sono mie), p. 159; cfr. anche VÄ 1823, pp. 311-312; pp. 301-02.

sfera estetica hegeliana, si sono ad esempio chiesti: è l'arte a morire o è la sua funzione a divenire passata³? Nel sistema hegeliano c'è davvero spazio per la fine dell'arte⁴? E ancora: l'idea di una fine dell'arte può essere spiegata a partire dagli eventi storici che Hegel aveva davanti a sé, come la costruzione del primo museo d'arte della città di Berlino⁵, o invece essa – lungi dal rimanere ancorata all'orizzonte culturale dei primi anni del 1800 – anticipa già la produzione artistica del periodo storico futuro, di cui riesce ad accogliere le espressioni più complesse e sfuggenti⁶?

Rispetto a questo groviglio di problemi, il presente lavoro si colloca su un piano diverso, ma non del tutto slegato. Seguendo l'indicazione schellinghiana secondo cui quando la fine di un processo è poco chiara può essere utile reconsiderarne l'inizio, la presente ricerca si concentra sull'analisi hegeliana del punto di avvio del discorso hegeliano sull'arte: da cosa comincia l'arte per Hegel? Qual è il suo punto di partenza e quali sono i suoi primi sviluppi?

Il primo oggetto che si incontra nel momento in cui si cerca di definire più precisamente la concezione hegeliana dell'inizio dell'arte è l'insieme di popoli, di culture e di religioni che all'inizio dell'Ottocento venivano raggruppate all'interno di un'unica grande categoria, quella di «mondo orientale». Le prime opere d'arte che Hegel considera all'interno delle sue lezioni, infatti, sono le grandi colonne innalzate dalle popolazioni sudasiatiche, le smisurate sfingi egiziane e le confuse e ripetitive poesie indiane⁷. A partire dall'osservazione di queste opere – per le quali il nostro filosofo, in perfetta armonia con le mode che animavano i circoli

³ A tal proposito cfr. Annemarie Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*, «Hegel-Studien», Beiheft 25, 1984, in particolare pp. 228-235. Klaus Düsing, *La teoria hegeliana della religione artistica*, in Iannelli, *Arte religione e politica in Hegel*, ETS, Pisa 2013, pp. 79-100. A tal proposito Alberto L. Siani si chiede ad esempio «Perché si continua a fare arte (anche dopo la morte dell'arte)? Una volta perso il suo ruolo storico di primo piano, essa non poteva semplicemente cessare di esistere o di suscitare interesse, al pari, ad esempio, dei culti pagani o animisti?» (Id., *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*, ETS, Pisa 2010, qui p. 91).

⁴ Su questo cfr. ad esempio Angelica Nuzzo la quale, leggendo le pagine enciclopediche dedicate allo *Spirito assoluto*, nota come il movimento in esse descritto non corrisponda ad una progressione dialettica, ma ad un processo cumulativo e dunque esclude la possibilità che l'arte termini: «it is rather a cumulative process in which all the systematic layers developed so far are finally brought together and re-activated within the concluding structure of a system of philosophy» (Id., *Hegel's Aesthetics as a Theory of Absolute Spirit*, «International Yearbook of German Idealism», 4 (2006), pp. 291-310, qui p. 306).

⁵ Una simile ipotesi è avanzata, ad esempio, da Helmut Schneider il quale nota come le riflessioni sull'arte di Hegel si diano contemporaneamente «mit der Entstehung des Museums und mit der Entstehung der Kunstwissenschaft, die ihrerseits in Beziehung steht» (Id., *Geist und Geschichte. Studien zur Philosophie Hegels*, Lang, Frankfurt a. M., 1998, qui p. 187). Sul legame fra il carattere museale che l'arte iniziava ad avere nei primi anni del 1800 e il carattere passato dell'arte in Hegel cfr. anche Martin Donougho secondo il quale «for Hegel great art – in the sense of a novel and hermeneutic imaging of religious content – was a thing of a past, indeed, something in a museum» (Id., *Hegel's Art of Memory*, in *Endings. Questions of Memory in Hegel and Heidegger*, edited by R. Comay and J. McCumber, Northwestern University Press, Illinois 1999, pp. 139-159, in particolare p. 154 e pp. 158-159) e Beat Wyss, *Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel*, in *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, «Hegel-Studien», 22 (1983), pp. 115-130.

⁶ Questa è l'ipotesi di Arthur Danto secondo il quale l'idea hegeliana di «morte dell'arte» sarebbe capace di spiegare il costitutivo bisogno di fare riferimento ad una spiegazione razionale che caratterizza l'arte moderna (in particolare: l'arte degli indiscernibili). Su questo, oltre alle opere di Danto, si vedano i recenti lavori di Tiziana Andina, *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma 2012 e Annemarie Gethmann-Siefert, *L'attuale discussione sulla fine dell'arte. Riflessioni sul confronto di Danto con Hegel*, in *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, a cura di F. Iannelli, Quodlibet, Macerata 2014.

⁷ A differenza di quanto presentato nei corsi dedicati alla filosofia della storia universale, nelle lezioni di estetica Hegel non include la Cina nella propria trattazione.

culturali dell'epoca, nutrivano una grande curiosità⁸ – Hegel individua due principali caratteristiche del mondo orientale. La prima è relativa al fatto che esso gli appare essere ancora interno alla sfera del sonno e dei sogni, lontano dallo «stato di veglia»⁹ occidentale. Nella descrizione di questi popoli, infatti, le parole «sogno», «sonno» e «inconscio» ricorrono continuamente sia nelle opere a stampa del filosofo (nelle quali l'apice della cultura indiana è ad esempio descritto come «il profondarsi nell'incoscienza, l'annientamento»¹⁰) sia nelle lezioni berlinesi, nelle quali i riferimenti al sognante mondo orientale sono frequentissimi: «L'Indiano appare [...] come un uomo caduto in totale rovina che, del tutto privo di ogni spiritualità e speranza, grazie all'oppio si costruisce un mondo di sogni»¹¹.

La vita indiana è così una vita sognante. Proprio nel sogno si verifica infatti che l'uomo non distingue la sua realtà effettuale, che è per sé, la sua personalità, che è per sé, da ciò che gli è esteriore. Nella vita sognante degli Indiani non è presente il libero essere-per-sé del soggetto e degli oggetti esterni [...]¹². La loro religione, il loro tentativo di pervenire a coscienza, è una lotta con questi sogni, un lottare sognante, un sognare, un anelito, che giunge soltanto al risultato di proiettarsi da un estremo al suo opposto¹³.

Il secondo elemento che Hegel pone in gioco per descrivere il mondo orientale è la meraviglia. Il mondo orientale, infatti, non è solo quel mondo in cui è in atto un'inesauribile «lotta dei sogni», un «lottare sognante»¹⁴, ma è anche un mondo in cui «i miracoli sono cibo quotidiano»¹⁵ e la meraviglia è di casa. La frequenza con cui il termine «meraviglia» comparare nelle lezioni berlinesi di filosofia dell'arte e in quelle di filosofia della storia universale è – se possibile – ancora maggiore di quella dei termini indicanti la sfera del sonno e dell'inconscio. Non solo, infatti, secondo Hegel «l'Egitto fece la sua apparizione quale paese delle meraviglie e tale restò»¹⁶, ma lo stesso vale per l'India, nella quale «tutto è, in

⁸ Come la maggior parte degli studiosi tedeschi del primo Ottocento, anche Hegel si dedica con grande passione alla lettura delle opere provenienti da quei mondi lontani né si lascia scappare l'occasione di vedere dal vivo le opere architettoniche egizie che erano conservate da alcuni collezionisti tedeschi. A tal proposito cfr. la ricostruzione di Ernst Schulin, *Die weltgeschichtliche Erfassung des Orients bei Hegel und Ranke*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958 e il recente lavoro di Davide De Pretto, *L'oriente assoluto. India, Cina e "mondo buddhista" nell'interpretazione di Hegel*, pref. di Giangiorgio Pasqualotto, Mimesis, Milano 2010.

⁹ Georg W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*. *Nachschriften von K.G.J. v. Griesheim, H. G. Hotho und F. C. H. V. v. Kehler*, in *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Bd. 12, hrsg. von K. Brehmer, K.-H. Ilting und H.N. Seelmann, Meiner, Hamburg 1996, p. 194; *Filosofia della storia universale. Secondo il corso tenuto nel semestre invernale 1822-23*, a cura di S. Dellavalle, Einaudi, Torino 2001, p. 216.

¹⁰ Georg W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik I*, in *Werke in zwanzig Bände*, Theorie-Werkausgabe, auf der Grundlage der Werke von 1832-45 neu edierte Ausgabe, Redaktion von E. Moldenhauer und K.M. Michel, Bd. 8, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, Bd. 5 (d'ora in poi citato con la sigla WdL I seguita dal numero di pagina dell'edizione tedesca e dal numero di pagina dell'edizione italiana), p. 389; *Scienza della logica*, trad. di A. Moni, Laterza, Roma-Bari 1996, vol. 1, p. 368.

¹¹ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., p. 166; , p. 179.

¹² *Ivi*, p. 166; p. 180.

¹³ *Ivi*, p. 194; p. 217.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 194; p. 216.

¹⁶ *Ivi*, p. 269; p. 302.

generale, qualcosa di miracoloso»; «i missionari cristiani sono in imbarazzo quando raccontano dei miracoli di Cristo, dal momento che per gli Indù i miracoli sono cibo quotidiano»¹⁷.

L'idea hegeliana di connettere la descrizione dell'Oriente alla sfera del sogno e a quella della meraviglia non è del tutto originale: un accenno al sonno degli orientali è ad esempio presente anche in Schelling, il quale in una lettera a Schubert del marzo 1809 definisce l'India come un «veleno narcotico», e altrettanto si può dire per il riferimento alla meraviglia, il quale compare già alla fine del '700, nella prefazione di Herder alla seconda edizione della traduzione tedesca del *Sakùntala*:

Il meraviglioso è ovunque estremamente naturale. Nella natura indiana tutto è animato; qui parlano e sentono fiori, alberi, l'intero creato. L'intero creato è *manifestazione di Dio* in questa e quella trasformazione. Ovunque spiriti agiscono su spiriti; gli involucri e le forme che li circondano sono *Maya*, una piacevole illusione. In questo tipo di rappresentazione in cui tutto si tocca così sommessamente e dolcemente, tutto può divenire da tutto, conservando le eterne forme originarie. Il grande dramma del mondo diventa un gioco mutevole di sensi; il senso interno, che ne gode nel senso più intimo e più profondo, è *quiete dell'anima, pace divina*¹⁸.

Ma anche se questi elementi della lettura hegeliana del mondo orientale non si discostano dalle posizioni all'epoca più diffuse, in realtà il pensiero di Hegel sull'Oriente è fortemente innovativo. Innanzitutto, il suo non è un pensiero nostalgico: così come l'ammirazione per la cultura, l'arte e l'eticità dell'antico mondo greco non porta mai Hegel a immaginare una sua possibile riedizione in chiave moderna, altrettanto può dirsi della sua lettura del mondo orientale, la quale non indugia mai nel rimpianto di ciò che è passato, ma anzi si sforza di determinare gli elementi delle culture antiche che più hanno influenzato il mondo moderno. Lungi dall'essere mosso dalla volontà di costruire una sorta di museo di cose passate e ormai inefficaci, lo sguardo di Hegel si concentra piuttosto sul ruolo che tali opere avevano presso le popolazioni che le hanno prodotte e sul modo in cui presso di queste veniva compresa la verità, il sostanziale, il lato serio e profondo della vita. Di che cosa ci parlano le piramidi? Qual è il senso racchiuso nelle statue indiane con sei braccia e tre teste? A cosa si cerca di dare figura attraverso le immense opere orientali e la straordinaria abbondanza di elementi naturali in esse contenuti?

¹⁷ *Ivi*, pp. 177-178; p. 216.

¹⁸ Johann G. Herder, *Vorrede zur zweiten Ausgabe von G. Fosters «Sakuntala»*, in Id., *Werke in zehn Bänden*, Bd. VIII. *Schriften zur Literatur und Philosophie 1792-1800*, hrsg. von H.D. Irmscher, Frankfurt am Main, Deutschen Klassiker Verlag, 1998, p. 62, citato da De Pretto, *L'oriente assoluto. India, Cina e "mondo buddhista" nell'interpretazione di Hegel*, cit., p. 62.

Prima di cercare di rispondere a queste domande ed entrare così nel vivo della concezione hegeliana dell'inizio dell'arte, è opportuno indicare le opere che verranno poste in esame e, in secondo luogo, trovare un punto di riferimento che permetta di attraversare il mondo orientale senza perdersi fra i sogni, le meraviglie e le smisurate figure che in esso non mancano.

Per quanto riguarda l'aspetto testuale, la presente ricerca si concentrerà in primo luogo nella lettura e nel raffronto dei testi che contengono il pensiero estetico di Hegel risalente al periodo berlinese e cioè, in primo luogo, le trascrizioni degli studenti presenti alle lezioni di filosofia dell'arte da lui tenute durante il semestre invernale 1820/21, i semestri estivi del 1823 e 1826 e il semestre invernale del 1828/29, e, in secondo luogo, le edizioni berlinesi dell'*Enciclopedia* e alcune delle recensioni pubblicate da Hegel sulle riviste dell'epoca. La scelta di dare la preferenza alle pubblicazioni delle singole lezioni anziché all'edizione dell'*Estetica* curata da Hotho nasce dal desiderio di mantenere il presente studio il più vicino possibile al dettato hegeliano: per quanto infatti sia vero che né i singoli quaderni di appunti degli studenti né l'edizione di Hotho abbiano avuto (o abbiano potuto avere) il *placet* di Hegel, è però altrettanto vero che le singole lezioni consentono un approccio al pensiero del filosofo più diretto di quanto non consenta l'edizione tradizionale, la quale è soggetta non a una, ma a due mediazioni.

Il filo d'Arianna con il quale si cercherà di attraversare il labirinto di figure orientali, invece, è il concetto di simbolo. La centralità di questo concetto è imposta dall'importanza che esso ha all'interno della riflessione estetica hegeliana. Come si mostrerà nel primo capitolo del presente studio, negli anni compresi fra Jena e Berlino Hegel non solo si distanzia progressivamente dalla tradizionale concezione dell'arte che la voleva divisa a metà fra arte antica e arte moderna, ma inizia anche a indicare come possibile terzo polo della sfera artistica l'insieme di quelle che egli definisce «figure simboliche». Queste figure, le quali vengono immediatamente ricondotte alla produzione artistica dei paesi orientali, sono descritte da Hegel come corrispondenti allo stadio iniziale dell'arte. Il concetto di simbolo viene così a perdere il suo significato tradizionale, secondo il quale corrispondeva alla perfetta realizzazione dell'idea, per assumerne uno nuovo, ovvero quello di espressione artistica ambigua, oscura e smisurata.

A partire da questo slittamento semantico, nel secondo capitolo della tesi si cercherà di considerare più da vicino le peculiarità del concetto di simbolo hegeliano, analizzandolo in primo luogo a partire dalla definizione che il filosofo ne dà nelle pagine dell'*Enciclopedia* dedicate alla *Psicologia* e, in secondo luogo, considerandone la declinazione estetica. Nonostante la lontananza che caratterizza questi due luoghi sistematici, la definizione di

simbolo che da essi emerge sembra essere simile e coincidere con l'idea per cui tale concetto non sarebbe mai pensabile come l'espressione sensibile di un contenuto già saputo e determinato, ma corrisponderebbe anzi al «tentativo di figurazione (*Versuch nach Gestaltung*)»¹⁹ di un contenuto spirituale ancora almeno in parte sconosciuto. Ciò che nell'attività simbolica e nella produzione artistica dei popoli orientali sarebbe in atto, cioè, non sarebbe un agire consapevole, diretto verso un fine posto in modo nitido ed arbitrario, ma la ben più originaria separazione fra ciò che può essere posto come fine e ciò che invece è solo mezzo, fra ciò che è spirituale e ciò che è naturale.

Se la lettura dell'arte simbolica come attività di instaurazione del senso è ormai consolidata – magistrale è a tal proposito il lavoro di Paolo D'Angelo *Simbolo e arte in Hegel*²⁰ – molto più dibattuto è invece il problema relativo al punto in cui tale carattere dell'arte termina. Esso viene meno con il sorgere della produttività artistica greca o è ancora presente in essa?

L'analisi relativa alla fine dell'arte simbolica, ovvero riguardante il momento in cui l'arte cessa di essere un'attività attraverso cui lo spirito, interiorizzando la realtà esterna ed oggettivando il risultato di tale interiorizzazione, guadagna una sempre maggiore determinazione di sé e del proprio contenuto, verrà affrontato nel terzo capitolo della tesi. A tal proposito, verrà innanzitutto descritta la presenza di quella che sembra essere un'incongruenza nella trattazione estetica hegeliana: ciò che non è chiaro nelle lezioni di Hegel è se l'arte simbolica termini con le figure del simbolismo conscio – e cioè con l'ingresso nel mondo chiaro ed univoco della prosa – o se invece la sua fine coincida con il passaggio all'arte classica e alla bellezza²¹. Relativamente a tale problema, l'ipotesi che si cercherà di verificare è quella per cui la simbolicità dell'arte simbolica – il suo carattere di instaurazione di senso – non termini in India o in Egitto, ma permanga anche nell'arte classica. Come conclusione del terzo capitolo si cercherà poi di capire se la possibilità di intendere la bellezza greca come ancora caratterizzata dalla simbolicità orientale sia contraddittorio rispetto al darsi della sua bellezza o se invece non sia, paradossalmente, una sua condizione di possibilità.

Nel quarto ed ultimo capitolo la verifica dell'ipotesi appena illustrata – che nel terzo capitolo viene condotta sia sulla base dei testi relativi alle lezioni berlinesi sia sulla base dei paragrafi

¹⁹ VÄ 1826, p. 114.

²⁰ Paolo D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1989. Sempre di D'Angelo si veda anche il più recente articolo *L'arte come "maestra dei popoli". Il ruolo della forma d'arte simbolica nelle Lezioni di estetica di Hegel*, in *Arte, religione e politica*, cit., pp. 115-129.

²¹ Su questo problema si vedano gli studi di Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Suhrkamp, Baden-Baden 2002, Felix Duque, *Die Rolle der Vernunft in der symbolischen Kunstform bei Hegel*, «Hegel-Studien» 34 (1999), pp. 99-114, Martin Donougho, *Hegel's Art of Memory*, in *Endings. Questions of Memory in Hegel and Heidegger*, edited by R. Comay and J. McCumber, Northwestern University Press, Illinois 1999, pp. 139-159.

enciclopedici che Hegel dedica all'arte – si sposta sul piano delle opere d'arte e cioè si sforza di mostrare se (e come) le dinamiche simboliche siano effettivamente ciò che permette il passaggio dalle smisurate opere orientali alla bellezza dell'arte classica. Infine, il lavoro si chiude formulando l'idea che l'arte simbolica, in quanto attività instauratrice di senso, non possa essere descritta solamente come lo stadio iniziale e meno sviluppato dell'arte, ma debba anche essere pensata come l'attività attraverso cui – in qualsiasi tempo si dia – lo spirito rompe gli stati di fatto, esce dall'incoscienza, spezza l'immediatezza del presupposto e così dà avvio al suo «cammino» di conoscenza e di libertà.

Capitolo 1

Arte, Grecia e Oriente nella filosofia tedesca di inizio Ottocento

1. La lettura hegeliana dell'estetica: una lettura problematica

Quando, nell'autunno del 1820, Hegel tenne le sue prime lezioni di filosofia dell'arte all'Università di Berlino, i suoi studenti più anziani dovettero stupirsi parecchio. Quanti di loro avevano partecipato alle lezioni d'estetica tenute fino all'anno prima da Karl W.F. Solger¹, infatti, si trovarono di fronte ad una riflessione sull'arte nuova o, quanto meno, strutturata in modo inedito. A differenziare il pensiero hegeliano dagli insegnamenti del suo predecessore non era solo il modo di intendere alcuni particolari concetti (come quelli di ironia e di rivelazione), ma la comprensione dell'intera sfera artistica: mentre le lezioni solgeriane si appoggiavano all'ormai consueta partizione dell'arte in classica e romantica, le forme artistiche presentate da Hegel erano tre.

La forma dell'opera d'arte – si legge nella *Nachschrift* relativa al corso berlinese tenuto nel semestre invernale fra il 1820 e il 1821 – è *simbolica, classica e romantica*: queste forme devono trovare la loro fonte nell'idea interna dell'opera d'arte, che compenetra la sua realtà (*Realität*); questa differenza formale, dunque, si riferisce solo al modo e alla maniera in cui questa unità del concetto e della realtà (*Realität*) viene compresa².

¹ Karl W.F. Solger fu professore di estetica all'Università di Berlino dal 1811 al 1819, anno della sua morte, ed ebbe sempre buoni rapporti con Hegel, sia prima sia dopo che quest'ultimo si trasferisse a Berlino. A tal proposito, si veda ad esempio la lettera del 26 aprile 1818, scritta da Solger all'amico Ludwig Tieck, nella quale si legge: «Meine Collegia sind nun auch wieder im Gange; der Zuhörer sind aber wieder nur wenige. Ich bin begierig, was Hegels Gegenwart für eine Wirkung machen wird. Gewiß glauben Viele, da mir seine Anstellung unangenehm sey, und doch habe ich ihn zuerst vorgeschlagen, und kann überhaupt versichern, daß, wenn ich etwas von ihm erwarte, es nur eine größere Belebung des Sinnes für Philosophie, also etwas Gutes ist. [...] Ich verehere Hegel sehr und stimme in vielen Stücken höchst auffallend mit ihm überein. In der Dialektik haben wir beide, unabhängig von einander, fast denselben Weg genommen, wenigstens die Sache ganz von derselben, und zwar neuen, Seite angegriffen» (Karl W.F. Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, hrsg. von L. Tieck und F. von Raumer, 2 voll., Leipzig 1826 (ristampa fotostatica con una postfazione di H. Hanton, Heidelberg 1973), vol. I, pp. 619-621, qui p. 620). Alla relazione fra Hegel e Solger dedica una certa attenzione anche Karl Rosenkranz, *Hegel's Leben*, Berlin 1844; *Vita di Hegel*, a cura di R. Bodei, Vallecchi Editore, Firenze 1966, p. 337. Sempre sul rapporto fra Hegel e Solger si veda anche l'*Introduzione* di Giovanna Pinna in G.W.F. Hegel, *Due scritti berlinesi. Su Solger e Humboldt*, Liguori editore, Napoli 1990, pp. 13-43 e il recente contributo di Andrea Camparsi, *Lo sguardo sull'assoluto*, Mimesis, Milano 2013, pp. 13-17.

² VÄ 1820/21, pp. 109-110: «Die Form des Kunstwerks ist *symbolisch, classisch* und *romantisch*: diese Formen müssen ihre Quellen haben in der innern Idee des Kunstwerks, die ihre Realität durchdringt, und so bezieht sich also dieser formelle Unterschied nur auf die Art und Weise, wie diese Einheit von Begriff und Realität erfaßt wird».

Il criterio in base a cui Hegel suddivide la sfera artistica in tre parti e ordina le opere d'arte che si trova via via a considerare è di natura concettuale. A muovere il filosofo non è infatti un semplice desiderio di catalogazione esteriore fondato sulle tecniche di produzione o sul contesto d'origine delle diverse opere d'arte, ma l'idea che in ciascuna di esse sia presente un peculiare rapporto fra il contenuto spirituale e il lato materiale dell'oggetto artistico e che tale rapporto possa fungere da guida per la comprensione della sfera estetica. Proprio questo rapporto è ciò che sta al centro del discorso sull'arte di Hegel: in che modo esso deve presentarsi affinché un'opera dell'uomo sia detta artistica? Esso rimane identico in ciascuna opera d'arte oppure si presenta in modo differente a seconda che si abbia di fronte una sfinge egizia, una statua greca o un dramma di Shakespeare?

La risposta a queste domande accomuna la gran parte dei pensatori tedeschi fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, e prevede l'individuazione di due rapporti artistici principali, contrapposti l'uno all'altro. Il primo di questi rapporti è quello in cui il lato spirituale e il lato naturale dell'opera d'arte sono in immediata identità e non c'è alcuna frattura fra ciò che un'opera significa e la sua realtà sensibile. Questa prima forma artistica è per lo più associata all'arte della Grecia antica nella quale, come scrive con una certa nostalgia Johann G. Herder nel 1774, si realizza l'«archetipo e prototipo di ogni bellezza, grazia e semplicità»³ e «tutto è immagine bella, gioco, delizia degli occhi»⁴. Il secondo modo artistico, al contrario, si fonda su un rapporto fra significato ed immagine che non è di immediata identità, ma presuppone la loro separatezza. Le opere d'arte che appartengono a questo genere vengono solitamente identificate con le opere d'arte moderne, nelle quali la conciliazione fra il lato spirituale e quello naturale non è più data, ma è, a seconda delle interpretazioni, ricercata, desiderata o rimpianta.

Una simile partizione della sfera estetica in arte antica e arte moderna è ritenuta da Hegel corretta, ma non sufficiente⁵. Secondo il nostro filosofo, infatti, i rapporti fra l'elemento spirituale e quello naturale sussunti da queste due forme artistiche sono sì presenti nella sfera estetica, ma non sono i soli possibili. C'è per Hegel un ulteriore tipo di opere d'arte, che in

³ Johann G. Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beitrag zu vielen Beiträgen des Jahrhunderts*, 1774; trad. it. *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità. Contributo a molti contributi del secolo*, a cura di F. Venturi, Einaudi, Torino 1971, d'ora in poi *Auch eine Philosophie der Geschichte*, qui p. 27: «Grecia! Archetipo e prototipo d'ogni bellezza, grazia e semplicità! Fioritura giovanile del genere umano! Oh fosse durata eternamente!».

⁴ *Ivi*, p. 26.

⁵ Per uno sguardo generale sul contesto culturale nel quale Hegel introduce la forma tripartita dell'arte cfr. Otto Pöggeler, *Die neue Mythologie. Grenzen der Brauchbarkeit des deutschen Romantik-Begriffs*, in *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von Richard Brinkmann, Metzler, Stuttgart 1978, pp. 341-353; Id., *Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena*, in *Hegel in Jena*, hrsg. von D. Henrich und K. Düsing, «Hegel-Studien», Beiheft 20, Bonn 1980, pp. 249-270; D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, cit., pp. 49-57.

queste due forme non trova un adeguato riconoscimento; tale modo artistico è quello che egli chiama «simbolico» e che, anziché corrispondere alla significatività allegorica delle opere d'arte moderne⁶ o alla perfetta «unità di concetto e *Realität*»⁷ costitutivo delle opere classiche, si mostra come una «tensione verso questa unità»⁸:

Quando il simbolico si dà a vedere, può darsi il caso che il pensiero astratto non sia ancora emerso per sé nello spirito, e che anzi il modo di presentare per immagini si mostri ancora come l'unico nel quale lo spirito può rendere rappresentabile il proprio contenuto⁹. Il primo aspetto è dunque il tendere e il cercare dell'arte, che più precisamente si mostrerà così: il pensiero non ancora in sé determinato in modo veritiero utilizza per sé ancora la materia naturale esterna e, non ancora in armonia con essa, rende innaturali e distorce le figure naturali stesse e introduce in esse lo smisurato. [...] Poiché il contenuto è in se stesso indeterminato, esso sospinge anche la sua espressione al di là della sua determinatezza¹⁰.

Le opere a cui Hegel pensa mentre appronta la definizione di questo terzo modo artistico sono opere provenienti dall'Oriente, come le sfingi e gli obelischi egizi, le statue asiatiche con tre teste e sei braccia e gli intricati poemi letterari indiani. Queste opere non vengono raggruppate da Hegel all'interno di una stessa forma artistica – la forma d'arte simbolica – semplicemente sulla base di motivi esteriori, ma in quanto considerate capaci di offrire una medesima esperienza estetica, irriducibile a quella suscitata dalle opere greche e da quelle moderne. Mentre di fronte a queste ultime si ha un'impressione di bellezza, di armonia o di compiuta sensatezza, al cospetto delle opere provenienti dall'antica Persia, dall'antico Egitto, dall'India e dal mondo arabo,

inizia immediatamente l'indeterminatezza, se una simile figura sia un simbolo o no, se questa esistenza sensibile debba essere intesa per come essa si presenta immediatamente, se essa debba rappresentare se stessa o qualcosa di diverso, se essa debba essere simbolo oppure no, se essa non sia un simbolo o se sia posta espressamente come tale¹¹. In questo

⁶ VÄ 1820/21, pp. 109-110: «Bei der dritten Form, der romantischen Kunst, ist der Gedanke, die Seele in sich selbst zurückgebogen, in sich selbst vollständig, hat nicht bloß in der Gestaltung ihr Daseyn; es ist hier die vollendete Innerlichkeit; dagegen ist d[ie] Gestaltung herabgesetzt zu einer zufälligen Äußerlichkeit».

⁷ *Ivi*, pp. 110: «Das classische Kunstwerk ist der in seiner Gestaltung vollkommene Gedanke. Aber der Gedanke ist hier nur geäußert in der Gestaltung, er hat darin nur seine Gegenständlichkeit, sein Bewußtseyn, er ist nicht frei für sich; die Seele und der Körper sind sich hier vollkommen *adaequat*».

⁸ *Ibidem*: «Das Symbolische [...] enthält das Aufstreben zu dieser Einheit, und zwar so modificirt, daß entweder das unmittelbar Angesehene, die Wirklichkeit, zu dem Gedanken emporstrebt, oder der Gedanke, der Begriff seine Realität in der Wirklichkeit, Endlichkeit, sucht».

⁹ VÄ 1823, p. 120; p. 116.

¹⁰ *Ivi*, p. 35; p. 35.

¹¹ VÄ 1826 (Kehler), p. 70: «Es tritt sogleich die Unbestimmtheit ein, ob so eine Gestaltung ein Symbol ist oder nicht, ob diese sinnliche Existenz gemeint sein soll, wie sie sich unmittelbar präsentiert, ob sie sich selbst vorstellen soll oder etwas anderes, ob sie Symbol sein soll oder nicht, ob es nicht Symbol ist oder als Symbol ausdrücklich gesetzt ist; ist es [ausdrücklich] als Symbol angegeben, so hört es auf, Symbol zu sein, ist ein bloßes Bild, ein Bild von etwas».

stadio ha il suo luogo principalmente la grande cerchia dell'Egitto e dell'India. Queste mitologie e le opere d'arte di questi paesi appartengono al simbolico¹².

A caratterizzare l'esperienza estetica delle opere che Hegel chiama simboliche sono dunque l'ambiguità e l'incertezza relative al significato che esse veicolano, il quale è indecidibilmente sospeso fra l'essere semplicemente coincidente con la funzione materiale dell'oggetto in questione e essere ulteriore rispetto ad esso: qual è, ad esempio, il significato di una piramide? Essa è solamente un imponente monumento funerario o contiene in sé anche il rinvio ad un significato ulteriore, quale potrebbe essere il confine che separa la vita dalla morte o l'immortalità dell'anima?

Il fatto che di fronte ad un'opera orientale un osservatore europeo non riesca ad evitare di porsi simili quesiti né possa riuscire a risolverli in modo definitivo è per Hegel indice della incompiutezza di tale forma artistica, in cui il lato spirituale non è ancora emerso in modo chiaro ed univoco. Essa, dunque, deve essere pensata come una «pre-arte (*Vorkunst*)»:

Il simbolico è la pre-arte (*Vorkunst*), non ancora arte nella sua verità, e il suo tendere e il suo scopo è che il soggettivo, lo spirituale, diventi libero e si dia figura, che esso rappresenti (*vorstellt*) se stesso¹³.

Prima di approfondire e di considerare con più attenzione le caratteristiche della particolare esperienza estetica offerta dalle opere simboliche, apparentemente tanto diversa da quella costitutiva delle produzioni artistiche dell'antica Grecia o dell'età moderna, è necessario dare uno sguardo anche al contesto culturale in cui Hegel elabora il proprio pensiero estetico. Se si vuole avere un'esatta misura della portata speculativa propria della riflessione hegeliana, infatti, non si deve cedere alla facile tentazione di considerare innovativo già il suo semplice riferirsi all'Oriente, quasi che Hegel sia stato il primo studioso ad essersi accorto dell'esistenza di un mondo non europeo e di un'arte diversa da quella greca o da quella romantica¹⁴. Una simile considerazione sarebbe del tutto infondata: per quanto sia stato per lungo tempo lasciato ai margini delle diverse storie dell'arte, infatti, l'orizzonte storico-geografico su cui Hegel costruisce il proprio concetto di arte simbolica – e cioè quello che all'epoca era detto «mondo orientale» e che comprendeva, oltre al mondo arabo ed ebraico,

¹² VÄ 1823, p. 127; p. 122.

¹³ VÄ 1826, p. 114: «Das Symbolische ist insofern die Vorkunst, noch nicht Kunst in ihrer Wahrhaftigkeit, und ihr Bestreben und Ziel ist, das Subjektive, Geistige frei werde und sich gestalte, daß es sich selbst vorstellt». Cfr. anche VÄ 1826 (Kehler), p. 73: «Da Symbolische ist die Vorkunst; und das Symbolische hat dahin fortzugehen, daß das Geistige frei werde und sich eine Gestalt gebe, daß sein Dasein nicht auch ein anderes vorstellt, sondern nur das Geistige vorstellt. Das ist das Ziel des Symbolischen».

¹⁴ Come invece vorrebbe Michel Hulin che, nella conclusione al suo libro, definisce il tentativo di Hegel di comprendere l'Oriente «comme une entreprise unique dans l'histoire des idées» (Id., *Hegel et l'Orient. Suivi de la traduction annotée d'un essai de Hegel sur la Bhagavad-Gita*, Vrin, Paris 1979, p. 139).

l'India, la Persia, l'Egitto e la Cina – entra nel panorama europeo già durante la seconda metà del Settecento e diviene ben presto uno degli ambiti di ricerca più appassionanti per gli studiosi e gli intellettuali dell'epoca. Una traccia di questo interesse è visibile – per restare all'interno del solo panorama tedesco di fine XVIII – negli studi di Johann J. Winckelmann¹⁵ o, in modo ancor più evidente, nei lavori di Herder¹⁶, nei quali l'Oriente non è visto solo come pietra di paragone per la comprensione del mondo greco, ma anche come possibile punto di inizio della storia dell'uomo, il «primo» da cui deriva «l'origine dell'intera specie»¹⁷. A tal proposito nel 1774 Herder scrive:

Nella propria età nessuno è mai solo, costruisce sul passato, e diventa base del futuro, altro non vuol essere. Gli Egizi non avrebbero potuto esistere senza gli Orientali, il Greco costruì su di quelli, il Romano si erse sulle spalle del mondo tutto: progresso reale, sviluppo in un continuo processo anche se i singoli non vi guadagnano nulla¹⁸.

Fra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento il numero dei lavori tedeschi dedicati all'Oriente cresce ancora, specificando fra l'altro sempre meglio l'oggetto di studio di volta in volta preso in esame. Nel giro di poco più di vent'anni vengono così mandati alle stampe numerosi lavori quali – per citare solo i più importanti – le traduzioni dei testi letterari indiani e gli studi sulla lingua sanscrita dei fratelli August Wilhelm e Friedrich Schlegel (1808¹⁹), le indagini di Friedrich Creuzer e Joseph Görres sulla mitologia asiatica intesa come la matrice delle mitologie occidentali (1810), gli studi dedicati alle divinità, alle arti e all'architettura egizie di Aloys Hirt (1815), quelli filologici di Wilhelm von Humboldt (1820) e quelli relativi

¹⁵ Johann J. Winckelmann confronta la cultura greca con le produzioni artistiche e religiose delle culture orientali (specialmente egizie) già nella prefazione della sua *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764 (trad. it. *Storia dell'arte nell'antichità*, a cura di M.L. Pampaloni, SE, Milano 1990).

¹⁶ A tal proposito è significativo già l'incipit dello scritto composto a Riga nel 1774, nel quale Herder scrive: «Quanto più si vanno rischiarando le ricerche sull'antichissima storia del mondo, sulle migrazioni dei popoli, le lingue, i costumi, le innovazioni e le tradizioni, tanto più verosimile appare a ogni nuova scoperta altresì l'origine della intera specie da un primo» il quale – identificato da Herder con «la primitiva, calma, eterna vita dei patriarchi» – è la fonte delle «eterni basi, per tutti i secoli, dell'educazione degli uomini» (Id., *Auch eine Philosophie der Geschichte*, cit., pp. 5-7).

¹⁷ Relativamente a questo aspetto la posizione di Winckelmann e quella di Herder divergono: mentre Winckelmann si schiera contro l'«opinione di chi vuole le Arti derivate da un sol paese», Herder sostiene la tesi opposta, contribuendo così «a riprendere il mito di un Oriente inteso come matrice di tutte le lingue e di tutti i pensieri» (Roger-Pol Droit, *L'oubli de l'Inde. Une amnésie philosophique*, Presses Universitaires de France, Paris 1989, p. 123). Un indice dell'entusiasmo che Herder nutre per l'Oriente si può ricavare dal paragone che egli usa per descriverlo: «Con un brivido di gioia io mi trovo laggiù, davanti al sacro cedro, patriarca del mondo! All'intorno già cento giovani fiorenti alberi, tutta una selva bella, progenie che si perpetua! Eppure, guarda! Il vecchio cedro continua a fiorire, spinge le sue radici largamente all'intorno, regge con la sua linfa e la sua forza l'intera giovane selva» (Id., *Auch eine Philosophie der Geschichte*, cit., p. 7).

¹⁸ Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte*, cit., p. 41. Sulla continuità fra le popolazioni orientali e la cultura greca, Herder nota come in Grecia «la saggezza orientale, rimossa la cortina dei misteri, divenne raffinata eloquenza, edificio dottrinale, disputa delle scuole e piazze della Grecia. [In Grecia] il colosso si abbassò a statua, il tempio gigantesco a teatro [...]» (ivi, p. 7).

¹⁹ Nel 1808 Friedrich Schlegel pubblica il suo importante lavoro *Über die Sprache und die Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Alterthumskunde*, (bei Mohr und Zimmer, Heidelberg 1808).

alla geografia dei paesi orientali di Carl Ritter (pubblicati a partire dal 1817²⁰). Allo stesso tempo, e a riprova dell'importanza che caratterizza gli studi orientali, si sviluppa anche una letteratura critica che contrasta con durezza la crescente passione per l'Oriente e che trova il suo apice nelle riflessioni espresse da Johann H. Voß nel suo *Antisymbolik* (1824).

Già questa rapida ricostruzione della situazione culturale tedesca a cavallo fra i secoli XVIII e XIX spinge ora a chiedersi in che cosa consista precisamente l'originalità del pensiero estetico di Hegel e in che modo la tripartizione da lui proposta riesca ad arricchire la riflessione estetica dell'epoca. Vista la passione all'epoca suscitata dall'Oriente e il gran numero di opere ad esso dedicate, l'introduzione hegeliana di una connessione fra il concetto di simbolo e le produzioni artistiche orientali non rischia di essere un'innovazione solamente terminologica?

Per rispondere a questa domanda può essere utile procedere per approssimazioni successive. In primo luogo si deve escludere la possibilità che l'originalità della riflessione hegeliana sia rintracciabile nei contenuti storico-artistici da lui esposti e considerati: per quanto Hegel si sia sforzato di conoscere in modo approfondito il materiale sull'Oriente allora disponibile²¹, le sue restano pur sempre conoscenze indirette e mediate dagli studi e dalle ricerche di altri. Questo vale sia per le opere di carattere letterario e poetico, accessibili ad Hegel solo in traduzione, sia per le opere scultoree e architettoniche, la cui esperienza diretta è alquanto lacunosa e deludente²².

In secondo luogo, si deve riconoscere che anche da un punto di vista speculativo l'originalità del pensiero hegeliano non è immediatamente evidente né può coincidere con la sola introduzione di una tripartizione nella sfera estetica: come si è accennato, infatti, il

²⁰ Carl Ritter pubblica la prima parte del suo lavoro *Die Erdkunde im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen, oder: allgemeine vergleichende Geographie als sichere Grundlage des Studiums und Unterrichts in physikalischen und historischen Wissenschaften*, contenente la trattazione sull'Africa e l'Asia dell'est, a Berlino nel 1817 (essa verrà edita nuovamente nel 1822); la seconda parte, comprendente l'Asia dell'ovest, appare nel 1828, mentre le ulteriori parti appaiono tutte dopo il 1830.

²¹ Relativamente all'approccio hegeliano al materiale allora disponibile sull'Oriente vale l'affermazione di Ernst Schulin per cui «man kann allgemein sagen, daß die Beschäftigung mit dem Orient eine der intensivsten, wenn nicht die intensivste Beschäftigung Hegels in Berlin war» (Id., *Die weltgeschichtliche Erfassung des Orients bei Hegel und Ranke*, cit., p. 42). Per una ricostruzione delle letture hegeliane sull'Oriente si veda, oltre all'imprescindibile lavoro di Ignatius Viyagappa *G.W.F. Hegel's Concept of Indian Philosophy*, Gregoriana, Roma 1980, pp. 11-60, la più recente ricostruzione fornita da De Pretto, *L'Oriente assoluto*, cit., pp. 32-43 e pp. 69-104.

²² Per quanto riguarda in particolare la conoscenza hegeliana delle opere di architettura e scultura egizia si veda – oltre alle pagine che egli dedica a tali forme artistiche nelle sue lezioni di filosofia dell'arte – anche la lettera scritta all'amico Creuzer il 6 maggio 1823 nella quale Hegel, parlando delle opere visionate durante la visita all'«*Aegyptica*» del generale Minutoli, scrive: «Da habe ich Sie dabei gewünscht; die schönsten Mumien; Idole von 1 ½ Fuß Höhe zu Dutzenden; kleine zu Hunderten, - darunter ein 30 von Wachs, einen Finger lang, - die übrigen von Porzellan, Ton, Holz, - Bronze insbesondere, u.s.f.» (*Briefe*, IV, pp. 17-20, qui p. 19). Sulla visita hegeliana alla collezione del generale Minutoli e la lettera che Hegel scrive a Creuzer D'Angelo nota: «Il fatto stesso che nessun pezzo [della collezione] venga menzionato in particolare e che la descrizione si mantenga sui dati quantitativi, quasi fosse un inventario, fa pensare che Hegel non sia rimasto particolarmente colpito da quel che ha visto» (Id., *Simbolo e arte*, cit., p. 134 e più in generale sull'interesse hegeliano per l'Egitto, pp. 132-146). Sempre sulle conoscenze hegeliane dell'Egitto cfr. anche Otto Pöggeler, *Hegels Verhältnis zur Archäologie*, in Id., *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*, Alber Verlag, München 1984, pp. 170-219, in particolare pp. 190-202.

riferimento ad una storia suddivisa nei tre grandi periodi orientale, greco e moderno era di fatto già presente in alcune riflessioni del tardo Settecento (come quelle di Winckelmann e di Herder) e compare anche in forma esplicita in alcuni studi dell'Ottocento (Friedrich Schlegel ad esempio scrive: «Gli orientali sono organici, i greci astratti, i romantici chimici»²³).

Infine, per una giusta comprensione della proposta hegeliana, conviene tenere presente anche l'osservazione che ad essa viene mossa fin dai tempi delle lezioni sulla *Filosofia della mitologia* di Schelling e cioè quella secondo cui il filosofo di Stoccarda, anziché basare le sue riflessioni sul reale avvicendamento dei popoli, avrebbe forzato la realtà storica determinandone lo sviluppo a priori. Il rischio che un simile atteggiamento porta con sé è ovviamente quello di costruire una teoria tanto forte quanto lontana dalla realtà e – come nota sarcastico Schelling – dimentica del fatto che «il mondo dei Parsi è di mille anni più vecchio del Buddismo; l'Egitto è più antico dell'India»²⁴.

Accanto a questi elementi che tendono a ridimensionare o a negare la carica innovativa della proposta hegeliana²⁵, ve ne sono però anche altri che complicano il quadro e schiudono la possibilità che la proposta hegeliana poggi su qualcosa di più saldo di un semplice desiderio di ordine e uniformità sistematica. Il primo di questi elementi riguarda la tripartizione proposta da Hegel per l'ambito estetico. Relativamente ad essa bisogna notare come l'ipotesi di matrice schellinghiana, secondo cui Hegel avrebbe tripartito la sfera artistica spinto dal desiderio di uniformarla alla struttura del suo sistema filosofico, risulti inficiata dal fatto che

²³ Una simile tripartizione è del resto presente fin dagli studi di Winckelmann e Herder; in quest'ultimo, nota Saverio Marchignoli, compare anche l'associazione dell'arte orientale al concetto di simbolo: «Herder was the first to classify Indian art as 'symbolic'. Among the many interesting reasons he gave for doing so, the most important was that in the "Indian doctrine of Gods" – as it appeared in the Bagavadgita – the Supreme Deity was thought of as being unrepresentable in sensible forms» (Id., *Canonizing an Indian Text? A.W. Schlegel, W. von Humboldt, Hegel, and the Bhagavadgita*, in *Sanskrit and "Orientalism". Indology and Comparative Linguistics in Germany, 1750-1958*, edited by D.T. McGetchin, P.K.J. Park, D. SarDesai, Manohar, New Delhi 2004, pp. 245-270, p. 250).

²⁴ Le altre critiche che Schelling muove ad Hegel nelle proprie lezioni di filosofia della mitologia riguardano il fatto di aver valutato i diversi popoli senza distinguere fra determinazioni logiche, psicologiche ed estetiche e l'aver posto all'inizio della storia un'umanità allo stato bruto, e non un'umanità originariamente perfetta. Per un'analisi delle tre critiche che in queste lezioni Schelling muove al metodo storico di Hegel si veda Maurizio Pagano, *La storia delle religioni nell'interpretazione di Hegel*, in «Annuario Filosofico» 10, 1994, pp. 325-373, in particolare pp. 326-328. Sull'«antico risentimento» che caratterizza il rapporto fra Schelling e Hegel si veda il recente saggio di Arnaldo Petterelli, *Schelling critico di Hegel*, in *Fenomeno, trascendenza e verità. Scritti in onore di Gianfranco Bosio*, a cura di F.L. Marcolungo, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 213-232.

²⁵ Sulla base di questi elementi alcuni studiosi hanno mosso ad Hegel l'accusa di aver ecceduto in formalismo e logica, arrivando persino a dubitare della fondatezza storica della lettura hegeliana dell'ambito estetico. A tal proposito si vedano le affermazioni di Luigi Pareyson secondo cui Hegel avrebbe cercato di «risolvere la realtà nel puro pensiero e fare del pensiero del filosofo la stessa ragione assoluta» in Id., *Due possibilità: Kierkegaard e Feuerbach* in Id., *Esistenza e persona*, Taylor, Torino 1950, pp. 9-52 qui p. 18. D'accordo con Pareyson anche Helmuth von Glasenapp (cfr. Id., *Das Indienbild deutscher Denker*, Koehler, Stuttgart, 1970), Rüdiger Bubner (cfr. Id., *Hegel und Goethe*, in Id., *Innovationes des Idealismus*, Göttingen 1995) e Clemens Menze il quale, relativamente alla lettura hegeliana dell'India, scrive: «Hegel begnügt sich aber nicht mit der bloßen Restitution dieses indischen philosophischen Systems. Seine entscheidende Intention besteht vielmehr in einer Zurechtlegung dieses Denkens, so daß er ihm einen Ort in seiner Philosophie zuweisen und zu einem Moment der Selbsterfahrung des absoluten Geistes selbst machen kann» (Id., *Das indische Altertum in der Sicht Wilhelm von Humboldts und Hegels*, in *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert und O. Pöggeler, «Hegel-Studien», Beiheft 27, 1986, pp. 245-294, qui p. 277).

l'introduzione della forma d'arte simbolica non consente la realizzazione di tale scopo. Per quanto, infatti, con la forma simbolica si passi da una bipartizione della sfera estetica ad una sua tripartizione, quest'ultima non rispetta il consueto dipanarsi della cosiddetta "dialettica hegeliana" ma anzi, trovando la propria compiutezza non nel terzo momento (arte romantica), bensì nel secondo (arte classica), mantiene la propria disarmonia ed eccezionalità rispetto al sistema. Sempre relativamente all'accusa di formalismo, vi è un secondo aspetto da valutare, il quale riguarda l'atteggiamento con cui Hegel si confronta con l'arte e la cultura orientali. Se si considera l'attenzione con cui, nelle lezioni berlinesi²⁶, il nostro filosofo si confronta con quel mondo lontano, ci si accorge facilmente di come l'analisi da lui proposta superi notevolmente il livello di approfondimento che sarebbe stato necessario alla creazione di una terza casella atta solo ad armonizzare la trattazione estetica alla scansione triadica caratteristica del restante sistema. Lo studio che Hegel compie sull'Oriente è infatti caratterizzato da continui ripensamenti, cancellazioni e rielaborazioni radicali²⁷ i quali, oltre a renderlo poco compatibile con l'idea di un approccio aprioristico alla storia, sembrano anche avvicinarlo parecchio a quel «pianeta» in cui – come si legge in un lavoro filosofico di un'altra epoca e di un'altra tradizione di studi – «crearsi dei problemi, cominciare e ricominciare, cercare, sbagliare, riprendere tutto da cima a fondo, e trovare ancora il modo di esitare ad ogni passo» è il solo *modus* della ricerca filosofica²⁸.

²⁶ Anche le lezioni di Hegel sulla *Filosofia della religione* sono caratterizzate da un aumento delle religioni trattate (si passa dall'iniziale divisione della materia storica in quattro parti ad una divisione in dieci parti) e dal costante aggiornamento dell'ordine che regola la trattazione delle varie religioni. Una simile flessibilità di pensiero, nota Pagano, non è presente in tutti i pensatori dell'epoca, i quali anzi tendono a mantenere inalterata la struttura generale del loro pensiero e a limitare le modifiche ai soli dettagli. Per un confronto fra Hegel e Schelling su questo aspetto, cfr. Pagano, *La storia delle religioni nell'interpretazione di Hegel*, cit., in particolare p. 335.

²⁷ Se si osservano i testi relativi alle lezioni berlinesi, appare immediatamente evidente quanto Hegel, nel corso degli anni, ampli e rielabori le sezioni dedicate al mondo orientale. Per avere un'idea di quanto profonde e radicali siano le rielaborazioni che Hegel apporta alla sua lettura dell'esperienza estetica dell'Oriente, si pensi ad esempio al numero crescente dei modi d'essere che Hegel attribuisce all'arte simbolica (dai tre descritti nel 1820/21 si passa ai cinque del corso del 1826) o alla posizione in cui viene collocata l'arte ebraica (fino al 1823 essa è parte della forma d'arte classica, mentre nei corsi successivi essa viene presentata come appartenente all'arte simbolica). Sull'attenzione con cui Hegel compie lo studio della cultura e l'arte orientali si veda, oltre all'imprescindibile *Simbolo e arte in Hegel*, anche il più recente articolo di D'Angelo *L'arte come maestra dei popoli*, cit., pp.115-129 e lo studio di De Pretto, *L'oriente assoluto*, cit., pp. 17-18 e pp. 37-43. Sulla lettura hegeliana della storia è inoltre interessante quanto recentemente evidenziato da Eric M. Dale, il quale legge la filosofia della storia hegeliana come la combinazione dell'approccio herderiano a quello fichtiano: «Hegel's philosophical accounting of history combines the historical analyses of Herder with the philosophical goals of Fichte. The philosopher must know the plan of history via the facts of history; he must combine the a priori with the a posteriori in a single, absolute knowing. In this way Hegel constructs a speculative philosophy of world history based, as he sees it, upon the very facts and events of world history itself» (Id., *Hegel. The End of History, and the Future*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2014, p. 165).

²⁸ Cfr. Michel Foucault, *L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris 1984; trad. it. *L'uso dei piaceri*, a cura di L. Guarino, Feltrinelli, Milano 2004, p. 13: «Quanto a coloro per i quali crearsi dei problemi, cominciare e ricominciare, cercare, sbagliare, riprendere tutto da cima a fondo, e trovare ancora il modo di esitare ad ogni passo, coloro insomma per i quali lavorare in modo problematico e in un continuo travaglio intellettuale equivale ad una posizione dimissionaria, be', non siamo, chiaramente, dello stesso pianeta». Su questo cfr. anche Pagano secondo cui «il cammino di Hegel nei corsi berlinesi si può intendere [...] come il tentativo inesausto, e sempre rinnovato, di mettere d'accordo il lato storico con la struttura del concetto» (Id., *La storia delle religioni nell'interpretazione di Hegel*, cit., p. 331).

Infine, l'ultimo e più importante aspetto che invita a considerare con una maggiore attenzione la partizione della sfera estetica proposta da Hegel è legato al nome che egli assegna alla prima forma artistica e cioè quello di «arte simbolica». Fino ad allora – a partire da Goethe e poi proseguendo con Solger, Schelling e, seppur in maniera diversa, Creuzer – tale definizione era stata riservata a quelle produzioni artistiche in cui l'idea appare nella sensibilità in modo bello e armonicamente compiuto e l'«apparenza esteriore» mostra «tutto ciò che racchiude in sé, ed anche ciò che è più profondo e più universale». A tal proposito, Solger scrive:

Il simbolo non è né un segno arbitrario né tanto meno è imitazione di un modello rispetto al quale sarebbe in sé diverso, bensì è la vera rivelazione dell'idea. Ciò che v'è di più profondo nella conoscenza v'è infatti così intimamente unito con l'apparente contingenza dell'esteriorità, che una separazione dei due momenti è semplicemente impossibile²⁹.

La possibilità che l'armonicità, la bellezza e la compiutezza proprie del simbolo romantico siano le stesse caratteristiche associate da Hegel alla prima forma d'arte del suo sistema – l'arte simbolica appunto – è fortemente problematica: tali caratteristiche, infatti, verrebbero così ad essere connesse ad un'arte che, in quanto *Vorkunst*, occupa la posizione iniziale dello sviluppo artistico dell'uomo e dunque, lungi dall'essere equiparabile al momento più ricco del processo di formazione artistico dell'uomo, coincide piuttosto con il suo momento «più povero e [...] più astratto»³⁰: «ciò che viene per primo» è infatti per Hegel «ciò che è più astratto, perché è all'inizio e non ha ancora mosso nessun passo in avanti»³¹.

Ma allora come si spiega la connessione posta da Hegel fra il concetto di simbolo e le più antiche produzioni artistiche orientali? È Hegel a mutare il proprio concetto di «inizio» e ad abbracciare la teoria romantica secondo cui l'origine «è ciò che è più perfetto» o è il concetto di simbolo da lui proposto a differenziarsi da quello consueto?

²⁹ K.W.F. Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Berlin 1815 (Nachdruck mit einem Nachwort und Anmerkungen hrsg. von W. Henckmann, Fink, München 1971); trad. it. *Erwin. Quattro dialoghi sul bello e sull'arte*, a cura di M. Ravera, Morcelliana, Brescia 2004, d'ora in poi *Erwin*, qui p. 204. A proposito del concetto di simbolo D'Angelo nota come «nella tradizione che abbiamo chiamato geothiana, il concetto di simbolo viene a sovrapporsi e a coincidere con quello di classico. La vera arte simbolica è la plastica greca. La mitologia classica è il massimo esempio di una simbolica generale. Gli dei greci sono i veri simboli, il prototipo della immagine simbolica: un'idea la cui paternità si può forse attribuire a K. Ph. Moritz e che si ritrova in Schelling, in Solger, in Creuzer» (Id., *Simbolo e arte in Hegel*, cit., p. 113).

³⁰ Sulla qualità inaugurale dell'arte simbolica, cfr. ad esempio VÄ 1820/21, p. 119, là dove Hegel dice che, rispetto alla produzione classica, il fare dell'arte simbolica è «più debole dal punto di vista del contenuto e più imperfetto dal punto di vista della figura». Cfr. anche Georg W.F. Hegel, *Geschichte der Philosophie. Berlin anfangen 24 October 1820*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 18, pp. 35-94, qui p. 60 (d'ora in poi citato come Manoscritto 1820, seguito dal numero di pagina di questa edizione e dell'edizione italiana); [*Introduzione alla*] *storia della filosofia. [Manoscritto del 1820]*, in *Lezioni sulla storia della filosofia tenute a Berlino nel semestre invernale del 1825-1826. In appendice i manoscritti delle introduzioni del 1920 e del 1823*, a cura di R. Bordoli, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 557-605; pp. 576-577.

³¹ Manoscritto 1820, p. 64; p. 580. Cfr. anche VÄ 1823, p. 207; p. 200: «L'inizio è la guisa più semplice dell'essere».

Per cercare di rispondere a queste domande e così cominciare a sbrogliare la matassa di problemi che l'introduzione hegeliana di una terza forma d'arte porta con sé, è in primo luogo necessario chiarire l'orizzonte culturale e storico all'interno del quale Hegel formula la propria teoria estetica. A tal fine, i principali aspetti da considerare sono da un lato le caratteristiche che nel primo Ottocento erano associate al concetto di simbolo, dall'altro il chiarimento delle conoscenze all'epoca diffuse sulle produzioni culturali, religiose e artistiche dell'Oriente. A tali temi sono dedicati i prossimi paragrafi, il cui punto di partenza è la ricostruzione delle diverse teorie del simbolo elaborate da tre dei principali pensatori con cui Hegel – per motivi accademici, di amicizia o di comune interesse scientifico – ha misurato la propria riflessione sull'arte e sul simbolo: Solger, Schelling e Creuzer³².

2. Il concetto di simbolo nella riflessione estetica di inizio Ottocento: Solger, Schelling e Creuzer

Se ci fosse capitato di ascoltare le lezioni sull'arte tenute da Solger a Berlino fra il 1811 e il 1819³³, ci saremmo trovati di fronte ad un'analisi estetica che, a differenza di quella hegeliana, non mirava ad offrire un quadro complessivo della sfera artistica, ma cercava piuttosto di definire le modalità e le finalità che caratterizzano l'agire artistico indipendentemente dall'epoca storica in cui esso si colloca. Lo scopo che muove le ricerche di Solger, infatti, è in primo luogo l'identificazione delle peculiarità che rendono l'agire artistico capace di dare luogo alla bellezza e, in secondo luogo, la dimostrazione di come la dialettica che sottende questo tipo di agire sia propria anche di altri ambiti della vita dell'uomo, come

³² Una ricostruzione del clima che caratterizzava l'università di Berlino negli anni a ridosso della sua fondazione lo si trova nel recente contributo di Anne Baillot, nel quale viene fra l'altro messo in luce l'importante ruolo che la situazione politica tedesca dell'epoca aveva nell'indirizzamento degli studi, delle ricerche e degli insegnamenti della maggior parte degli studiosi dell'università di Berlino: «Le boussole intérieure de ces patriotes universitaires – scrive Baillot – c'est la lutte contre l'ennemi politique français. Cet attachement à la patrie se traduit par la construction d'une éthique à laquelle s'identifient professeurs et étudiants, leur donnant ainsi la possibilité de faire corps. Il se traduit par la mise en place de stratégies de pouvoir et de stratégies de communication au sein des différentes instances de l'université. Il ouvre enfin le terrain à l'avènement d'une nouvelle génération, active dans les années 1820-1830, formée à l'ère de la réaction, et qui porte en elle le germe de la révolution» (Id., *Qu'est-ce qui fait l'intellectuel? Les professeurs de l'université de Berlin et leur patriotisme (1810-1820)*, in *France-Allemagne. Figures de l'intellectuel entre révolution et réaction (1780-1848)*, dir. par A. Baillot et A. Yuva, Presses du Septentrion, 2014). Dello stesso avviso anche Beat Wyss, secondo la quale «Krone und Kulturgüter waren seit dem Einmarsch Napoleons gleichermaßen zu nationalen Symbolen geworden» (Id., *Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel*, in *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, «Hegel-Studien», Beiheft 22, 1983, pp. 115-130, p. 118). Cfr. anche Walter Jaeschke, *Politik, Kultur und Philosophie in Preußen*, Hegel-Studien Beiheft 22 (1983), pp. 29-48 e i più recenti saggi raccolti in *Kunst als Kulturgut. Musealisierung und Reflexion: Gedächtnis – Erinnerung – Geschichte, Band III*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov, E. Weisser-Lohmann, Neuzeit & Gegenwart, Wilhelm Fink, München 2011.

³³ Le lezioni tenute da Solger a Berlino fra il 1811 e il 1819 sono apparse postume nel 1829 con il titolo *K.W.F. Solger's Vorlesungen über Ästhetik*, Brockhaus, Leipzig 1829; trad. it. *Lezioni di estetica*, a cura di G. Pinna, Aesthetica, Palermo 1995.

quello scientifico e quello etico-pratico. Un simile interesse è motivato dalla profonda convinzione di Solger che l'arte sia non solo capace di smuovere l'animo degli uomini, ma sia anche l'attività che «per prima li trascina all'interno delle cose»:

Attraverso l'esperienza, io credo di essere divenuto certo che nel mondo di oggi lo sguardo degli uomini viene spinto verso qualcosa di superiore in primo luogo attraverso l'arte, e che essa è ciò che per prima trascina gli uomini all'interno delle cose (*in das Innere der Dinge zuerst hineinzieht*)³⁴.

Nonostante il *focus* dello studio solgeriano non sia di carattere storico né abbia espressamente a che fare con l'opposizione fra antico e moderno, pure il suo discorso sull'arte si sviluppa all'interno di tale bipartizione. All'arte moderna – la quale è il vero oggetto dello studio maturo di Solger³⁵ – è infatti contrapposta per accenni un'altra forma artistica, nella quale «l'unità di particolare e universale, dissolta del mondo moderno, [...] rimaneva non dissolta»³⁶. Quest'arte è l'arte degli antichi:

Dall'arte moderna non puoi attenderti che il divino e il terreno vengano a coincidere in un unico mondo, come nell'*epos* antico; per noi infatti è impossibile pensare il rapporto fra Dio e gli uomini così come lo pensavano gli antichi³⁷. Nel mondo antico, [...] tutta l'arte è perciò – per quanto possibile – unità, poiché qui l'onnabbracciante necessità ha raggiunto un'esistenza reale; e quanto più essa viene tratta all'esistenza, tanto più perfettamente riceve una forma secondo la sua propria essenza. Ma nell'arte moderna le cose stanno in modo ben diverso. In essa l'idea, in quanto è ciò che è interno, non può mai passare completamente nel mondo esterno e, come abbiamo detto, diviene sempre allegorica quando è portata alla realtà nel suo rapporto con quello. [...] Se dunque volessimo cercare qui l'unità e la compiutezza, dovremmo necessariamente farlo all'interno dell'idea stessa, sì che questo in un certo senso trarrebbe a sé tutte le arti esterne, ma non vi si svolgerebbe come presso gli antichi³⁸.

³⁴ Solger a Ludwig Tieck, lettera del 15 luglio 1814: «Ich glaube durch Erfahrung gewiß zu seyn, daß in der heutigen Welt den Menschen der Blick auf ein Höheres noch am ersten durch die Kunst abgeloct wird, und daß sie diese in das Innere der Dinge zuerst hineinzieht [...]», in Id., *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, cit., vol. I, pp. 312-317, qui p. 316.

³⁵ All'arte antica Solger dedica gran parte dei suoi studi giovanili i quali culminano nel 1808 con la pubblicazione della traduzione dell'opera completa di Sofocle, accompagnata dal progetto (mai realizzato) di un ciclo di lezioni dedicato interamente all'analisi e allo studio delle mitologie e delle religioni antiche. Per uno sguardo generale sul pensiero maturo di Solger si vedano Valerio Verra, *Tragische und künstlerische Ironie bei K.W.F. Solger*, in *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Frohmann-Holzboog, Stuttgart 1988, pp. 235-253; Dirk Potz, *Solgers Dialektik. Die Grundzüge der dialektischen Philosophie K.W.F. Solger*, Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 1995; Markus Ophälders, *Dialektik dell'ironia romantica. Saggio su K.W.F. Solger*, Clueb, Bologna 2000; Klaus Vieweg, *Romantische Ironie als ästhetische Skepsis*, in *Kultur, Kunst, Öffentlichkeit. Philosophische Perspektiven auf praktische Probleme*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Fink, München 2001, pp. 249-263; Luca Ghisleri, *L'unità nella dualità. L'ontologia della rivelazione in K.W.F. Solger*, Mimesis, Milano 2007; Andrea Camparsi, *Lo sguardo sull'assoluto. Solger e l'estetica dell'istante*, Mimesis, Milano 2013.

³⁶ Solger, *Erwin*, cit., p. 270.

³⁷ *Ivi*, p. 265.

³⁸ *Ivi*, p. 262.

La nostalgia per il mondo antico, associato quasi esclusivamente alla Grecia classica, non è certo il tratto dominante del pensiero di Solger, tutto volto alla comprensione dell'istante attuale e dello sviluppo futuro della vita dell'uomo. Ciononostante essa non solo è presente³⁹, ma influenza anche la sua definizione di «opera bella» la quale, ricalcando la struttura ritenuta propria dell'arte classica, è pensata come luogo di conciliazione (*Versöhnung*) del lato spirituale con quello naturale o, nella terminologia solgeriana, dell'istanza particolare e di quella universale. Per descrivere questa perfetta unità di particolare e universale, Solger ricorre al concetto di simbolo il quale, stando a quanto si legge nell'opera del 1815 *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, corrisponde alla perfetta identità fra ciò che è sensibile e ciò che è spirituale:

[Nel simbolo] la cosa esterna è venuta ad identificarsi del tutto con la luce dell'essenza più profonda, sì che questa non viene trovata solo in una sua singola parte o al suo interno, bensì anche su tutta la sua superficie⁴⁰. Il simbolo non è né un segno arbitrario né tanto meno è imitazione di un modello rispetto al quale sarebbe in sé diverso, bensì è la vera rivelazione dell'idea⁴¹.

Nel descrivere l'«intima unità» fra l'istanza particolare e quella universale che ha luogo nel simbolo, Solger si riferisce all'allora ben nota distinzione fra i concetti di simbolo e di allegoria presentata da Goethe negli ultimi anni del '700. Tale distinzione – che è già presente nello scritto del 1798 *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* in cui Goethe scrive che «l'allegorico si distingue dal simbolico perché questo designa indirettamente e quello direttamente»⁴² – si trova formulata in modo limpido nelle massime numero 1112 e 1113, entrambe databili all'anno 1807:

³⁹ La nostalgia per il mondo antico caratterizza, oltre al pensiero estetico di Solger, anche la sua riflessione religiosa; su questo si veda ad esempio quanto Solger scrive nei *Philosophische Gespräche* «Das Vollkommenste [...] wird freilich das sein, wenn wir die Gegenstände der Religion wieder als so gegenwärtig und lebendig anschauen, wie sie unseren Verfahren erschienen, aber nicht in trübem und unbewußten Glauben [...], sondern mit einer solchen Klarheit des Bewußtseins und des Verständnisses, daß wir beide Standpunkte völlig in einander auflösen können» (Id., *Philosophische Gespräche*, hrsg. von W. Henckmann, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1972 (ristampa anastatica dell'*editio princeps*: Maurer, Berlin 1817) pp. 158-159).

⁴⁰ Solger, *Erwin*, cit., p. 205.

⁴¹ *Ivi*, p. 204. Sul concetto di simbolo in Solger si vedano Wolfhart Henckmann, *Symbolische und allegorische Kunst bei K.W.F. Solger*, in *Früher Idealismus und Frühromantik*, hrsg. von W. Jaeschke e H. Holzey, Hamburg, Meiner 1990, pp. 214-240 e il più recente saggio di Mildred Galland-Szymkowiak, *Le symbole chez Solger, ou l'existence de l'Idée*, in *L'Esthétique de Karl Solger. Symbole, tragique et ironie*, éd. par A. Baillet, Du Lérot, Tusson 2002.

⁴² Una distinzione simile è proposta da Goethe anche nella massima 279 nella quale il pensatore, facendo riferimento alla sua corrispondenza con Schiller dei primi anni del XIX secolo, scrive: «È molto diverso che il poeta cerchi il particolare in vista dell'universale, oppure veda l'universale nel particolare. Nel primo caso si ha l'allegoria, nella quale il particolare vale esclusivamente come esempio, come emblema dell'universale; nel secondo caso, invece, si svela la vera natura della poesia: si esprime il caso particolare senza pensare all'universale e senza alludervi. Ora, chi coglie questo particolare vivente coglie allo stesso tempo l'universale senza prenderne coscienza, o prendendone coscienza solo più tardi» (Id., *Massime e riflessioni*, vol. I, introduzione di P. Chiarini, Edizioni Theoria, Roma, 1983, pp. 67-68. Su questo, cfr. Tzvetan Tororov, *Théories du symbole*, du Seuil, 1977; trad. it. di E. Klersy Imberciadori, *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1984, p. 255).

L'allegoria trasforma il fenomeno in un *concetto*, il concetto in un'immagine, ma in modo che il concetto nell'immagine sia da considerare sempre circoscritto e completo e debba esser dato ad esprimersi attraverso di essa. Il simbolismo trasforma il fenomeno in *idea*, l'idea in un'immagine, in tal modo che l'idea nell'immagine rimane sempre infinitamente efficace e inaccessibile e, anche se pronunciata in tutte le lingue, resta tuttavia inesprimibile⁴³.

Ponendosi sulla stessa linea di pensiero di Goethe, anche Solger concepisce il simbolo come la perfetta ed immediata identità di finito e infinito la quale dunque, lungi dall'essere un'associazione esteriore ed arbitraria di un significato e un'immagine già noti e conosciuti per se stessi⁴⁴, coincide piuttosto con l'«esistenza stessa dell'idea». «Se operiamo ancora una distinzione fra idea e simbolo», nota a tal proposito il filosofo dell'ironia, questo non avviene «perché essi siano in sé cose diverse ma perché, per il nostro modo di conoscere, siamo costretti a porre separazioni fra i rapporti di un'unica e medesima essenza»⁴⁵:

Il simbolo non è né un segno arbitrario né tanto meno è imitazione di un modello rispetto al quale sarebbe in sé diverso, bensì è la vera rivelazione dell'idea. Ciò che v'è di più profondo nella conoscenza v'è infatti così intimamente unito con l'apparente contingenza dell'esteriorità, che una separazione dei due momenti è semplicemente impossibile⁴⁶.

La vicinanza che caratterizza la teoria del simbolo solgeriana e quella goethiana ha un'estensione limitata e termina nel momento in cui si considera la posizione e il ruolo che i due pensatori attribuiscono al simbolo all'interno della loro più generale concezione dell'arte. A differenza di Goethe, per il quale il simbolo corrisponde al culmine della realizzazione estetica ed è possibile porre una perfetta equivalenza fra l'agire artistico e la produzione di simboli, Solger ritiene che la struttura simbolica corrisponda solo ad una parte (e non alla totalità) della rivelazione dell'idea come bellezza. Secondo il filosofo dell'ironia, infatti, il

⁴³ Goethe, *Massime e riflessioni*, cit., p. 233. Le massime in questione sono la 1112 e la 1113, entrambe scritte databili attorno al 1807. Su questo si veda anche Todorov, per il quale è con Goethe che il concetto di simbolo assume il significato romantico di oggetto capace di conciliare in sé tanto l'aspetto sensibile quanto quello concettuale (Id., *Teorie del simbolo*, cit., pp. 254-257). Sul concetto di simbolo in Goethe cfr. Luigi Pareyson, *Estetica dell'Idealismo tedesco. III. Goethe e Schelling*, a cura di M. Ravera, Mursia, Milano 2003, pp. 243-247. Se la distinzione terminologica fra simbolo e allegoria si deve a Goethe, l'introduzione del termine simbolo nell'ambito della riflessione estetica è invece dovuta a Kant, che nel § 59 della *Kritik der Urteilskraft*, impiega il concetto di simbolo per indicare un'esibizione indiretta, intuitiva ed analogica di un'idea della ragione; a tal proposito, fino al 1700 nella sfera estetica prevaleva il concetto di allegoria, intesa come espressione per immagine, immagine espressiva.

⁴⁴ Solger, *Erwin*, cit., p. 204: «Se l'artista scegliesse il suo oggetto solo in modo arbitrario, questo non sarebbe altro che un'immagine per un pensiero inventato; e se gli fosse imposto dalla necessità cieca del caso, non si tratterebbe che di una cosa meramente particolare e priva sia di senso che di contenuto. Il carattere veritativo dell'arte sta invece proprio nel fatto che all'artista la suprema idea appare sempre sotto una forma reale, e non diversamente, sì che per lui allora non è né il risultato di una scelta né qualcosa di già formato, bensì è presente nella sua interiorità, e insieme all'esterno, per via di un destino imperscrutabile. Perciò nell'arte autentica è al primo posto ciò che è oggetto della tradizione e che ha un'esistenza vivente nella fede dei popoli, e che circonda l'artista già dalla nascita».

⁴⁵ *Ibidem*. Solger prosegue dicendo che «quest'unità di particolare e universale [...] sarà dunque da chiamarsi *idea* quando pensiamo all'universale, e *simbolo* nel suo apparirci nel particolare».

⁴⁶ *Ibidem*.

complesso e «meraviglioso»⁴⁷ evento che corrisponde alla rivelazione dell'idea nella realtà non consiste unicamente nel «miracolo dell'immediata intuizione di concetti nell'apparenza fenomenica»⁴⁸, ovvero nel momento in cui la realtà finita è simbolo dell'idea, ma comprende anche il processo mediante cui «i due estremi dalla cui compenetrazione nasce il simbolo si separano ed il suo regno termina»⁴⁹. A rendere necessaria la fine del momento simbolico è, secondo Solger, il suo appartenere alla realtà finita e temporale la quale, non potendo sopportare la contraddittoria unità di finito e infinito che abita nel simbolo, separa il suo lato spirituale e infinito da quello naturale e finito, rompendo così la meravigliosa unità che lo rendeva bello:

[...] il bello può essere solo come l'uno o l'altro dei due, e tuttavia la bellezza esiste solo là dove gli elementi che lo costituiscono sono pienamente una cosa sola. Così esso cade nella più completa e interna contraddizione ed è sempre il perfetto contrario di se stesso e, si potrebbe anche dire, il suo proprio fantasma⁵⁰. [Il simbolo] come cosa reale, concreta e bella deve trovarsi nel bel mezzo delle più comuni apparenze [...] e deve essere in rapporto con queste apparenze: altrimenti non farebbe parte del mondo apparente [...]. Questo è però un rapporto che lo danneggia, poiché il normale corso della natura spezza ovunque e divide l'unità che è nel bello, sì che le sue produzioni appaiono come ciò che si rivolta contro ogni bellezza. Ma questo non è ciò che chiamiamo brutto?⁵¹.

Il «tragico»⁵² destino che spezza la simbolica realizzazione sensibile dell'idea e la trasforma nel suo contrario è per Solger un momento costitutivo dell'evento artistico il quale, dunque, non è riducibile alla sola componente simbolica, ma deve comprendere anche la tensione dirimente che, distinguendo il finito dall'infinito, il particolare dall'universale, infrange l'immediata unità bella e ne sancisce la fine. Già nell'*Erwin*⁵³, Solger concepisce tale tensione come una tensione allegorica, là dove peraltro con allegoria non intende – goethianamente – «quella forma inferiore di rappresentazione che si vuole generalmente intendere con questo nome e che [...] s'avvicina di molto al puro e semplice segno»⁵⁴, ma una forza inesausta che,

⁴⁷ *Ivi*, p. 133.

⁴⁸ Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, cit., p. 10; p. 34.

⁴⁹ Solger, *Erwin*, cit., p. 211. Poco oltre, sul carattere reale e finito costitutivo di ciò che è bello Solger scrive: «Nel bello invece l'idea deve essere interamente realtà; non può essere perciò semplicemente regola che fonda l'agire, ma deve apparire di per sé come attività agente e determinarsi insieme come universale e particolare. L'unità originaria dell'idea deve essere pienamente presente in questo agire».

⁵⁰ *Ivi*, p. 218.

⁵¹ *Ivi*, p. 172.

⁵² *Ivi*, p. 180: «Solo per Dio vi è un bello che permane e tutto è per lui bello, perché il suo creare è in tutto, mentre per noi la bellezza non solo si discioglie nel mare delle relazioni fra le cose che appaiono sulla terra, ma si spezza in se stessa nella relazione fondamentale dei suoi propri elementi costitutivi, e diviene un qualcosa di impossibile. A ragione potrei dire che il nostro discorso ha rappresentato una vera tragedia del bello (*Tragödie des Schönes*)».

⁵³ Sullo sviluppo del rapporto fra simbolo e allegoria nel pensiero di Solger, cfr. Wolfhart Henckmann, *Symbolische und allegorische Kunst bei K.W.F. Solger*, cit., in particolare pp. 222-225.

⁵⁴ Solger, *Erwin*, cit., p. 209.

rendendo inquieto e dinamico il rivelarsi dell'idea artistica nella realtà, ad un tempo la spezza e la rende possibile. Scrive a tal proposito Solger:

Come non vi sarebbe alcuna attività magnetica se attrazione e repulsione non si contrastassero reciprocamente così nessun'arte perverrebbe mai alla realtà se il fluire della fantasia non venisse continuamente ostacolato dalla particolarità del mondo comune⁵⁵. L'opera realmente allegorica dice in realtà ben di più di quanto viene trovato nella sua limitata presenza, ma tuttavia non dice se non ciò che porta in sé e che da sé vivamente si sviluppa; [...] L'interna e mobile azione delle forze divine che il simbolo nasconde nella materia, nell'allegoria si apre alla luce del giorno, e con cosciente godimento essa penetra quella pur sempre nascosta beatitudine del bello⁵⁶.

L'atteggiamento che Solger mostra di avere nei confronti della riflessione estetica goethiana non può essere considerato un'eccezione, anzi: anche spostando lo sguardo al di fuori delle aule universitarie berlinesi è possibile notare come nei primi anni del '800 il concetto di simbolo proposto da Goethe vada spesso incontro al medesimo destino per il quale, se da un lato viene mantenuto inalterato, dall'altro viene integrato in teorie estetiche differenti, all'interno delle quali assume una connotazione nuova e più specifica rispetto a quella originaria⁵⁷. Questo è ad esempio quanto accade anche nella riflessione estetica di altri due importanti pensatori dell'epoca, il giovane Schelling e Creuzer, i quali, se a bella prima accolgono la distinzione fra simbolo e allegoria proposta da Goethe, d'altro canto non rinunciano a rielaborarla profondamente, offrendone una concezione nuova e, come nota Griffero, per alcuni aspetti «del tutto rivoluzionaria»⁵⁸.

Considerando la grande influenza che questi due autori, pur in modo diverso⁵⁹, esercitano sul pensiero estetico di Hegel, può a questo punto essere utile fornire una breve – e certamente non esaustiva – ricostruzione delle teorie sul simbolo da loro elaborate, la quale ci fornirà il doppio vantaggio di introdurci alla concezione ottocentesca di simbolo, rendendo al tempo

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, p. 196.

⁵⁷ Fra i pensatori che invece rimangono del tutto fedeli alla concettualizzazione goethiana si può ricordare A.W. Schlegel, per il quale è possibile porre una perfetta coincidenza fra arte e simbolo e il «fare poesia» non è «nient'altro che un eterno simbolizzare»; il fratello Friedrich, invece, resta impermeabile alla distinzione fra simbolo e allegoria proposta da Goethe e usa i due termini indifferentemente.

⁵⁸ Tonino Griffero, *L'estetica di Schelling*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 109. Sul concetto di simbolo in Schelling si veda anche, sempre di Griffero, *Senso e immagine. Simbolo e mito nel primo Schelling*, Guerini, Milano 1994, in particolare le pp. 101-132. Sul ruolo della mitologia in Schelling cfr. Leonardo Amoroso, *Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie*, in *Kunst – Religion – Politik*, hrsg. von A.P. Olivier und E. Weisser-Lohmann, Wilhelm Fink Verlag, München 2012, pp. 337-345, in particolare p. 343 e Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino 1984, p. 220.

⁵⁹ Per un interessante confronto sulle concezioni di simbolo proposte da Solger, Schelling e Hegel cfr. Mildred Galland-Szymkowiak, *Symbol und Zeitlichkeit bei Schelling, Solger und Hegel*, «Philosophisches Jahrbuch», 114, II, (2007), pp. 324-345. Sull'influenza che la concezione schellinghiana ha avuto nella formazione del pensiero estetico hegeliano cfr. Jeong-Im Kwon, *Hegels Bestimmung der Kunst: die Bedeutung der "symbolischen Kunstform" in Hegels Ästhetik*, Fink, München 2001, in particolare pp. 60-61.

stesso più facile l'individuazione degli eventuali punti di originalità che contraddistinguono la riflessione hegeliana.

Per quanto riguarda il concetto di simbolo formulato da Schelling, la prima definizione cui si può fare riferimento è quella presentata dal filosofo nelle lezioni di filosofia dell'arte da lui tenute a Jena e a Würzburg all'inizio dell'Ottocento⁶⁰. Tale definizione è formulata a partire dal confronto del concetto di simbolo con due concetti apparentemente molto simili, quali sono i concetti di allegoria e di schema:

Lo *schematico* (*schematisch*) è la rappresentazione in cui l'universale significa il particolare, o in cui il particolare è intuito attraverso l'universale. L'*allegorico* (*allegorisch*) è invece la rappresentazione in cui il particolare significa l'universale o in cui l'universale è intuito attraverso il particolare. Il *simbolico* (*symbolisch*) è la sintesi di queste due, nella quale né l'universale significa il particolare né il particolare l'universale, ma in cui entrambi sono assolutamente una cosa sola⁶¹.

L'unità dell'istanza particolare e di quella universale che si compie nel simbolo è per Schelling una sintesi immediata e originaria, che non nasce da alcun processo di conciliazione o di mediazione. La sua assoluta priorità – che deriva dalla convinzione schellinghiana per cui «tutto si può conciliare tranne un punto»⁶² – ha come conseguenza diretta il fatto che il simbolo non possa essere né costruito arbitrariamente né spiegato, pena la sua subitanea rottura: «non appena facciamo in modo che questi esseri significhino qualcosa – scrive infatti Schelling – essi non sono più nulla in quanto tali»⁶³.

La realizzazione più alta e compiuta dell'attività simbolica è rintracciata da Schelling nelle opere d'arte dell'antica Grecia nelle quali, grazie alla forza dell'immaginazione (*Einbildungskraft*), si realizza il «simbolismo vero e proprio»⁶⁴. In esse, infatti, l'«ideale è ad

⁶⁰ I due corsi di filosofia dell'arte cui si fa qui riferimento solo quelli tenuti da Schelling a Jena nell'anno accademico 1802/03 e a Würzburg nel 1804/05 e pubblicati postumi dal figlio del filosofo nel 1859.

⁶¹ Friedrich W.J. Schelling, *Philosophie der Kunst. Aus dem handschriftlichen Nachlaß. Erstmals vorgetragen zu Jena im Winter 1802 bis 1803, wiederholt 1804 und 1805 in Würzburg*, in *Schellings Werke*, Bd. 3, hrsg. v. M. Schröter, München 1984, pp. 375-507, p. 426 (d'ora in poi citato come *Philosophie der Kunst*, seguito dal numero di pagina dell'edizione tedesca e dal numero di pagina dell'edizione italiana); trad. it. di A. Klein, *Filosofia dell'arte*, Prismi, Napoli 1986, d'ora in poi *Philosophie der Kunst*, qui p. 106.

⁶² Proprio grazie a questa sua natura contemporaneamente naturale e spirituale, il simbolo è visto da Schelling come mezzo privilegiato per la comprensione dell'identità di finito e infinito che fonda il reale. Sulla capacità di comprensione del simbolo Giuseppe Semerari nota come per Schelling «là dove non può arrivare il concetto, può arrivare il mito, può arrivare la metafora, può arrivare il simbolo, può arrivare l'intuizione estetica» (Id., *Teoresi e poeticità. La semantica schellinghiana della natura*, «Paradigmi», 9, III, (1985), pp. 357-378, qui p. 374).

⁶³ Schelling associa il concetto di simbolo anche alle produzioni artistiche delle popolazioni orientali, le quali però sono caratterizzate da una simbolicità diversa – e meno compiuta – rispetto a quella greca: mentre le produzioni di quest'ultima derivano da un processo di simbolizzazione che va dall'infinito verso il finito, le opere orientali sono costruite secondo il percorso opposto e cioè in esse si parte dal finito per guadagnare l'infinito. Proprio a causa di questa differenza è solo nella mitologia greca che la separazione fra finito e infinito è «necessariamente tolta»; solo quest'ultima, dunque, può essere definita «realistische Mythologie», mentre la prima è «idealistiche Mythologie».

⁶⁴ Schelling, *Philosophie der Kunst*, cit., p. 427; p. 107.

un tempo anche reale» e «la verità viene contemplata empiricamente e diviene manifesta nella forma della bellezza»⁶⁵:

Il fascino della poesia omerica e di tutta la mitologia si fonda certo anche sul fatto che essa contiene come *possibilità* il significato allegorico, ed invero vi si può allegorizzare tutto. Di qui deriva l'infinita di significato nella mitologia greca. Ma l'universale vi è contenuto solo come possibilità. Lo in sé di quella poesia non è né allegorico né schematico, bensì l'assoluta indifferenza di entrambi: il simbolico⁶⁶.

Se da queste prime osservazioni la concezione del simbolo schellinghiana appare molto simile a quella di Goethe alla quale si accomuna, oltre che per il forte amore per l'arte greca, anche per l'immediatezza, l'adeguatezza e la non arbitrarietà che caratterizza l'identità di finito e infinito, è però anche vero che per Schelling l'adeguatezza e l'«asignificatività»⁶⁷ non sono le uniche caratteristiche ascrivibili al concetto di simbolo. Quest'ultimo, anzi, è suscettibile di un'ulteriore specificazione, la quale emerge in modo chiaro se si considera la relazione che tale concetto ha con l'arte moderna.

Il saggio coevo alle lezioni schellinghiane di filosofia dell'arte che meglio consente di comprendere questa ulteriore caratteristica che Schelling considera propria del simbolo è *Ueber Dante in philosophischer Beziehung*⁶⁸. In questo saggio, che compare nel 1802 nel *Kritisches Journal der Philosophie*⁶⁹, l'autore prende in considerazione la *Divina Commedia* «nella sua universalità e nel suo valore esemplare per tutta la poesia moderna»⁷⁰, cercando di metterne in luce le qualità artistiche e la struttura su cui è costruita. Per quanto riguarda il primo di questi due punti – e cioè il livello artistico raggiunto da Dante nel suo capolavoro – il giudizio espresso da Schelling non lascia adito a dubbi: l'opera di Dante è massimamente artistica. A tal proposito, infatti, Schelling scrive:

Nel Santo dei santi, là dove religione e poesia sono alleate, Dante sta come sommo sacerdote ed inaugura solennemente tutta l'arte dell'età moderna. Non solo poema particolare, ma rappresentante dell'intero genere della poesia moderna e anzi essa stessa

⁶⁵ Sul ruolo dell'immaginazione in Schelling cfr. Orrin F. Summerell, *Einbildungskraft und Vernunft. Die Widerspiegelung der absoluten Identität in Schellings Philosophie*, in C. Asmuth, A. Denker, M. Vater (hrsg. von), *Schelling zwischen Fichte und Hegel*, Grüner, Amsterdam-Philadelphia 2000, pp. 179-212.

⁶⁶ Schelling, *Philosophie der Kunst*, cit., pp. 429-30; p. 108.

⁶⁷ Secondo Griffero le due principali qualità del simbolo schellinghiano sono «l'assoluta priorità estetica» e l'«asignificatività», le quali permettono di distinguere la struttura del simbolo da quella schematico-allegorica «nella quale una dimensione *significa* l'altra senza veramente *esserla*» (Id., *Senso e immagine*, cit., p. 103).

⁶⁸ Friedrich W. J. Schelling, *Ueber Dante in philosophischer Beziehung*, in G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, Bd. 4, cit., pp. 486-493; trad. it. di A. Klein, *Considerazioni filosofiche su Dante*, in F. W. J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, cit., pp. 385-394. Sul saggio schellinghiano su Dante cfr. il recente studio di Francesco Forlin, *Il mito moderno. Racconto, arte e filosofia nel primo Schelling*, Città Nuova, Roma 2012, in particolare pp. 196-213.

⁶⁹ Tale saggio era dunque certamente noto a Hegel, che invece probabilmente non conosceva le lezioni di filosofia dell'arte tenute da Schelling a Jena nel semestre invernale del 1802/03 e a Würzburg nel 1804/05.

⁷⁰ Schelling, *Ueber Dante in philosophischer Beziehung*, cit., p. 486; p. 386.

genere a sé, la *Divina Commedia* è a tal punto così perfettamente in sé conchiusa, che i canoni teorici fissati astraendoli dalle singole forme letterarie risultano, nel suo caso, del tutto inadeguati [...]»⁷¹.

A rendere unica ed esemplare la poesia di Dante è il fatto che in essa le scissioni e i particolarismi propri dell'epoca moderna appaiono risolti e fusi in un tutto organico, in una «totalità poetica»⁷². Ciò che rende possibile un simile risultato – che Schelling generalmente considera possibile solo nelle produzioni artistiche appartenenti al «mondo antico», l'unico «in cui l'universale è veramente il particolare [e] la stirpe agisce come individuo»⁷³ – è l'energia impiegata dal poeta, la quale consente all'individuo di fronteggiare la scissione moderna e «darle la forma di una totalità organica»⁷⁴:

L'energia con cui l'individuo dà forma al particolare miscuglio di materia fornitagli dal tempo e dalla propria vita, determina in che misura quella materia ottenga forza mitologica. I personaggi di Dante ottengono già una sorta di eternità dal luogo stesso in cui il poeta li colloca, che è appunto un luogo eterno; ma, nel contesto della sua poesia, non solo il reale che egli trae dal suo tempo – come la storia del conte Ugolino e di altri –, bensì anche ciò che è sua pura invenzione – come la fine di Ulisse e dei suoi compagni – ha la definita certezza della vera mitologia⁷⁵.

Ma quale struttura soggiace a una simile opera d'arte, la quale è ad un tempo moderna e mitologica? Essa può essere detta simbolica come è caratteristico delle opere d'arte in cui ciò che è universale è immediatamente presente nel particolare? La risposta che Schelling fornisce a questa domanda è decisiva per comprendere il concetto di simbolo da lui proposto. Egli, infatti, scrive:

Il poema di Dante non è allegorico nel senso che le sue figure significhino solo qualcosa di diverso da sé, senza sussistere indipendentemente dal loro significato e senza avere una consistenza propria. D'altro lato nessuna di esse è indipendente dal significato nel senso di essere l'idea stessa e qualcosa di più che un'allegoria di questa. Nel suo poema c'è così una particolarissima via di mezzo fra l'allegoria e la figurazione simbolico-oggettiva (*ein ganz eigenthümliches Mittel zwischen Allegorie und zwischen symbolisch-objektiver Gestaltung*). Non c'è dubbio – e il poeta stesso l'ha spiegato altrove – che Beatrice, ad esempio, sia un'allegoria e stia a significare la teologia. Così pure le sue compagne e molte altre figure. Ma esse valgono anche per se stesse, e si presentano come figure storiche, senza per questo essere dei simboli (*Symbole*)⁷⁶.

⁷¹ *Ivi*, p. 486; p. 385.

⁷² *Ivi*, p. 488; p. 388.

⁷³ *Ivi*, p. 487; p. 386.

⁷⁴ *Ivi*, p. 488; p. 387.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 488-89; p. 388.

⁷⁶ *Ibidem*.

Ai fini della nostra lettura – volta all’individuazione delle peculiarità del concetto schellinghiano di simbolo – la concezione schellinghiana per cui l’opera di Dante possiede la forza poetica propria dell’autentica mitologia senza con ciò essere propriamente simbolica, è significativa perché permette di vedere come Schelling, a differenza di Goethe, non consideri la sfera artistica come del tutto coincidente con la sfera del simbolico: mentre quest’ultima comprende unicamente il lato quieto e stabile dell’identità di finito ed infinito, ovvero quel lato per cui essa è fin da sempre realizzata (com’è il caso dell’identità propria dell’arte antica⁷⁷), la prima prevede anche il darsi di una certa dinamicità interna al fenomeno artistico, una «energia»⁷⁸ messa in atto dall’artista e volta alla conciliazione del particolare e dell’universale. Questa distinzione interna alla sfera estetica, se da un lato schiude la possibilità di una poesia moderna (rispetto alla quale la poetica di Dante è considerata da Schelling come «profetico ed esemplare»⁷⁹ modello), dall’altro specifica il concetto di simbolo, mostrando come esso per Schelling non sia perfettamente coincidente con l’evento artistico in genere, ma corrisponda alla sua manifestazione stabile e fin da sempre realizzata⁸⁰.

Pur muovendo da una prospettiva del tutto differente rispetto a quella di Solger, del quale rifiuta con forza l’idea di un’arte necessariamente attraversata da una tensione allegorica e dirimente⁸¹, Schelling sembra così avere una concezione del simbolo in parte assimilabile a quella del filosofo dell’ironia. Come quest’ultimo, infatti, anche il filosofo di Leonberg restringe l’uso della nozione di simbolo al lato quieto e stabile dell’attività artistica il quale, avendo «contratta in se stesso proprio quella via di ricongiunzione con l’origine che rende superfluo qualsiasi impegno esegetico»⁸², non rimanda ad un significato spirituale esterno, ma è immediatamente l’idea stessa.

⁷⁷ A tal proposito è lapidaria l’affermazione di Schelling secondo cui «Homeros hat diese Mythen nicht erst unabhängig poetisch und symbolisch gemacht, sie waren dieß gleich im Anfang». (Id., *Philosophie der Kunst*, cit., p. 429; p. 108).

⁷⁸ Schelling, *Ueber Dante in philosophischer Beziehung*, cit., p. 488; p. 388: «L’energia con cui l’individuo dà forma (*gestaltet*) al particolare miscuglio di materia fornitagli dal tempo e dalla propria vita, determina in che misura quella materia ottenga forza mitologica».

⁷⁹ *Ivi*, p. 492; p. 394. Diverso è invece quanto sostenuto da Schelling nelle sue lezioni di filosofia dell’arte, là dove, al termine di un confronto fra arte antica e arte moderna, dice: «Sotto questo riguardo i moderni sono invece l’esatto contrario: lo stile massimamente allegorico di Dante, e poi ancora Ariosto, Tasso», (Id., *Philosophie der Kunst*, cit., p. 430; p. 109).

⁸⁰ Come nota Arnaldo Petterelli, «nello Schelling del *Sistema dell’idealismo tedesco* il prodotto artistico è anche il luogo in cui “la filosofia trascendentale risolve il problema dell’accordo tra conscio e inconscio, tra natura e libertà, tra subbiettivo e obbiettivo. [...] Il genio unifica le due attività, conscia e inconscia, che si oppongono fra loro. L’attività cosciente è solo una parte dell’arte, mentre nell’elemento inconscio “che entra pure nell’arte, dobbiamo cercare quel che in essa non si può imparare, né ottenere o con l’esercizio o in un altro modo, ma può essere solamente innato per libero dono della natura, ed è quello che in una parola possiamo chiamare nell’arte la *poesia*» (Id., *Schelling critico di Hegel*, in *Fenomeno, trascendenza e verità. scritti in onore di Gianfranco Bosio*, a cura di Ferdinando L. Marcolungo, Il poligrafo, Padova 2012, pp. 213-232, qui p. 230).

⁸¹ Camparsi, *Lo sguardo sull’assoluto*, cit., pp. 99-106.

⁸² Griffero, *Senso e immagine*, cit., p. 107.

Se l'analisi relativa alle concezioni di simbolo proposte da Schelling e da Solger è importante soprattutto per comprendere quali sono le caratteristiche che nel primo Ottocento venivano associate a tale concetto (e cioè: l'adeguatezza del contenuto spirituale alla figura e la staticità che contraddistingue il darsi di tale *Angemessenheit*), la terza concezione del simbolo qui proposta – quella di Creuzer – si contraddistingue anche per via del grandissimo ascendente che ha esercitato sul pensiero maturo di Hegel. È lo stesso Hegel a dare la misura di questa influenza in una serie di lettere indirizzate a Creuzer a ridosso della pubblicazione della seconda edizione del primo volume della *Symbolik und Mythologie der alten Völker*⁸³. In una di esse, ad esempio, Hegel scrive:

Per prima cosa, i miei ringraziamenti per le due belle opere che mi sono della massima importanza e dalle quali ho già imparato molto. La sua *nuova rappresentazione* della mitologia, così come la trattazione che ne offre, hanno per me e per il mondo un interesse infinitamente grande⁸⁴.

Ma cosa rende «nuova» la rappresentazione della mitologia e della sfera simbolica proposta da Creuzer? Perché essa appassiona così tanto Hegel?

Le prime definizioni di simbolo che si incontrano nella *Symbolik* non sembrano contenere grandi cambiamenti rispetto all'interpretazione solgeriana o schellinghiana del medesimo concetto. Anzi: nei primi paragrafi del suo capolavoro Creuzer, similmente agli altri pensatori, presenta i simboli come oggetti in cui si realizza un'«evidenza istantanea», come «idee incarnate (*verkörperte Ideen*)»⁸⁵ che realizzano «la cosa più difficile» e cioè «rendere visibile perfino il divino»⁸⁶:

⁸³ Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 2. völlig umgearbeitet Ausg., bei Heyer und Leske, Leipzig und Darmstadt 1819-1821; la traduzione italiana della parte *Allgemeine Beschreibung des symbolischen und mythischen Kreises*, Bd. I, pp. 3-239 è contenuta in Alfred Baeumler, Friedrich Creuzer, Johann J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, a cura di G. Moretti, vol. II, pp. 7-176. Per un approfondimento relativo alle opere di questo «filologo, storico delle religioni e appassionato studioso di arte antica» cfr. Giampiero Moretti, *Creuzer, Bachofen, Baeumler. Tre stazioni del pensiero mitico*, in Alfred Baeumler, Friedrich Creuzer, Johann J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, 1. Alfred Baeumler. *Da Winckelmann a Bachofen*, Spirali Edizioni, Milano 1983, pp. 11-83; Francesca Marelli, *Lo sguardo da Oriente. Simbolo, mito e grecità in Friedrich Creuzer*, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2000. In particolare rapporto fra Creuzer e Hegel cfr. il saggio di Johannes Hoffmeister, *Hegel und Creuzer*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 8 (1930), pp. 260-282; Martin Donougho, *Hegel and Creuzer: or, Did Hegel Believe in Myths*, in *New Perspectives on Hegel's Philosophy of Religion*, edited by D. Kolb, State University of New York Press, New York 1992, pp. 59-80.

⁸⁴ G.W.F. Hegel, *Briefe von und an Hegel*, hrsg. von J. Hoffmeister, Meiner, Hamburg 1969, Bd. II, pp. 217-220 (d'ora in poi citato come *Briefe*, seguito dal numero del volume e il numero di pagina dell'edizione tedesca), qui pp. 218-219: «Zuerst also meinen vielfachen Dank für die beiden schönen Werke, die mir höchst wichtig sind und denen ich schon viel gelernt habe. Ihre neue Darstellung wie Ihre Behandlungsweise der Mythologie überhaupt hat unendlich viel Interesse für mich und die Welt. Ihre Ansicht dringt immer mehr durch, auch da, wo getan wird, als ob man ihr nichts zu danken habe oder wo man sogar dagegen sein will», *corsivo mio*. Oltre che in svariate lettere, Hegel cita il lavoro di Creuzer fin dal corso berlinese di filosofia dell'arte del 1820/21 (cfr. VÄ 1821, p. 114).

⁸⁵ Creuzer, *Symbolik*, cit., § 33, p. 54; p. 42.

⁸⁶ *Ivi*, § 32, p. 54; p. 41. Creuzer prosegue notando come al simbolo «dunque per nulla difetta di significatività, che anzi diviene di altissimo significato grazie al grandioso contenuto della sua essenza. Con forza irresistibile esso attira a sé la contemplazione degli uomini, ed in modo necessario, come lo spirito del mondo stesso, tocca le nostre anime».

La relazione di tali segni con la cosa indicata è perciò originaria e divina; e come tutto il culto degli dei è una riproduzione di quell'aiuto che gli dei stessi hanno inizialmente offerto agli uomini, così anche ogni simbolica, per mezzo di cui la casta sacerdotale riflette il sapere superiore, non si fonda su un'arbitraria designazione prodotta dall'uomo, ma proprio su quella stessa unione primordiale. Il simbolo fu allora così posto ben sopra le altre modalità di espressione metaforica⁸⁷.

Rispetto a questo quadro concettuale del tutto omogeneo alle concezioni presentate dagli altri due filosofi, una prima presa di distanza è attuata da Creuzer nei §§ 16-17 della sua *Symbolik*, ovvero in quei paragrafi in cui il filologo elenca i significati che il termine simbolo ha nella lingua greca. Accanto al tradizionale rimando alle attività dell'«unire, collegare, riunire quel che è diviso», dell'«incontrarsi con qualcuno (in tutti i sensi), trattare qualcosa con lui, raggiungere un'unione» e del «congiungere ciò che è separato», infatti, nel § 17 Creuzer nota come il simbolo rimandi anche ad altri due significati:

Questo concetto elementare della parola, conserva anche in seguito la propria vitalità. Tuttavia si deve rivolgere l'attenzione, per il senso più elevato di *symbolon*, contemporaneamente ad altri due significati del verbo, in primo luogo: incontrarsi, imbattersi, specialmente imbattersi improvvisamente; e poi: indovinare da oscuri accenni⁸⁸.

Questi ultimi due significati del termine simbolo – i quali non devono essere trascurati, pena l'averne «opinioni del tutto errate sulla simbolica religiosa» – rivelano come per Creuzer i simboli non siano luogo di una conciliazione già sempre presente ed eternamente data, anzi: l'unità che in essi si realizza è, in primo luogo, improvvisa e sorprendente, in secondo luogo oscura. «Nel simbolo – scrive infatti Creuzer – è arrivata un'idea universale che arriva e fugge e, nel mentre vogliamo afferrarla, si rifiuta al nostro sguardo»⁸⁹; esso «è come uno spirito che appare all'improvviso, è come una saetta che di colpo illumina la notte buia. È un attimo che richiama l'intera nostra natura, uno sguardo in una lontananza sconfinata dalla quale il nostro spirito ritorna arricchito»⁹⁰.

Il contenuto spirituale, che nel simbolo appare e scompare, rende quest'ultimo una presenza finita che rinvia a qualcosa di infinito e che proprio per questo ha – come si legge nel § 31 – «carattere di risveglio e talvolta di scuotimento»: «lo spirituale, racchiuso nell'attimo di uno sguardo e nel punto focale dell'immediato e del manifesto, è per gli animi incolti più

⁸⁷ *Ivi*, § 19, p. 36; p. 27.

⁸⁸ *Ivi*, § 17, p. 33; pp. 25-26.

⁸⁹ *Ivi*, § 30, p. 58; p. 38.

⁹⁰ *Ivi*, § 31, p. 59; p. 39.

risvegliante (*erwecklicher*) del più accurato insegnamento»⁹¹. Il fatto che ogni simbolica sia un «modo di insegnamento» di ciò che è alto e sacro, però, non significa che essa sia anche una consapevole «dottrina del divino»⁹² ovvero un insieme di forme espressive costruite a tavolino dai sacerdoti o dai capi dei popoli per indottrinare la popolazione più rozza e selvaggia⁹³. Essa, anzi, è per Creuzer «più una rivelazione (*Offenbarung*) che non il frutto della riflessione preliminarmente costituitasi con precisa distinzione e associazione delle diverse parti costitutive di un concetto»⁹⁴, più la ricerca dell'infinito nel finito che la sua serena e consapevole presentazione.

La concettualizzazione del simbolo proposta da Creuzer si distigie dalla concezione tradizionale di tale concetto anche da un punto di vista storico-geografico. Le popolazioni le cui attività artistiche e religiose sono secondo Creuzer massimamente simboliche, infatti, non sono solamente quelle appartenenti alla Grecia classica, ma anche le popolazioni orientali: facendo propria la convinzione di Herder secondo cui «tagliare ai miti dei greci le radici che procedono fino ad altre terre»⁹⁵ porta ad un'errata comprensione della storia e dei popoli, anche Creuzer ritiene sbagliato trattare il popolo greco «come se non ce ne fossero stati altri sulla terra»⁹⁶ e così affianca lo studio della sua cultura e delle sue opere d'arte a quello delle opere provenienti dai paesi orientali, *in primis* Persia, India ed Egitto. Relativamente a queste opere Creuzer non adotta il tipico atteggiamento tardo settecentesco che vedeva in esse tentativi mal riusciti o brutte copie dell'arte classica ma anzi individua una certa consequenzialità fra le produzioni orientali e quelle greche⁹⁷. A tal proposito, egli scrive: «il simbolo si rese libero già in Egitto e nell'antico Oriente; esso divenne formalmente bello in primo luogo con i Greci [...]»⁹⁸.

Se questi, da un lato, alla scuola degli Egizi, ebbero appreso a sostegno di alcuni insegnamenti, a cercare l'evidenza più nel senso che nell'intelletto, lo spirito felice a loro peculiare aveva tuttavia suggerito loro di riunire l'espressione immaginativa (*bildlichen Ausdruck*) delle idee con il bello, diventando così modelli ineguagliati di quest'arte⁹⁹. Che altro sono quell'intera saggezza per detti dell'antico Oriente e la saggezza

⁹¹ *Ivi*, § 3, p. 7; p. 11.

⁹² Marelli, *Lo sguardo da Oriente*, cit., p. 104.

⁹³ Creuzer, *Symbolik*, cit., § 19, p. 36; p. 27.

⁹⁴ A tal proposito, Creuzer sottolinea come «la relazione di tali segni con la cosa indicata è perciò originaria e divina; e come tutto il culto degli dei è una riproduzione di quell'aiuto che gli dei stessi hanno inizialmente offerto agli uomini, così anche ogni simbolica, per mezzo di cui la casta sacerdotale riflette il sapere superiore, non si fonda su un'arbitraria designazione prodotta dall'uomo, ma proprio su quella stessa unione primordiale» (*Ivi*, § 19, p. 36; p. 27).

⁹⁵ *Ivi*, p. XVIII.

⁹⁶ *Ivi*, p. XIX.

⁹⁷ Diversa è invece l'interpretazione di Pöggeler secondo cui «Creuzer hatte in diesem Sinne und anders als der Berliner Hegel von einer Mythologie und Symbolik "besonders der Griechen" gesprochen» (Id., *Die neue Mythologie*, cit., p. 348).

⁹⁸ Creuzer, *Symbolik*, cit., § 11, p. 20; p. 19.

⁹⁹ *Ivi*, § 11, p. 20; p. 19.

dell'insegnamento dei Greci, fedele al carattere orientale, se non un costante formare (*Ausprägen*) immagini colme di senso (*inhaltsreicher Bilder*)? Gli apologhi di un Wischnu-Sarma e Pilpai, i detti dei profeti arabi, gli oracoli dei Greci, i *symbola* di Pitagora, concordano nella comune caratteristica di mantenersi in ciò che è persistente e di dipingere per la vista¹⁰⁰.

Ciò che spinge Creuzer a fare del concetto di simbolo la chiave di lettura tanto delle produzioni artistiche orientali quanto di quelle proprie dell'arte greca è l'aver ravvisato in entrambe la presenza della «dolorosa brama» che spinge l'uomo a «partorire l'infinito nel finito». Tanto lo spirito orientale quanto quello greco è uno spirito che, pur essendo «posto nella notte di questo mondo sotterraneo, vorrebbe sollevarsi e pervenire a chiarezza piena del giorno sereno. Vorrebbe scorgere ciò che solo è vero e immutabile, in sé e senza veli, e deporlo in un'immagine in questo mutevole mondo di esistenza apparente»¹⁰¹. La tensione figurativa orientale e quella greca hanno dunque agli occhi di Creuzer una matrice comune, anche se si distinguono per l'armonicità del risultato cui pervengono: solo presso i Greci, infatti, l'impiego poetico-artistico dell'immagine simbolica «si configurò in una forma bella». Questo, però, non li rende meno enigmatici. Secondo Creuzer anzi, nonostante alcuni «nello studio della mitologia greca credano di aver fatto tutto ciò che era da fare quando hanno ordinato gli autori secondo l'epoca storica e hanno assegnato i miti alle diverse tribù», in realtà

l'attività principale che il mitologo fa si fonda su tutt'altra attività spirituale, rispetto a questa operazione storica, e cioè su una appercezione (*Apperzeption*), che non si può né insegnare né acquisire, ma è dettata da un organismo spirituale in modo non dissimile di quello che l'artista crea¹⁰².

Tenendo presenti la caratterizzazione concettuale e il rimando geografico-culturale che caratterizzano il simbolo di Creuzer, si può ora notare come esso si collochi su tutt'altra linea rispetto alle formulazioni proposte da Schelling e da Solger. In primo luogo, infatti, Creuzer

¹⁰⁰ *Ivi*, § 10, p. 18; p. 18.

¹⁰¹ *Ivi*, § 29, p. 58; p. 37: «E' una brama dolorosa partorire l'infinito nel finito. Lo spirito, posto nella notte di questo mondo sotterraneo, vorrebbe sollevarsi e pervenire a chiarezza piena del giorno sereno. Vorrebbe scorgere ciò che solo è vero e immutabile, in sé e senza veli, e deporlo in un'immagine in questo mutevole mondo di esistenza apparente».

¹⁰² Creuzer, *Aus Creuzers Selbstbiographie in den "Zeitgenossen" 1822*, in Ernst Howald, *Der Kampf um Creuzers Symbolik. Eine Auswahl von Dokumenten*, J.C.B. Mohr Verlag, Tübingen 1926, p. 35: «[Die meisten] glaubten in der griechischen Mythologie alles getan zu haben, wenn sie die Schriftsteller nach Zeitaltern geordnet und die Mythen der verschiedenen Volksstämme registriert hatten. Das Hauptgeschäft, welches den Mythologen macht, beruht auf einer ganz andern geistigen Tätigkeit, als die jener geschichtlichen Operation – auf einer Apperzeption, die man weder lehren noch ersitzen kann, sondern die von einem geistigen Organismus bedingt ist, nicht unähnlich dem, welcher den Dichter schafft».

non “restringe” la formulazione goethiana, ma anzi la comprende¹⁰³: pur continuando a pensare il simbolo come uno «sguardo unico» che «in un solo colpo» offre «interamente e in una sola volta ciò che l’intelletto, nel suo separare e riunire, mette insieme in serie continuativa»¹⁰⁴, infatti, egli considera questa istantaneità solo come il lato più evidente delle produzioni simboliche, le quali sono però sempre anche caratterizzate da una profonda sproporzione del lato spirituale rispetto a quello naturale. In secondo luogo, considerando la sovrabbondanza e la sproporzione fra il contenuto e la figura simbolica come costitutive di quest’ultima (esse del resto sono ciò grazie a cui «il simbolo diventa significativo e provocante»¹⁰⁵), il *Symboliker* porta la scissione allegorica all’interno del simbolo stesso, arrivando così a pensare quest’ultimo come un’unità inquieta di finito e infinito, costruita su un equilibrio instabile.

La definizione di simbolo proposta da Creuzer e il suo raffronto con le teorie del simbolo di Schelling e di Solger permettono ora di avere un quadro abbastanza chiaro della disomogeneità e della complessità che caratterizzano la concezione del concetto di simbolo all’inizio dell’Ottocento: ora associato alle produzioni artistiche della sola Grecia antica, ora esteso anche alle opere d’arte orientali, ora visto come luogo di immediata identità, ora interpretato come punto di inizio della distinzione fra finito e infinito, infatti, il concetto di simbolo si è rivelato essere un concetto sfaccettato e complesso. Prima di analizzare i tempi e i modi secondo cui il contesto ottocentesco ha influenzato il pensiero hegeliano, bisogna però approfondire un altro aspetto costitutivo dell’intero dibattito tedesco sull’arte, e cioè quello relativo al crescente interesse per i popoli orientali che si nota fra gli studiosi nel primo Ottocento. Che cosa si intendeva in quel periodo con «Oriente»? Quali popoli comprendeva e quali caratteristiche aveva o era ritenuto avere?

3. *L’idea di Oriente nel primo Ottocento*

Le riflessioni sul simbolo considerate nel paragrafo precedente, oltre a mostrare come nel primo Ottocento tale concetto sia stato soggetto a declinazioni diverse e a volte addirittura

¹⁰³ Differente è invece la lettura del simbolo creuzeriano fatta da Johannes Hoffmeister secondo il quale il pensiero di Creuzer sarebbe debole da un punto di vista speculativo (Id., *Hegel und Creuzer*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 8 (1930), pp. 260-282, p. 260).

¹⁰⁴ Creuzer, *Symbolik*, cit., § 28, p. 57; p. 37.

¹⁰⁵ *Ivi*, § 30, p. 59; p. 38: «È proprio in virtù dell’incongruenza dell’essenza con la forma (*Incongruenz des Wesens mit der Form*) e alla sovrabbondanza di contenuto in confronto alla sua manifestazione che il simbolo diventa significativo e provocante».

contrastanti, forniscono anche un ottimo esempio della nuova, positiva considerazione delle opere simboliche e mitologiche che caratterizza la cultura tedesca dell'epoca. Mentre per tutto il periodo illuminista tali produzioni erano state per lo più catalogate come rozzi e malriusciti tentativi di comprendere la realtà, negli anni successivi alla Rivoluzione Francese prende sempre più piede la visione opposta, secondo la quale le mitologie e le simbologie prodotte dai popoli antichi – lungi dall'essere manchevoli e imperfette – sono da considerarsi come forme espressive autonome e indipendenti, del tutto slacciate dalla razionalità dell'Europa moderna.

Questo capovolgimento di prospettiva, che negli anni a cavallo fra il XVIII e il XIX secolo coinvolge un gran numero di pensatori, trova il suo punto di origine nello studio dei miti e delle produzioni simboliche dell'antica Grecia, le quali sono le prime a cessare d'essere considerate come «favole, immaginazioni o racconti assurdi»¹⁰⁶. A tal proposito è significativo quanto scrive, nel 1787, Christian G. Heyne nella prefazione dell'opera del suo allievo Martin G. Hermann dedicata allo studio della mitologia greca. Qui, contrapponendosi a coloro che stimavano la mitologia al pari della «superstizione pagana», Heyne scrive:

La mitologia è in sé e per sé la più antica storia e la più antica filosofia; la quintessenza degli antichi detti popolari e dei padri espressa nell'antica e cruda lingua; da questo lato, essa ha dunque un nuovo valore, in quanto lascito dei più antichi modi di pensiero ed espressione¹⁰⁷.

A partire dallo studio della mitologia greca, la rivalutazione delle forme espressive mitiche e simboliche arriva ben presto ad interessare un orizzonte storico e geografico molto più ampio e tale da comprendere anche le produzioni artistiche e religiose dei popoli orientali. Il riferimento a queste produzioni artistiche compare inizialmente in modo indiretto, come introduzione alle trattazioni dedicate alla cultura, all'arte e alla religione greche. Tale analisi, che quindi a tutta prima svolge unicamente la funzione di far risaltare la magnificenza e lo splendore dell'arte greca, fornisce una descrizione solo approssimativa, stereotipata e forzatamente omogenea delle forme culturali e artistiche dei popoli africani e asiatici. Indicativo a tal proposito è ad esempio quanto scrive Winckelmann all'inizio della sua *Geschichte der Kunst des Alterthums*:

¹⁰⁶ Christian G. Heyne, *Vorrede zur ersten Auflage*, in Martin G. Hermann, *Handbuch der Mythologie aus Homer und Hesiod als Grundlage zu einer richtigen Fabellehre des Alterthums*, Berlin 1800, pp. III-XVI, qui p. III.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. V: «Mythologie ist an und für sich die älteste Geschichte und älteste Philosophie; der Inbegriff der alten Volks- und Stammsagen, ausdrückt in der alten rohen Sprache; und von dieser Seite erhält sie einen neuen Werth, als Ueberbleibsel der der ältesten Vorstellungsarten und Ausdrücke». Sulla nascita di un nuovo interesse per la mitologia fra la fine del '700 e l'inizio dell'800 cfr. Pöggeler, *Die neue Mythologie. Grenzen der Brauchbarkeit des deutschen Romantik-Begriffs*, cit., pp. 341-353.

Gli Egiziani non si sono mai particolarmente allontanati da quello che fu il loro antichissimo stile nell'arte, che non raggiunse mai presso di loro quelle altezze alle quali si elevò presso i Greci; e la causa di ciò si può ricercare in parte nella loro struttura fisica, in parte nel loro modo di pensare, non meno che nelle loro usanze e nelle loro leggi¹⁰⁸.

Ma se è vero che l'Oriente non entra nel dibattito europeo come protagonista, è però altrettanto vero che la sua subalternità al mondo greco non dura a lungo. Nel giro di pochi anni, infatti, dalla concezione tardo-settecentesca per cui l'Oriente vale semplicemente come «altro» del mondo greco¹⁰⁹, si passa all'idea opposta, secondo la quale la tradizione simbolica e mitologica orientale è da considerarsi addirittura, come scrive Friedrich Schlegel in una lettera a Ludwig Tieck, la «fonte di tutti i linguaggi e di tutti i pensieri dello spirito umano». Ad alimentare e indirizzare verso est la forza centrifuga che spinge sempre più lontano la curiosità degli intellettuali europei e muta in pochi anni il *focus* delle loro ricerche non sono solamente il carattere di novità e di esoticità che le culture orientali avevano ai loro occhi¹¹⁰, ma anche il forte desiderio – tutto europeo – di evasione e di fuga dal dominio della ragione che aveva fino a lì caratterizzato la cultura occidentale. A tal proposito, sono suggestive le pagine in cui Herder presenta l'Europa dell'epoca come abitata da una sorta di robot «di legno» che, dominati dalla sola «ragion ragionante», sono di fatto privi di «cuore, calore, sangue, umanità e vita»:

Ma anche ripensandoci dieci volte non riesco a capire come si possa sragionare a tal punto da considerare tutto ciò come l'universale e unico fine, la suprema vetta della cultura, della felicità e del bene umano. [...] È del resto verissimo che una simile spossatezza può diventare un comodo atteggiamento spirituale per non pochi paesi: le membra stanche continuano ad agire passivamente, non posseggono più alcuna energia... Se non eventualmente per protestare mentalmente. Ogni ingranaggio resta al suo posto per paura, per abitudine, per sforzo poderoso, per filosofia: che son più ormai queste greggi filosoficamente governate se non cataste ammucchiate, bestie e macchine di legno? Forse è vero che si vuol diffondere il pensiero fra loro... ma fino ad un certo punto e lo si fa perché così si sentano di giorno in giorno più macchine, reagiscono a seconda di pregiudizi a loro accordati, imparino a cigolare e a tirare avanti. Stridono... e già null'altro possono fare che stridere, e dilettersi di pensiero libero. O caro, fiacco,

¹⁰⁸ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, cit., p. 45.

¹⁰⁹ Sulla nascita dell'idea di un Oriente contrapposto o, quanto meno, altro dall'Occidente Edward Said scrive: «Muovo dall'assunto che l'Oriente non sia un'entità naturale data, qualcosa che semplicemente c'è, così come non lo è l'Occidente. [...] Quali entità geografiche e culturali, oltre che storiche, «Oriente» e «Occidente» sono il prodotto delle energie materiali e intellettuali dell'uomo» (Id., *Orientalism*, Phanteon Books, New York 1978; *Orientalismo*, trad. it. a cura di S. Galli, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 7).

¹¹⁰ Come sintetizza Dorothy M. Figueira, la cultura orientale non era poi così nuova e sconosciuta: «The Orient was emploted by Europeans throughout the centuries in various forms. The medieval religious tradition portrayed it as a balmy garden. To the Crusaders, the Muslim Orient was a treacherous enemy. In Marco Polo's account, the Orient was a marvelous land of wonders and enchantments, a land which would remain obscure to the Renaissance literati whose attention was fixed on Grece as the seat of ancient culture» (Id., *Translating the Orient. The Reception of Sakuntala in Nineteenth-Century Europe*, State University of New York Press, Albany, 1991, p. 2).

irritante, inutile libero pensiero, succedaneo di tutto quanto forse è più necessario: cuore, calore, sangue, umanità e vita!¹¹¹.

Rispetto al crescente desiderio di evasione dal dominio della razionalità settecentesca e dal senso di frantumazione e scissione sentito come costitutivo della cultura moderna, l'Europa dell'epoca non sembra essere in grado di fornire alcuna risposta e così essa – come nota Dorothy M. Figueira nel suo importante studio *Traslating the Orient* – viene «inventata, scoperta o, meglio, mutuata dall'Oriente»¹¹². Ma a quale Oriente si rivolge l'Europa di inizio Ottocento? In quale o quali popoli gli studiosi dell'epoca ricercano – come scrive Schlegel già nel 1800 – «il più alto romanticismo» e di quali rimpiangono il «tesoro»?

La prima cosa che si deve notare nel momento in cui si vuole fare chiarezza sulla diffusione quasi «epidemic»¹¹³ dello studio delle culture orientali che caratterizza il primo Ottocento è la varietà e la differenza che caratterizza i popoli detti «orientali». Tali popoli, infatti, si differenziano fra loro, oltre che da un punto di vista geografico, anche per le consuetudini culturali-artistico-religiose e per il periodo storico di appartenenza¹¹⁴. Inoltre, tali popolazioni non sono assimilabili le une alle altre nemmeno per il modo ed i tempi che caratterizzano la loro ricezione europea: mentre il mondo e la cultura musulmani erano conosciuti piuttosto bene già da alcuni secoli¹¹⁵, e questo vale anche per la Cina¹¹⁶ e l'Egitto, altrettanto non può dirsi per le popolazioni dell'antica India e della Persia, il cui studio vede anzi un fortissimo incremento proprio durante la «*Renaissance orientale*»¹¹⁷ che caratterizza l'Europa di inizio Ottocento.

Così come l'Oriente verso cui l'Europa si rivolge non è uno solo, ma è un insieme multiforme di popoli, altrettanto può dirsi della ricezione delle culture di tali popoli, la quale non si dirige

¹¹¹ Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte*, cit., p. 70

¹¹² Figueira, *Transalting the Orient*, cit., p. 206. A tal proposito è duro il giudizio di Figueira che, commentando l'entusiasmo dell'Europa del primo Ottocento per la cultura indiana, scrive: «The phantom India becomes, for the metaphorical traveller, an exotic brothel. It promises to fulfill desire and legitimize role-playing» (*ivi*, p. 6). Su questo vedi anche il già citato lavoro di Marchignoli, il quale nota: «the German discourse on India began primarily as a project connected to German culture's self-understanding» (Id., *Canonizing an Indian Text? A.W. Schlegel, W. von Humboldt, Hegel, and the Bhagavadgita*, cit., p. 247).

¹¹³ Il termine è usato da Roger-Pol Droit in *L'oubli de l'Inde. Une amnésie philosophique*, Presses Universitaires de France, Paris 1989, p. 121.

¹¹⁴ Oltre ad opere appartenenti ai primi secoli avanti Cristo, la considerazione europea dell'Oriente era rivolta anche ad opere risalenti ad un periodo più tardo come, ad esempio, il *Sakuntala* di Kālidāsa, all'epoca famosissimo, risalente alla dinastia Gupta fra il III e il V secolo d.C.

¹¹⁵ Il mondo islamico era stato avvicinato già nel XVI secolo dal bolognese Ludovico Varthema, il quale fu il primo europeo che, facendosi passare per musulmano, riuscì a penetrare nei centri sacri; negli ultimi decenni del XVII secolo, poi, la conoscenza del mondo islamico viene ulteriormente approfondita grazie agli studi del francese Barthélemy d'Herbelot il quale, pur senza mettere mai piede fuori d'Europa, lavora alla compilazione della *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel* riguardante appunto la cultura musulmana.

¹¹⁶ Come è noto, la cultura cinese aveva interessato profondamente autori del Settecento come Leibniz, Wolff, Voltaire, il cui approccio per altro si caratterizza per un desiderio di far emergere il lato razionale delle culture cinese, della quale viene dunque fornita una lettura «occidentale». Su questo cfr. De Pretto, *L'orientale assoluto*, cit., p. 49.

¹¹⁷ La formula «*Renaissance orientale*» è coniata da Edgard Quinet nel 1841 nel suo *Génie des Religions*; qui citato da Marelli, *Lo sguardo da Oriente*, cit., p. 24.

in modo uniforme verso tutte le popolazioni menzionate, ma si concentra attorno ad alcuni poli geografici, religiosi e culturali. Per quanto riguarda la ricezione tedesca, i centri che suscitano maggior interesse sono principalmente tre: l'Egitto, l'antica Persia e l'India. Fra di essi, quello all'epoca meglio conosciuto è certamente il primo, giacché le fonti ad esso relative (prime fra tutte i racconti degli storici greci Erodoto, Diodoro Siculo, Pausania, Plinio il Vecchio e Strobone) erano note ed oggetto di studio già da tempo. Nonostante questo, però, all'inizio dell'Ottocento la cultura egiziana diviene oggetto di una rinnovata passione in ambito tedesco, derivante da fattori di varia natura: il primo e più generale ha a che fare con l'inesauribile fascino esercitato «dall'architettura egizia e, ancor di più, dalla credenza [...] in una tradizione ermetico-sacerdotale celata nell'oscurità della scrittura geroglifica»¹¹⁸; un secondo motivo di interesse è poi legato a questioni di tipo politico (come ad esempio le operazioni militari che Napoleone conduce in quei territori proprio in quegli anni) e alle coeve scoperte di carattere storico-archeologico, come il ritrovamento della chiave per interpretare i geroglifici (1799). Infine, a stimolare la curiosità occidentale è anche il fatto che, per quanto il racconto e lo studio dell'Egitto affondassero le proprie radici già nei secoli precedenti, la cultura e le tradizioni di tale popolo non risultavano affatto addomesticate. A tal proposito, è interessante leggere ciò che Hirt¹¹⁹ scrive nella premessa al suo *Ueber die Bildung der Aegyptischen Gottheiten*, pubblicato nel 1821:

Ma tutto, ciò che si riferisce a questa terra, è così straniero, così singolare e diverso da ciò che noi altrimenti conosciamo, che nonostante gli sforzi di così tanti studiosi e viaggiatori, di fronte ad esso noi siamo sempre ancora sulla soglia di un palazzo colmo di segreti¹²⁰. La materia è per così dire infinita; e non c'è alcuna classe di studioso o accademico che qui non abbia la possibilità di esercitare la sua arguzia. Il geologo, il geografo, il ricercatore naturale, l'astronomo, l'etnografo trovano qui materia di studio così come il teologo, il filosofo e l'archeologo; e sarebbe bello, se una società di tali uomini si riunisse, specialmente di quelli che si interessano di oggetti che hanno a che fare con l'Egitto e la più antica etnografia¹²¹.

¹¹⁸ Marelli, *Lo sguardo da Oriente*, cit., p. 25.

¹¹⁹ Studioso di stanza a Berlino, Aloys Hirt fu professore alla *Bauakademie* (1799-1810); nel 1810 venne chiamato alla neonata università di Berlino, dove i suoi insegnamenti ruotarono attorno all'architettura e alle arti figurative dell'antichità. Come nota Wyss, Hirt coltivava il grande desiderio di creare anche a Berlino un museo, sullo stampo di quelli francesi e italiani: «Neben seiner Lehrtätigkeit focht Hirt seit der Rückkehr aus Rom unermüdlich für die Idee eines Museums in Berlin. [...] Das Museum sollte den Gang des Menschen durch seine kulturelle Entwicklung repräsentieren» (Id., *Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel*, cit., pp. 116-117).

¹²⁰ Hirt, *Ueber die Bildung der Aegyptischen Gottheiten*, cit., p. 3: «Aber alles, was sich auf dieses Land bezieht, ist so fremd, so einzig und abweichend von dem, was wir sonst kennen, dass unerachtet der Bemühungen so vieler Gelehrten und Reisenden wir immer nur noch, wie an der Schwelle eines geheimnissvollen Baues stehen».

¹²¹ *Ivi*, p. 4: «Der Stoff ist gleichsam unendlich; und es giebt keine Klasse Academisch-Gelehrter, welcher nicht Gelegenheit gegeben wäre, ihren Scharfsinn zu üben. Der Geolog, der Geograph, der Naturforscher, der Astronom, der Ethnograph findet hier seine Aufgaben, so wie der Theolog, der Philolog und Archaeolog; und schön wäre es, wenn eine Gesellschaft solcher

Se nei primi anni dell'Ottocento la conoscenza della cultura e della saggezza dell'antico Egitto si amplia notevolmente, tanto che si può dire, con Hirt, che i nuovi studi schiudono «un nuovo mondo di fronte agli occhi [europei]»¹²², ancora maggiori risultano essere le novità introdotte dal confronto con le popolazioni della Persia e dell'India.

L'ingresso della cultura, della religione e dell'arte delle popolazioni asiatiche nel contesto culturale tedesco si caratterizza in primo luogo per il suo sviluppo improvviso ed impetuoso: nel giro di appena quarant'anni si passa infatti da una quasi totale ignoranza della cultura e delle tradizioni indiane, di cui si aveva tutt'al più una visione stereotipata, ad un loro studio assiduo e appassionato, tale per cui si può dire – come nota Schleiermacher già nel 1818 – che «l'influenza della cultura indiana sul nostro secolo non è inferiore a quello della rinascenza greca nel XV secolo»¹²³. In secondo luogo, ciò che caratterizza l'interesse europeo per le culture indiana e parsica è una fortissima (e quasi esclusiva) passione per un preciso genere artistico, quello letterario: ad eccezione dell'importante pubblicazione di Herder relativa alle opere scultoree e architettoniche indiane (*Über Denkmale der Vorwelt*, 1792), la maggior parte degli studi su Persia e India si concentra sulla lettura, la traduzione e l'interpretazione dei testi poetici, sacri e filosofici di questi popoli¹²⁴. La prima opera asiatica ad essere tradotta in una lingua europea è lo *Zend-Avesta*, libro sacro attribuito a Zoroastro, la cui traduzione è compiuta nel 1771 per mano del francese Abraham H. Anquetil Du Perron¹²⁵. Ad essa

Männer sich einigte, hauptsächlich mit Gegenständen, welche Aegypten und die älteste Völkerkunde betreffen, sich zu beschäftigen».

¹²² *Ivi*, p. 3: «Doch haben die Anstrengungen der letztern Zeit auch hierin bessere Aussichten eröffnet. [...] Deutlicher steht das Geographische und Topographische des Landes, vor unsern Augen, wenn nicht in jedem, doch in dem meisten. Die Kenntniss in dem Geologischen und Mineralogischen hat sich erweitert, die Natur des Flusses, das Clima, die Pflanzenwelt und der Anbau, das Thierreich in allen Gattungen ist uns viel bekannter geworden».

¹²³ Come si arguisce da quanto scrive Friedrich Schlegel, nel 1808 una simile diffusione della cultura indiana era ancora solo un «sogno»: «Potessero gli studi indiani trovare anche solo pochi cultori e fautori della tempra di quelli che in gran numero l'Italia e la Germania videro improvvisamente levarsi nel quindicesimo e sedicesimo secolo nei confronti degli studi greci e raggiungere in breve tempo così apprezzabili risultati» (Id., *Über die Sprache und die Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Alterthumskunde*, bei Mohr und Zimmer, Heidelberg 1808, p. IV; parzialmente tradotto: *Sulla lingua e la sapienza degli Indiani*, a cura di S. Fedalto e A. Zagatti, il Calamo, Roma 2008, p. 7). Anche Hegel accenna alla velocità con cui lo studio dell'India si diffonde in Europa (e in particolare in Germania) all'inizio della sua recensione al lavoro di Humboldt, dove scrive: «L'India è un mondo antichissimo se si considera la conoscenza generale che gli Europei ebbero di questa terra, mentre è per noi un mondo davvero appena scoperto per ciò che riguarda la sua letteratura, le sue scienze e le sue arti. La gioia iniziale per la scoperta di questi tesori non permise di accoglierli con calma e con misura» (Id., *Über die unter dem Namen Bhagavad-Gīta bekannte Episode des Mahabharata von Wilhelm von Humboldt*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 16, pp. 19–75, p. 19 (d'ora in poi citato come Humboldt-Rezension seguito dal numero di pagina dell'edizione tedesca e dell'edizione italiana); *Sul famoso episodio del Mahābhārata noto come Bhagavad-Gītā*, in *Due scritti berlinesi su Solger e Humboldt*, a cura di G. Pinna, Liguori, Napoli, 1990, pp. 113–182, p. 114.

¹²⁴ Sulla considerazione europea delle opere non letterarie orientali si veda quanto scrive Robert Cowan, il quale nota come l'approccio tedesco si distingua da quello inglese perché, mentre quest'ultimo considera le statue nei templi indiani come rappresentati di una serie di emozioni che raramente si trovano nelle sculture europee classiche, i tedeschi ne hanno invece un giudizio decisamente negativo (Id., *The Indo-German Identification. Reconciling South Asian Origins and European Destinies, 1765-1885*, Cadmus House, Rochester / New York 2010, cit., pp. 62-63).

¹²⁵ Per un'analisi di questa prima traduzione europea di un testo religioso che non ha come punto di partenza le scritture bibliche cfr. sempre Cowan, *The Indo-German Identification*, cit., pp. 62-63.

seguono poi i lavori di Charles Wilkins e Sir William Jones¹²⁶, i quali rendono note al pubblico europeo – rispettivamente – la *Bhagavad-gītā* (tradotta direttamente dal sanscrito nel 1785) e il *Sakuntala* di Kālidāsa (1789), opere queste che suscitano «una immediata e entusiasta ricezione in Germania, Francia e Italia, annunciando la nascita dell’Orientalismo»¹²⁷.

Una simile passione per la opere letterarie indiane può essere spiegata facendo in primo luogo riferimento alla politica attuata dal governo britannico: nel momento in cui l’India diviene un protettorato inglese (1757), infatti, Londra opta per un’amministrazione (almeno in parte) coerente con leggi e le tradizioni locali e spinge i propri funzionari ad approfondire lo studio dei culti e delle credenze locali e ad apprendere il sanscrito. Così, lo studio del sanscrito si diffonde in primo luogo nelle città e nelle università inglesi e, in secondo luogo, in quelle tedesche (le più interessate furono Jena, Weimar, Heidelberg e Berlino¹²⁸), nelle quali suscita un interesse a tal punto prorompente che, come nota Douglas T. McGetchin nel suo recente studio dedicato all’«Orientalismo europeo»,

alla fine del diciannovesimo secolo, la Germania aveva il più alto numero di professori universitari che si dedicavano allo studio del sanscrito rispetto a tutti gli altri paesi europei insieme. Al contrario l’Inghilterra, che per via del ruolo che esercitava nell’area avrebbe dovuto essere la nazione più interessata a studiare le lingue e la cultura sud-asiatica, aveva in quegli stessi anni solo quattro cattedre dedicate agli studi indiani¹²⁹.

Il secondo fattore che contribuisce a rendere quasi esclusivo l’interesse tedesco per le opere letterarie – il cui studio si afferma a discapito delle altre forme artistiche – ha poi a che vedere con il dibattito, allora imperante, relativo al rapporto presente fra la cultura indiana e quella greca e sui possibili debiti della seconda rispetto alla prima. Al fine di compiere tale confronto, infatti, i testi letterari si dimostrano essere più adatti rispetto alle opere scultoree o

¹²⁶ Relativamente a Jones, con una certa ironia Said nota come egli fosse un’«autorità nel campo dell’arabo, dell’ebraico e del persiano. [...] Egli era anche poeta, giurista, classicista, nonché erudito pressoché in ogni campo e materia, uno studioso infaticabile insomma» (Said, *Orientalism*, cit., p. 83).

¹²⁷ Figueira, *Translating the Orient*, cit., p. 9. Altre opere pubblicate fra la fine del ‘700 e i primi anni dell’800 furono le *Upanishad* (le quali erano già state tradotte in francese nel 1786, senza però che a questo seguisse la pubblicazione); nel 1797 Hüttner traduce le *Leggi di Manu*; nel 1787 sempre Wilkins edita l’*Hitopadesa*; nel 1811 viene tradotta in tedesco la *Gitagovinda* (traduzione di Karl T. von Dalberg); nel 1808 esce il lavoro di Fr. Schlegel *Über die Sprache und die Weisheit der Indier*, seguito nel 1816 dalla pubblicazione francofortese dell’importantissimo lavoro di Bopp, (il quale dal 1815 era collaboratore diretto di A.W. Schlegel) *Über das Konjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen persischen und germanischen Sprache*, che contiene fra l’altro alcune parti tradotte dal Ramayana, dal Mahabharata e dai Veda; nel 1823 esce il lavoro di A.W. Schlegel, *Indische Bibliothek*.

¹²⁸ Come nota Grazia Marchianò la «febbre indiana dilaga nei circoli attorno a Goethe, Schiller, Novalis, Tieck, Brentano, Schleiermacher, Schelling, i fratelli Schlegel e la moglie di Friedrich, Dorothea, Schopenhauer, Fichte e lo stesso Hegel» (Id., *Introduzione*, in Aa.Vv., *La rinascenza orientale nel pensiero europeo. Pionieri lungo tre secoli*, a cura di G. Marchianò, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa – Roma 1996, p. 13).

¹²⁹ Douglas T. McGetchin, *Indomania, and Orientalism: Ancient India's Rebirth in Modern Germany*, Rosemont Publishing & Printing Corp., Cranbury 2009, p. 17.

monumentali e questo sia perchè permettevano un più facile e chiaro accesso al pensiero e alle concezioni religiose di quei paesi lontani sia in quanto erano le sole ad essere fruibili dagli intellettuali europei senza richiedere lunghi e faticosi viaggi oltre confine.

I più importanti portabandiera dell'interesse tedesco per gli antichi scritti asiatici sono certamente i fratelli Schlegel i quali si dedicano allo studio della lingua sanscrita e alla traduzione ed interpretazione delle principali opere del mondo indiano fin dai primissimi anni dell'Ottocento¹³⁰. Anche se Goethe ravvisa la presenza di una certa meschinità nella loro passione per l'India (egli infatti in una lettera del 1831 scrive che «il loro rivolgersi all'India fu solo un ripiego; erano abbastanza scaltri da vedere che per loro non c'era molto di brillante da fare né in campo tedesco, né in quello latino o greco»), l'importanza del ruolo giocato dai fratelli Schlegel nella diffusione del patrimonio culturale indiano non può essere negata.

Un caso emblematico di tale influenza lo si trova nell'opera pubblicata nel 1808 dal minore dei fratelli Schlegel, *Über die Sprache und die Weisheit der Indier*, nella quale si trova – insieme alla traduzione di alcuni brani di opere ancora sconosciute al pubblico europeo – una lunga riflessione sul rapporto che lega la lingua sanscrita alle principali lingue europee e la sua elezione a prima e più originaria lingua della storia. Per quanto infatti sia vero che «la lingua indiana antica, il sanscrito [...] mostra la più stretta parentela con le lingue latina e greca, così come con le lingue germanica e persiana»¹³¹, tale parentela non pone queste lingue su uno stesso piano di originarietà, ma anzi le lega secondo un rapporto di filiazione tale per cui la lingua sanscrita sarebbe la «madre» delle altre lingue. Secondo Schlegel, infatti, «forse non esiste alcuna lingua, non eccettuata la lingua greca stessa, così chiara e nettamente definita sotto il profilo filosofico come l'indiana»¹³²: «di tutte le lingue nessuna si può spiegare a partire da se stessa così completamente quanto l'indiana»¹³³.

¹³⁰ Fr. Schlegel nel 1802 parte per Parigi dove impara il sanscrito e studia la letteratura indiana con un maestro d'eccezione: Alexander Hamilton. Sul periodo parigino di Schlegel cfr. Carlo Gentili, *Fr. Von Schlegel e la sapienza indiana*, in *La rinascenza orientale nel pensiero europeo*, cit., pp. 69-116; Andreina Lavagetto, *Teoria della società e teoria della letteratura nell'età goethiana*, in F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, Guida, Napoli 1988, pp. 7-37. Sull'interesse del minore dei fratelli Schlegel per l'India cfr. Maria E. D'Agostini, *Mito, storia e ascesi mistica negli scritti orientalistici di F. Schlegel*, in *Il paese altro. Presenze orientali nella cultura tedesca moderna*, a cura di Id., Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 33-61.

¹³¹ A tal proposito Schlegel nota che «la somiglianza non si riscontra solo in un gran numero di radici che essa in comune con quelle, ma si estende fino alla più intima struttura e alla grammatica. La concordanza non è dunque accidentale, che si possa spiegare con un processo di commistione, ma è un fatto sostanziale che è indice di un'origine comune. Inoltre dal confronto emerge che la lingua indiana è la più antica, mentre le altre son più recenti e da quella derivate» (Id., *Über die Sprache und die Weisheit der Indier*, cit., p. 1, p. 12).

¹³² *Ivi*, p. 68; p. 51.

¹³³ *Ivi*, p. 40; p. 35. Secondo Schlegel, la dimostrazione della maggiore originarietà della lingua sanscrita rispetto a quella greca va in primo luogo rintracciata nel lessico e, in secondo luogo, nella presenza di alcune particolari strutture grammaticali, come ad esempio l'assoluta assenza di «particelle aggiuntive o anteposte come per lo più avviene nelle lingue moderne» o la regolarità delle declinazione verbale; in sanscrito, nota a tal proposito Schlegel, persino «l'imperativo ha ancora una prima persona» (*ivi*, p. 39; p. 35).

Come è facile immaginare, la maggiore originarietà della lingua sanscrita corrisponde per Schlegel ad una maggiore profondità ed originarietà della saggezza indiana in genere, la quale dunque sarebbe a sua volta legata a quella greca secondo un rapporto generativo¹³⁴: la chiarezza della lingua, infatti, «certo non deriva [...] da un mutevole gioco combinatorio di astrazioni arbitrarie», ma si fonda «piuttosto [su] un sistema stabile, dove le espressioni e le parole una volta consacrate nella profondità del loro significato si chiariscono, definiscono e appoggiano reciprocamente»¹³⁵. E se anche questo non significa che per Schlegel l'India possa essere pensata come espressione della perfetta identità fra l'istanza particolare e quella universale tanto dolorosa in epoca moderna (essa infatti corrisponde al primo decadimento dalla perfezione originaria¹³⁶), pure la posizione ad essa attribuita mostra in modo chiarissimo come in Schlegel sia già presente una concezione del rapporto fra la cultura indiana e quella greca ribaltata rispetto a quanto caratterizzava gli studi della seconda metà del Settecento¹³⁷. Mentre in questi ultimi la più antica poesia dell'Asia del sud, pur essendo considerata espressione di un'«umanità profonda e spirituale»¹³⁸, non era legata allo sviluppo di quella greca – tanto che all'inizio dell'800 lo stesso Fr. Schlegel scriveva «è tratto essenziale della poesia legarsi alle forme già esistenti; per questo la storia risale di generazione in generazione, di grado in grado sempre più addietro nell'antichità, fino alla fonte prima e originaria; per noi moderni, per l'Europa, questa fonte è nell'Ellade [...]»¹³⁹ – all'inizio dell'Ottocento tale giudizio si capovolge e si affermano tanto l'idea di un'India matrice di ogni cultura quanto la concezione del sanscrito come – scrive Humboldt in uno studio che riprende l'indirizzo «orientalista» e filologico proprio di *Über die Sprache und die Weisheit der Indier* – «origine della lingua (*Urquell der Sprache*)»¹⁴⁰.

¹³⁴ Il lavoro di Fr. Schlegel del 1808 è – quanto meno nelle intenzioni – uno studio ad un tempo filologico e storico; la posizione di uno stretto legame fra la lingua di un popolo e la sua storia è proposta da Schlegel fin dal 1797 quando, nei suoi appunti scrive «la filosofia della filologia non è altro che la filosofia della storia». Su questo cfr. Lavagetto, *Teoria della società e teoria della letteratura nell'età goethiana*, cit., pp. 7-37.

¹³⁵ Schlegel, *Über die Sprache und die Weisheit der Indier*, cit., p. 68; p. 51.

¹³⁶ Come nota De Pretto, infatti, per il minore dei fratelli Schlegel la storia indiana «si costituisce come il graduale affievolirsi del portato dell'*Uroffenbarung*, culminante nella completa inversione del suo contenuto per l'intervento e la superfetazione della sola *Vernunft*», la quale – in quanto «connette, deduce e conclude», non può dar conto dell'inizio della *Denkart* orientale e più in generale della possibilità del *Denken* stesso, ma solo della sua successiva degenerazione» (Id., *L'Oriente assoluto*, cit., p. 59).

¹³⁷ Come anche Hegel annota nella sua recensione al lavoro di Humboldt nel 1808, l'anno della pubblicazione del lavoro di Schlegel, scoppia lo scandalo relativo all'«inganno» subito dal Capitano Francis Wilford, un ufficiale al servizio della compagnia delle Indie il cui pandit di fiducia forniva materiale contraffatto e falso sulla cultura indiana. Cfr. Humboldt-Rezension, p. 20; pp. 114-115.

¹³⁸ Cowan, *The Indo-German Identification*, cit., p. 56.

¹³⁹ Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, cit., p. 1; p. 12.

¹⁴⁰ Dopo la svolta del 1819, anche Humboldt confronta Grecia e India a partire dallo studio della lingua; a tal proposito scrive: «Since we cannot doubt that this part of Asia [India] was the cradle of the arts and sciences at an extremely remote period, it would be highly interesting to ascertain with greater certainty whether the Sanscrit be a primitive idiom belonging to those countries, or whether, on the contrary, as most of the learned are at present inclined to believe, it was introduced as a foreign language into India; and if so, the country whence it originated would naturally follow in the course of inquiry» (Wilhelm von Humboldt, *An Essay on the best means of ascertaining the Affinities of Oriental Languages. Contained in a*

Di contro a questi studi fortemente indirizzati ad una rivalutazione delle culture orientali, il cui culmine può essere forse individuato nella considerazione creuzeriana secondo cui le culture asiatiche corrisponderebbero ad «una fase monoteistica iniziale», quasi una «prefigurazione della stessa rivelazione cristiana»¹⁴¹, si sollevano da più parti risposte infuocate. Non è solo Goethe, infatti, a stimare tale passione per l'Oriente come troppo spesso calcolata, ma essa è guardata con sospetto anche da Schelling, il quale arriva a definire la cultura asiatica come un «veleno narcotico»¹⁴² che obnubila la capacità di giudizio e anebbia le menti degli studiosi europei. L'asprezza del dibattito fra orientalisti e classicisti trova il suo apice nell'ironia tagliente di Voß il quale, dopo aver accusato di «indiomania (*Indiomanie*)»¹⁴³ tutti gli intellettuali tedeschi che avevano indirizzato verso Oriente le loro ricerche, affibbia a Creuzer il soprannome di «Symboliker»¹⁴⁴ e, nell'opera del 1824 *Antisymbolik*, ne demolisce punto per punto l'intero lavoro.

4. Hegel, il concetto di simbolo e la suddivisione delle forme d'arte

Rispetto al dibattito di inizio Ottocento relativo alle connessioni dei popoli orientali e la cultura greca, la posizione assunta da Hegel è tanto chiara quanto moderata. Da un lato, infatti, egli considera la cultura greca come fin da sempre inserita in un attivo dialogo con le culture ad essa precedenti e contemporanee; dall'altro, attribuisce alla cultura e all'arte greca un modo d'essere peculiare e irriducibile rispetto alle produzioni delle altre popolazioni. L'equilibrio e la cautela con cui Hegel risponde alla «domanda se i Greci presero la loro

Letter addressed to Sir Alexander Johnston, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Band VI, Erste Abteilung, Werke VI. Erste Hälfte, Berlin, pp. 76-84, p. 80).

¹⁴¹ Fra gli studi di carattere orientalista che, pur prendono avvio dagli studi schlegeliani, fanno proprio un orizzonte di ricerca più ampio si possono ricordare i lavori di Görres e di Creuzer, la cui peculiarità sta nell'aver spostato l'attenzione dal solo studio della lingua sanscrita allo studio delle mitologie e delle simbologie dei popoli orientali. In questo modo, la questione relativa alla maggiore originarietà della cultura indiana rispetto a quella greca cessa di essere una questione solamente filologica e linguistica, e inizia a riguardare la concezione della cultura indiana in senso generale.

¹⁴² Così scrive Schelling in una lettera a Schubert del marzo 1809 (citato da Wilhelm Halbfass, *India and Europe. An essay in Understanding*, Paperback, New York, 1988, p. 60).

¹⁴³ Johann H. Voß, *Antisymbolik*, Stuttgart, 1824, p. 88: «[...] Und in der neuesten Zeit haben einige wunderstüchtige Europäer, theils an berechnender Indomanie krankhaft faselnde Halbgelehrte, sich jenen sehndbaren Sonnen – Dionysos zu fertigen getrachtet».

¹⁴⁴ Relativamente alla passione orientale che caratterizza le città tedesche di inizio secolo Voß scrive: «Zwischen den Jahren 1805 und 1810 hub sich in Deutschland die Partei der *mystischen Romantiker* mit auffallender Zuversicht. Neben der theodulischen Rotte des Scheinprotestanten Stark in Darmstadt arbeitete für Rom dieser Mystikerbund, den öffentlich *Whil. Schlegel* als "unsichtbare Gemeinschaft edler Menschen" empfahl. Es sollte gezeigt werden, die mystische Deutung der Mythologie, die andre für jünger als Hesiod erkennen, sei ursprünglich, von einem Urvolke des Orients ausgegangene Religion. Eine sehr wichtige Frage der Weltgeschichte! Sie verlangt, bei ungewöhnlichen Kenntnissen des Altertums, scharf sondernden Blick, strenge Wahrhaftigkeit und Ruhe der Beweisführung» (Id., *Aus einem offenbar nicht abgesandten Brief Vossens an den badischen Justiminister Freiherrn von Zylinderhard; nach Erscheinen der Creuzerschen Selbst biographie schreiben, Ende 1822*, in Howald, *Der Kampf um Creuzers Symbolik. Eine Auswahl von Dokumenten*, cit., p. 39).

religione da popoli stranieri» emerge con particolare chiarezza nella *Nachschrift* relativa al corso di filosofia dell'arte tenuto nel 1823, dove si legge:

L'aspetto generale è questo, che la religione simbolica precede l'arte classica; la religione è il contenuto dell'arte classica. Questo risponde alla domanda se i Greci presero la loro religione da popoli stranieri. È necessario che i punti di vista precedenti ci fossero, che da essi scaturisse l'arte classica, li trasformasse e li reagisse contro di loro. Ciò è anche provato storicamente. Il rapporto dello spirito greco con i predecessori è dunque essenzialmente un rapporto di trasformazione (*ein Verhältnis des Umbildens*); se così non fosse, le figure sarebbero rimaste le stesse. Questo però non è accaduto, anzi dalle figure precedenti si dovette sviluppare qualcosa d'altro. Erodoto afferma che Omero ed Esiodo avrebbero dato ai Greci i loro dei. Ciò però non significa che essi non abbiano accolto nulla da altri, anzi il loro fare è una trasformazione di qualcosa di precedente (*Umbildung eines Früheren*). Tanto è vero che Erodoto afferma anche, a proposito delle singole divinità, che alcune erano egizie, altre africane¹⁴⁵.

La prudenza della posizione di Hegel, oltre a tenerlo al riparo tanto dalle critiche dell'ironico Voß quanto dal biasimo dell'amico Creuzer, racchiude in sé i tratti fondamentali dell'atteggiamento assunto dal filosofo di Stoccarda nei confronti delle culture orientali: da un lato il suo studio è appassionato e spinto da un interesse per l'Oriente che cresce nel corso degli anni (tanto che si può dire che lo studio di tali culture sia stato una delle sue maggiori attività nel periodo berlinese¹⁴⁶); dall'altro esso è al tempo stesso frenato dalla consapevolezza circa la vastità, la complessità e l'ampiezza di tale campo di ricerca. A tal proposito, nella recensione del 1827 al lavoro di Humboldt, Hegel infatti nota: «basta aver semplicemente tentato di informarsi, anche dagli autori più recenti, di quali fonti sulla religione, la cosmogonia, la mitologia indiana si siano avvalsi»,

per rendersi presto conto che, se si crede di aver acquisito da uno di questi autori una determinata conoscenza dei tratti fondamentali della religione indiana e si passa ad un altro, ci si trova qui fra nomi, rappresentazioni, storie completamente differenti. La differenza in tal modo suscitata deve dissolversi nel comprendere che ovunque si sono avute di fronte solo esposizioni particolari e non si è pervenuti affatto ad una conoscenza della dottrina indiana *in generale*¹⁴⁷.

Insieme alla grande varietà e complessità che caratterizza le culture orientali, un secondo motivo che induce Hegel ad avvicinarsi allo studio delle culture e delle arti orientali con attenzione riguarda il rischio sempre presente per l'interprete europeo di leggere le produzioni

¹⁴⁵ VÄ 1823, p. 160-161; pp. 155-156.

¹⁴⁶ Schulin, *Die weltgeschichtliche Erfassung des Orients bei Hegel und Ranke*, cit., p. 42. Su questo, oltre ai già citati lavori di Pöggeler e De Pretto, cfr. Kwon, *Hegels Bestimmung der Kunst*, cit., specialmente pp. 43-65.

¹⁴⁷ Humboldt-Rezension, p. 21; p. 116.

culturali orientali «avvicinandole troppo a noi»¹⁴⁸. Tale cautela deve essere adottata soprattutto nello studio della cultura indiana e questo, nota Hegel, «non tanto a causa della completa diversità delle concezioni indiane dalle nostre, quanto perché esse si sono insinuate nei più alti concetti della nostra coscienza ma, pur nella loro straordinaria profondità, cadono allo stesso tempo al più infimo livello»¹⁴⁹. Al fine di non cadere nella trappola tesa dall'apparente somiglianza fra le culture indiana ed europea, Hegel ritiene sia necessario ampliare il più possibile le proprie conoscenze relative alla saggezza di quei paesi lontani: «quanto più quella ricchezza ci si offre nel suo colore originale», scrive infatti Hegel sempre nel 1827, tanto più «quelle idee superficiali sulla religiosità indiana e sul suo contenuto che in parte hanno origine da categorie prese a caso dalla nostra cultura [...] devono cedere alla specificità dello spirito indiano»¹⁵⁰ e così svelare come quest'ultimo, lungi dal racchiudere in sé i più importanti traguardi della filosofia e della religione moderna, costituisca piuttosto il punto di inizio dello sviluppo storico-filosofico in cui rientra anche la cultura europea. Questo modo di leggere il rapporto fra cultura indiana ed europea – le quali sarebbero dunque «inizio» e «risultato» del medesimo processo – trova una sua formulazione esemplare, oltre che nell'appena citata recensione di Hegel al lavoro di Humboldt, anche nell'edizione riveduta del primo libro della *Wissenschaft der Logik* dove Hegel, a proposito delle forme religiose indiane, scrive:

Il *panteismo* indiano, nelle sue prodigiose fantasticherie ha raggiunto anch'esso, astrattamente parlando, questa forma più perfezionata, che simile ad un filo di maggiore moderazione conducente attraverso ciò che in quelle v'ha di smodato (*durch ihr Maßloses*), presenta qualche interesse; Brahma, l'Uno del pensiero astratto, configurandosi in Visnù, particolarmente nella forma di Krishna, procede al terzo, a Siva. [...] Se questa trinità indiana indusse a malamente confrontarla colla cristiana, nelle due è certamente da riconoscere un comune elemento di determinazione concettuale; se non che occorre essenzialmente avere una più determinata coscienza intorno alla differenza. Non soltanto questa è infinita, ma la vera infinità costituisce la differenza stessa¹⁵¹.

Per poter inquadrare con più precisione cosa comporti l'idea hegeliana per cui le riflessioni filosofiche e le arti orientali costituiscono l'inizio della storia – idea questa che è presente nella maggior parte dei corsi che Hegel tiene a Berlino fra il 1820 e il 1831 – è a questo punto necessario fare un passo indietro e chiarire quando e perché Hegel decide di dedicare all'arte orientale una trattazione autonoma, distinta dall'arte greca e corrispondente al momento

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 58; p. 163.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 74; p. 181.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *WdL*, pp. 324-325; pp. 366-367.

aurorale dell'arte. Una simile concezione della storia dell'arte è propria già del giovane Hegel o si sviluppa in un secondo momento? A che punto della sua riflessione Hegel inizia a dedicare all'arte e alla cultura orientale una trattazione autonoma e quando comincia a connettere quest'ultima al concetto di simbolo?

La questione appena presentata è piuttosto complessa. Essa, infatti, non chiama in causa unicamente la lettura hegeliana relativa allo sviluppo storico-artistico dei popoli, ma coinvolge anche la sfera semantica connessa al concetto di simbolo il quale, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, non ha per Hegel una valenza solamente estetica. Gli elementi della riflessione hegeliana che devono essere considerati e intrecciati fra loro in questa ricostruzione sono dunque due: il primo, attinente alla sfera storico-artistica, riguarda il modo in cui la concezione hegeliana dell'arte si evolve nel corso degli anni, ampliando il proprio raggio di interesse dalla sola cultura classica fino a comprendere le produzioni artistiche dei paesi orientali. Il secondo riguarda invece le trasformazioni che caratterizzano il concetto di simbolo proposto da Hegel e le variazioni di significato che lo contraddistinguono.

Per quanto riguarda il lato estetico della nostra ricostruzione, bisogna innanzitutto notare come sulle prime Hegel faccia sua la concezione dell'arte comune alla gran parte dei pensatori tedeschi dell'epoca, condividendone sia l'«esaltazione della Grecia come civiltà perfetta»¹⁵² sia la concezione estremamente positiva dell'arte, vista come capace di conciliare e risolvere le opposizioni e le frammentazioni proprie della vita moderna. In questa prima fase del pensiero estetico hegeliano – che dunque qui non brilla per originalità, ma anzi è fortemente influenzato dal pensiero di Kant e di Schiller¹⁵³ – le culture e le arti orientali non trovano spazio. L'unica mitologia cui Hegel si riferisce è quella dell'antica Grecia, alla quale fa da controcanto il progetto di una mitologia futura capace, come quella antica, di parlare al lato sensibile dell'uomo e di indirizzarne l'agire verso il bene. In linea con il pensiero schilleriano per cui la bellezza è la realizzazione dell'armonia fra la sensibilità naturale e la libertà razionale¹⁵⁴ e in assonanza con le già ricordate parole che Friedrich Schlegel

¹⁵² Luigi Pareyson, *Il mondo dell'arte*, in *L'opera e l'eredità di Hegel*, a cura di V. Verra, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 33-48.

¹⁵³ A tal proposito si vedano i lavori di: Adriano Ardovino, *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, «Aesthetica Preprint», 61, (2001), pp. 7-71, Giovanna Pinna, *Natura e arte negli scritti jenesi di Hegel*, in *Fede e sapere. La genesi del pensiero nel giovane Hegel*, a cura di R. Bonito Oliva e G. Cantillo, Guerini Associati, Milano 1998, pp. 184-195, in particolare pp. 184-186 e il recente saggio di Mario Farina, *L'estetica del giovane Hegel*, «Annali del Dipartimento di Filosofia» (nuova serie), XVII (2011), pp. 61-94, p. 89.

¹⁵⁴ Friedrich Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795; trad. it. *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza*, a cura di A. Negri, Armando, Roma 2005, p. 140.

pubblicherà nel 1800, infatti, anche Hegel abbraccia l'idea per cui l'arte poetica sarebbe capace di «rendere sensibili (*sinnlich*)»¹⁵⁵ le idee filosofiche, avvicinandole al popolo¹⁵⁶.

Da questa concezione estetica della filosofia dello spirito – secondo la quale, come si legge in *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1797), «il filosofo deve possedere la forza estetica come il poeta»¹⁵⁷ e la poesia è definita «maestra dell'umanità (*Lehrerin der Menschheit*)»¹⁵⁸ – il primo vero cambiamento si ha a Jena dove Hegel, prendendo gradualmente le distanze dalle posizioni di Hölderlin e di Schelling (con i quali, nota Pareyson, pure aveva condiviso «l'utopia teoretica di una “nuova mitologia” che doveva unire speculazione, religione del popolo e poesia»), muta la propria considerazione del ruolo giocato dall'arte nel percorso di liberazione dello spirito e attribuisce la capacità di realizzare l'unità compiuta della sensibilità e della ragione anche alla filosofia¹⁵⁹. Come si legge nel *Differenzschrift* (1801), infatti,

entrambe, arte e speculazione, sono nella loro essenza il divino servizio – entrambe sono un vivente intuire la vita assoluta e così un essere-uno con essa¹⁶⁰.

La sinergia fra arte e filosofia, per cui esse «costituiscono i due poli in cui si avvera l'intuizione dell'assoluto»¹⁶¹, da un lato ridimensiona il ruolo dell'arte, dall'altro lo definisce. Come si vede negli scritti degli anni successivi, infatti, l'arte viene da Hegel sempre più chiaramente affiancata da religione e filosofia, e così, da essere piena espressione dell'assoluto, slitta sul «primo gradino del distacco dello spirito dalla naturalità intesa come

¹⁵⁵ Georg W.F. Hegel, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, in *Werke in zwanzig Bände*, cit., Bd. I, pp. 234-236, p. 236.

¹⁵⁶ *Ibidem*: «Ehe wir die Ideen ästhetisch, d.h. mythologisch machen, haben sie für das Volk kein Interesse».

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 235: «Der Philosoph muß ebensoviel ästhetische Kraft besitzen als der Dichter. Die Menschen ohne ästhetischen Sinn sind unsere Buchstabenphilosophen. Die Philosophie der Geist ist eine ästhetische Philosophie. Man kann in nichts geistreich sein, selbst über Geschichte kann man nicht geistreich raisonen – ohne ästhetische Sinn».

¹⁵⁸ *Ibidem*: «Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war – Lehrerin der Menschheit; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben».

¹⁵⁹ A tal proposito, Pöggeler nota come «in Jena [...] folgt Hegel nicht mehr weiterhin den Hoffnungen seiner Freunde und Förderer, Schönheit und Kunst könnten die Zukunft maßgeblich gestalten. Im Abscheid von Hölderlin und unter den Augen des Kultusministers Goethe hält Hegel fest, daß die gegenwärtige Zeit nicht mehr das lebendige Kunstwerk in sich bildet. Hegels Ästhetik oder Philosophie der Kunst wurzelt mit ihrem Ansatz und ihrer Systematik in der Absage an die Goethezeit» (Id., *Die Entstehung von Hegels Ästhetik*, cit., pp. 251-252). Dello stesso parere anche Klaus Düsing, il quale nota come già all'epoca del saggio sul diritto naturale Hegel non ritenga «più possibile una “nuova mitologia”, come invece reputava al tempo della gioventù, ma piuttosto riten[ga] ogni mitologia appartenente al passato» (Id., *La teoria hegeliana della religione artistica*, cit., p. 96). Secondo Pinna invece questo cambiamento non appare già all'inizio del periodo jenesi, ma anzi, «ancora nei primi anni jenesi, la posizione hegeliana concorda nelle sue linee fondamentali con quella di Schelling. L'intuizione dell'assoluto si manifesta adeguatamente sia nell'arte [...] sia nella speculazione» (Id., *Natura e arte negli scritti jenesi di Hegel*, cit., p. 186). Al differente rapporto fra arte e filosofia Hegel accompagna anche una differente concezione dell'eticità, la quale non mira più ad un recupero della bella eticità classica, ma si sforza piuttosto di «pensare insieme il concetto moderno di libertà e i caratteri fondamentali della *polis greca*», Ludwig Siep, *Il riconoscimento come principio della filosofia pratica. Ricerche sulla filosofia dello spirito jenesi*, Pensa, Lecce 2007, p. 60.

¹⁶⁰ Georg W.F. Hegel, *Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. von H. Buchner und O. Pöggeler, Meiner, Hamburg 1968, Bd. 4, pp. 5-92, qui p. 91; (*Differenza fra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling*, in *Primi scritti critici*, a cura di R. Bodei, Mursia, Milano 1971, pp. 1-120, qui p. 93).

¹⁶¹ Cantillo, *Le forme dell'umano*, cit., p. 122.

sfera dell'esperienza immediata»¹⁶². Questo nuovo ruolo dell'arte emerge con chiarezza in due frammenti risalenti al 1803 intitolati *Das Wesen des Geistes e Seiner Form*; nel primo di essi si legge: «la poesia, per far emergere l'infinito stesso nella sua giustificazione, deve dare ad esso figura e trarre le individualità etiche dalla natura»¹⁶³.

[L'arte] inizia nella natura, che dalla sua manchevolezza si figura (*sich gestaltet*) in una vita che permane, e proprio perciò essa stessa diventa coscienza, infatti la determinazione che come tale si riflette in se stessa, al tempo stesso esteriormente e interiormente, e questa unità è questa assoluta infinitezza dell'essere uno, in se stesso conscio. La più alta mitologia si eleva nell'etico, in quanto essa solleva tale spirito naturale alla coscienza di un popolo e lo spirito etico di un popolo in ciò si conosce; tali divinità antiche che appartengono alla natura, arretrano ai confini del mondo cosciente¹⁶⁴.

I frammenti del 1803 appena citati contengono già, anche se solo in forma d'accenno, alcuni temi che caratterizzeranno la concezione matura dell'arte hegeliana: non solo, infatti, come si è visto, in essi l'arte è già concepita come un dare figura, ma questa figurazione viene anche identificata come un'attività che consente la realizzazione del passaggio dall'inconscio al conscio. Anche l'idea per cui gli artisti non sono gli unici inventori delle loro opere d'arte e che queste ultime sono piuttosto dei prodotti dell'intero popolo verrà poi ripresa negli scritti maturi. A tal proposito, ed evidenziando fra l'altro la rilevanza della memoria nel darsi di tale processo, Hegel scrive: «[...] l'opera d'arte della mitologia si radica nella tradizione vivente»¹⁶⁵:

Quelli che vengono chiamati geni, hanno acquisito in genere una particolare destrezza, attraverso la quale essi rendono le figure universali del popolo nella loro opera [...] ciò che essi producono non è invenzione (*Erfindung*), ma l'invenzione dell'intero popolo (*Erfindung des ganzen Volks*) o il trovare, che il popolo ha trovato la sua essenza¹⁶⁶. Così

¹⁶² Pinna, *Natura e arte negli scritti jenesi di Hegel*, cit., p. 188.

¹⁶³ Georg W.F. Hegel, *Das Wesen des Geistes*, hrsg. von M. Baum und K.R. Meist, unter Mitarbeit von T. Ebert, in *Gesammelte Werke*, cit., Bd. 5, pp. 370-373, qui p. 372: «Die Poesie um das Unendliche selbst in seiner Rechtfertigung auftreten zu lassen, muß dieses selbst gestalten, und die sittlichen Individualitäten treten ausser der Natur; sie ist nur ein Beiwesen ein Werkzeug derselben». Hegel prosegue: «Die Götter der Poesie, oder das rein poetische sind ebenso beschränkte Gestalten, und der absolute Geist, das absolute Leben [...] ist allein in der Philosophie auszusprechen und darzustellen. [...] Die eigentliche Erkenntniß, oder die Philosophie der Natur erhebt, was die Kunst überhaupt nicht vermag, die Natur zu einem nicht formalen sondern zu einem absoluten Ganzen» (*ivi*, p. 373).

¹⁶⁴ Georg W.F. Hegel, *Seiner Form*, hrsg. von M. Baum und K.R. Meist, unter Mitarbeit von T. Ebert, in *Gesammelte Werke*, cit., Bd. 5, pp. 374-377, p. 374: «Sie fängt in der Natur an, die sich aus ihrer Bedürftigkeit zu einem bleibenden Leben gestaltet, und eben darin sich selbst Bewußtseyn wird, denn die Bestimmtheit die als solche sich in sich selbst reflectirt, äußerliches und innerliches zugleich, und diese Einheit diese absolute Unendlichkeit des Einsseyn ist, ist sich selbst bewußt. Die höhere Mythologie erhebt sich in das sittliche, indem sie jene Naturgeister zum Bewußtseyn eines Volkes erhebt und der sittliche Geist eines Volkes sich darin erkennt; jene alten Götter, die der Natur angehören, treten zurück an die Gränzen der bewußten Welt».

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 376.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 377: «Diejenigen welche Genie's genannt werden, haben sich irgend eine besondere Geschicklichkeit erworben, in welcher sie die allgemeinen Gestalten des Volkes zu ihrem Werke manchen [...]; was sie produciren ist nicht Erfindung, sondern die Erfindung des ganzen Volks, oder das Finden, daß das Volk sein Wesen gefunden hat».

l'opera d'arte è l'opera di tutti; uno è colui che, compiuta, la porta alla luce del giorno, in quanto egli è l'ultimo a lavorarci ed è il preferito di *Mnemosine*¹⁶⁷.

Fra tutti questi elementi che anticipano la successiva riflessione estetica hegeliana, spicca l'assenza di un esplicito riferimento al mondo e alla cultura orientali, assenza che non può certo essere spiegata sulla base di ragioni storiche: nel 1803, infatti, la maggior parte delle opere provenienti dall'India e dalle altre terre orientali era già conosciuta né mancavano intellettuali che, come il più giovane dei fratelli Schlegel, si stessero attivamente dedicando allo studio del sanscrito. Ma se una trattazione esplicita e specifica dell'arte orientale ancora manca, ciò che invece Hegel presenta fin da questi primi anni del suo soggiorno a Jena è l'idea che esista una mitologia antecedente alla mitologia greca e all'arte romantica, ovvero una «mitologia naturale»¹⁶⁸. Prima di considerare più da vicino come questa tripartizione della sfera estetica si sviluppi nella più famosa delle opere jenesi di Hegel, la *Fenomenologia dello spirito*, è necessario considerare anche l'altro lato della ricostruzione qui presentata, e cioè quello relativo al concetto di simbolo: qual è la definizione di tale concetto che Hegel propone nei suoi anni giovanili?

Il concetto di simbolo che Hegel presenta nei suoi primi scritti jenesi, pur mantenendo il carattere prettamente estetico che al tempo era considerato ad esso congeniale, ha già una formulazione parzialmente originale: come si legge nel frammento intitolato *Das Wesen des Geistes*, infatti, esso corrisponde a una «rappresentazione nascosta (*versteckte Darstellung*)»¹⁶⁹ del contenuto spirituale, il quale può essere svelato solo attraverso la ragione. Se questa concezione del simbolo segna già un primo distacco dalla definizione di tale concetto all'epoca in uso la quale, come si è visto, pensava il simbolo come la perfetta presentazione finita dell'infinito, bisogna però anche notare come la tradizione risuoni ancora forte nella scelta hegeliana di legare il concetto di simbolo all'arte greca. Questo legame emerge in modo particolarmente limpido nella *Filosofia dello spirito* (1805/06) là dove Hegel presentando l'arte moderna in opposizione all'arte antica, scrive:

Questa bellezza puramente intellettuale – questa musica delle cose – ha al suo opposto la plasticità omerica – intuizione non sensibile quella, sensibile questa – qui non domina la forma del simbolo, del significato, vi si accenna soltanto sommessamente, alla lontana; –

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 377: «So ist das Kunstwerk das Werk aller; einer ist der es vollendet an den Tag bringt, indem er das letzte daran arbeitet, und er ist der Liebling der Mnemosyne».

¹⁶⁸ Come nota Walter Jaeschke, infatti, già nel 1803 sorge l'idea che la mitologia greca «non sia espressione dell'armonia indifferente, ma sia la figura storica che segue all'arcaica mitologia naturale (*Naturmythologie*) (Id., *Kunst und Religion*, in F.W. Graf und F. Wagner, *Die Flucht in den Begriff. Materialien zu Hegels Religionsphilosophie*, Klett-Cotta, Stuttgart 1982, pp. 163-195, p. 167).

¹⁶⁹ Hegel, *Das Wesen des Geistes*, cit., pp. 372-373: «Ein Symbol ist nur die versteckte Darstellung desselben; für die Vernunft aber soll dieselbe enthüllt, frey von zufälliger Form und Gestaltung seyn».

qui dovrebbe il significato stesso emergere – ma la figura (*Gestalt*) è perduta¹⁷⁰.

Ma, se il simbolo è una «rappresentazione nascosta» della verità, come va intesa la simbolicità dell'arte classica? Il legame fra questa forma artistica e il concetto di simbolo è concepita da Hegel in modo tradizionale, per cui l'arte classica è simbolica in quanto è immediata manifestazione del divino?

Il legame fra il concetto di simbolo e la sfera dell'arte classica presentato da Hegel negli ultimi anni jenesi ha una particolarità, la quale emerge se si considera come l'associazione del concetto di simbolo alla bellezza classica faccia da controcanto alla definizione hegeliana per cui l'arte romantica non sarebbe bella. Come si legge sempre nella *Filosofia dello spirito* del 1805/1806, infatti, secondo Hegel la simbolica bellezza realizzata nelle opere greche – lungi dal corrispondere alla massima espressione della verità – «è piuttosto il velo che copre la verità, che non la presentazione di questo (*die Schönheit ist vielmehr die Schleyer, der die Wahrheit bedekt, als die Darstellung derselben*)¹⁷¹. L'arte è infatti «in questa contraddizione con se stessa: se è indipendente, di dover essere estesa all'allegoria, e allora essa è svanita come individualità, e il significato è ridotto all'individualità – così quello non è espresso»¹⁷².

Proprio questa limitatezza dell'arte spinge Hegel a contrapporre l'arte alla filosofia e a paragonare la prima al mondo orientale, più precisamente, al Bacco indiano:

L'arte produce il mondo come spirituale e per l'intuizione – essa è il Bacco indiano che non è lo spirito chiaro, consapevole di sé, bensì lo *spirito entusiasmato*, che si avvolge nella sensazione e nella immagine, sotto a cui è nascosto il terrificante. Il suo elemento è l'intuizione – ma questa è *immediatezza*, che non è mediata: questo elemento è perciò inadeguato allo spirito. L'arte pertanto può dare alle sue figure (*Gestalten*) solo uno spirito limitato (*nur einen beschränkten Geist*)¹⁷³. Questo dio come statua, questo mondo del canto, che racchiude il cielo e la terra, le essenze universali in forma mitica, individuale e le essenze singole, l'autocoscienza, è una rappresentazione *creduta* (*gemeynte*), non una rappresentazione *vera*. Non c'è in ciò la necessità né la forma del *pensiero*¹⁷⁴.

Contrapponendo l'arte alla filosofia e collegando la prima tanto all'arte greca quanto all'entusiasmo orientale, Hegel sembra indicare la possibilità di considerare il mondo greco, il

¹⁷⁰ Georg W.F. Hegel, *Jenaer Systementwürfe III. Naturphilosophie und Philosophie des Geistes. Vorlesungsmanuskripten zur Realphilosophie*, 1805/06, hrsg. von R. P. Horstmann, unter Mitarbeit von J. H. Trede, in *Gesammelte Werke*, Meiner, Hamburg 1976, Bd. 8, pp. 185-308, p. 279 (d'ora in poi citata con la sigla RP 1805/06 seguita dal numero di pagina dell'edizione tedesca e dal numero di pagina dell'edizione italiana); *Filosofia dello spirito jenesi*, a cura di G. Cantillo, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 67-175), p. 166.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ivi*, p. 279; p. 167.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 279; p. 166.

mondo orientale e il concetto di simbolo come afferenti ad un medesimo grado espressivo, caratterizzato dall'impossibilità di dare luogo ad una «rappresentazione vera» del contenuto spirituale.

L'accento ad una possibile familiarità del mondo orientale e del mondo greco presente nello scritto del 1805/06 sparisce nella *Fenomenologia dello Spirito* nella quale, come è noto, Hegel torna a presentare la tripartizione della sfera artistica cui aveva già fatto riferimento nel frammento del 1803. La suddivisione della sfera estetico-religiosa¹⁷⁵ qui presentata prevede infatti:

- a) un primo stadio nel quale lo spirituale è immediatamente colto nel naturale (*Religione naturale*); questo stadio è associato alle arti e alle religioni orientali;
- b) un secondo stadio nel quale lo spirituale viene sì colto nel naturale, ma solo a partire da una modificazione di questo naturale (*Religione artistica*); questo stadio è associato all'arte greca¹⁷⁶.
- c) un terzo stadio nel quale lo spirituale viene colto «in sé e per sé» (*Religione rivelata*); questo stadio è associato all'arte romantica.

Dopo Jena, l'altro grande punto di snodo nella concezione estetica di Hegel si verifica negli anni che egli trascorre tra Heidelberg e Berlino¹⁷⁷. A Norimberga, infatti, la sua concezione estetica si caratterizza per quello che, con D'Angelo, potremmo definire «un apparente passo indietro»¹⁷⁸ in quanto la tripartizione jenese viene sostituita dalla bipartizione in arte degli antichi e arte dei moderni. A differenza di quanto accade nella *Fenomenologia*, infatti, nel *Sistema delle scienze particolari per la classe superiore (1810/1811)* si legge: «Si devono distinguere due figure principali dell'arte, quella antica e quella moderna. Il carattere della

¹⁷⁵ Come è noto, nella *Fenomenologia* Hegel non tratta l'arte in modo separato dalla religione ma all'interno della sfera religiosa, nella quale «jeder geschichtlichen Form der Religion gehört auch eine spezifische Form der Kunst an», (Jaeschke, *Kunst und Religion*, cit., p. 171).

¹⁷⁶ Relativamente alla posizione intermedia che caratterizza l'arte classica nella *Fenomenologia*, Pöggeler nota: «Die Naturreligion ist in der Phänomenologie vielmehr das, was der Kunstreligion vorausgeht, das Orientalische. Die griechische Religion hat gerade als Kunstreligion ein Voraus und ein Nachher» (Id., *Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena*, cit., p. 261). Come nota Hulin nella *Fenomenologia*, la comparsa della «differenza infinita» non costituisce più una figura indipendente ma è integrata nel movimento della religione greca o «religione artistica», che così si definisce rispetto all'arte orientale: «Dans la Phénoménologie ce schéma est profondément modifié. L'apparition de la «différence infinie» ne constitue plus une figure indépendante mais se voit intégrée dans le mouvement de la religion grecque ou «religion esthétique». Le Christianisme est appréhendé comme synthèse dialectique de cette «religion esthétique» et de la «religion naturelle». C'est dire que le sens de cette dernière s'est transformé» (Id., *Hegel et l'Orient*, cit., p. 29).

¹⁷⁷ Cantillo, *L'arte nella filosofia dello spirito della Jenaer Realphilosophie*, cit., p. 120: «I periodi di Heidelberg e Berlino contribuirono in modo determinante alla costruzione dell'estetica hegeliana: non tanto però per quel che concerne il principio della sistemazione categoriale dell'arte come momento dello "spirito assoluto", quanto per la sua effettiva realizzazione come comprensione dello sviluppo storico dell'arte dalle sue origini religiose fino alla sua «dissoluzione» romantica».

¹⁷⁸ D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, cit., p. 53. Possibili spiegazioni di questo arretramento su posizioni più classiche sono state ravvisate nel fatto che, essendo un testo rivolto allo studio ginnasiale, doveva essere semplice.

prima è il plastico, oggettivo, il carattere della seconda è il romantico, soggettivo»¹⁷⁹.

A differenza di quanto caratterizza la concettualizzazione dell'arte, la quale sembra allontanarsi del solco tracciato negli anni precedenti, la concezione di simbolo norimberghese appare invece essere coerente con quanto proposto a Jena. A tal riguardo Hegel infatti scrive:

Il simbolizzare dell'immaginazione consiste nell'attribuire ad apparenze e immagini sensibili delle rappresentazioni o dei pensieri di altra specie rispetto a quanto esse esprimono immediatamente, e che tuttavia hanno un rapporto di analogia con esse e presentano quelle immagini come la loro espressione¹⁸⁰.

L'aspetto più interessante di questa definizione per la quale il simbolo sarebbe definibile come una figura sensibile il cui significato ulteriore è in parziale analogia con il significato proprio dell'intuizione, ha a che fare con la posizione in cui il simbolo è qui collocato. Esso, infatti, viene trattato da Hegel immediatamente dopo l'analisi di fenomeni quali il sogno (§ 90), il sonnambulismo (§ 91), la pazzia (§ 92), i presentimenti (§ 93) e dunque, anziché essere pensato come un concetto solamente estetico, viene inserito all'interno di un processo più generale, ovvero quello che conduce l'anima a staccarsi dallo stadio di immediatezza naturale in cui è inizialmente immersa¹⁸¹.

Una simile connessione fra il concetto di simbolo e il cammino dello spirito verso la conoscenza di sé compare anche nel pensiero heidelberghese e berlinese di Hegel. In ciascuna delle tre edizioni dell'*Enciclopedia*, infatti, il concetto di simbolo viene trattato da Hegel all'interno della *Filosofia dello spirito*, e più precisamente all'interno della sezione dedicata alla *Psicologia*¹⁸². Negli stessi anni, accanto a questa definizione di simbolo, Hegel ne elabora però anche un'altra, di carattere strettamente estetico: secondo questa prospettiva, la quale

¹⁷⁹ Georg. W.F. Hegel, *Oberklasse philosophische Enzyklopädie: System der besondern Wissenschaften. Diktat 1810/1811 mit Überarbeitungen aus den Schuljahren 1811/12, 1812/13, 1814/15 und 1815/16*, in *Gesammelte Werke*, cit., Bd. 10,1, pp. 311-365, qui p. 363 (d'ora in poi citato come *Oberklasse philosophische Enzyklopädie 1810/11* seguito dal numero della pagina dell'ed. tedesca e dal numero della pagina dell'ed. italiana); *Sistema delle scienze particolari per la classe superiore (1810/1811)*, in *Logica e sistema delle scienze particolari*, a cura di P. Giuspoli, Verifiche, Trento, 2001, pp. 121-164, qui p. 163.

¹⁸⁰ *Ivi*, § 95, p. 348; p. 145.

¹⁸¹ Come Hegel precisa nel § 94, rispetto a fenomeni quali i sogni, il sonnambulismo e la pazzia, la fantasia poetante e il successivo simbolizzare si fondano su un'attività che «non sta al servizio degli stati accidentali e determinazioni dell'animo, ma sta al servizio delle *idee* e della verità dello spirito in generale. Essa scarta le circostanze accidentali e arbitrarie dell'esserci, ne fa emergere l'interno e l'essenziale, gli dà figura e immagine» (*ivi*, § 94, pp. 347-348; p. 145).

¹⁸² Nell'edizione dell'Enciclopedia del 1817, la sezione corrispondente si intitola invece *Lo spirito*. Per quanto riguarda la concezione del simbolo presentata in tale edizione, il riferimento più esplicito si trova nell'annotazione al § 379 nel quale si riconferma l'idea norimberghese per cui il simbolo è «un'intuizione la cui determinatezza propria secondo la sua essenza e il suo concetto è più o meno il pensiero che essa esprime come simbolo» (G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1817)*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. von W. Bonsiepen und K. Grotzsch unter Mitarb. von H.-C. Lucas und U. Rameil, Meiner, Hamburg 2000, Bd. 13, § 379 A, p. 214 (d'ora in poi citata con la sigla *Enz.* 1817, seguita dal numero di pagina dell'edizione tedesca e dal numero di pagina dell'edizione italiana. Le annotazioni ai paragrafi sono segnalate mediante l'aggiunta di una A dopo il numero del paragrafo); *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, trad. it. a cura di F. Biasutti, L. Bignami, F. Chiereghin, G.F. Frigo, G. Granello, F. Menegoni, A. Moretto, Verifiche, Trento 1987, p. 227).

emerge chiaramente nei corsi di filosofia dell'arte berlinesi, il concetto di simbolo viene a coincidere con la struttura sottesa alla prima forma artistica che Hegel considera essersi data nella storia, ovvero quella corrispondente all'arte orientale. Con l'introduzione della «forma d'arte simbolica» all'interno della sfera dell'estetica, Hegel stravolge la tradizionale concezione di tale ambito e, in luogo dell'ormai consolidata bipartizione fra antico e moderno, introduce la tripartizione dell'arte in simbolica, classica e romantica.

La repentinità con cui Hegel traccia questo nuovo quadro dell'estetica e l'originalità che lo caratterizza – come si è già accennato, fino ad allora vere e proprie tripartizioni della sfera artistica erano rare così come era del tutto insolita la denominazione di «simbolica» in riferimento all'arte orientale – ha portato alla nascita di un animato dibattito circa l'effettiva originalità della proposta hegeliana e gli eventuali debiti da essa contratti con le coeve teorie di Creuzer. Come si è notato nel secondo paragrafo, infatti, la lettura della sfera estetica proposta da Creuzer – la cui prima edizione risale al 1810 – è già caratterizzata sia dalla centralità del concetto di simbolo sia dall'apertura dell'orizzonte di ricerca al mondo orientale: quanto c'è di Creuzer nelle lezioni di estetica che Hegel tiene a Berlino?

La questione relativa all'originalità delle posizioni hegeliane si sviluppa su due linee divergenti. La prima riguarda l'atteggiamento molto positivo che Hegel ha nei confronti di Creuzer e il debito scientifico che egli stesso riconosce di avere con l'amico. Le assonanze che intercorrono fra le trascrizioni delle lezioni hegeliane e la *Symbolik*, del resto, non sono poche e questo vale non solo da un punto di vista terminologico (fra le espressioni di Creuzer che Hegel riprende nelle sue lezioni si possono ricordare i termini «Vorwelt» e «Vorkunst» attribuiti rispettivamente al mondo e all'arte orientale o la definizione «Pantheismus der Phantasie» per indicare il modo artistico indiano), ma anche dal punto di vista concettuale come ad esempio dimostra il fatto che entrambi gli autori pongano all'inizio della storia un'iniziale mancanza di separazione fra sfera spirituale e sfera naturale:

Uno sguardo sulle poesie e le religioni dei popoli ci mostra come fatto innegabile l'ovunque dominante credenza in una vita universale delle cose. In particolare, il pre-mondo (*Vorwelt*), che tiene insieme tutto in modo ingenuo e diretto, era ancora del tutto all'oscuro della per noi usuale separazione del vivente e dello spirituale. La consuetudine più propria di questo modo di pensiero è riconoscere ovunque il vivente¹⁸³.

Cui fa eco il seguente passo hegeliano:

¹⁸³ Creuzer, *Symbolik*, cit., § 27, pp. 53-54, p. 35: «Ein Blick auf die Dichtungen und Religionen der Völker zeigt uns als unleugbares Factum den überall herrschenden Glauben an ein allgemeines Leben der Dinge. Insbesondere die Vorwelt, die in naivem, geradem Denken Alles umfaßte, war noch ganz unbekannt mit jener uns geläufigen Trennung des Leiblichen und Geistigen. Überall Lebendiges zu erkennen, war dieser Denkart eigenste Gewohnheit».

Il più prossimo, il primo, l'immediato è l'unità dell'intuizione della natura finita e del sapere dell'universale. [...] Dio qui non possiede ancora il contenuto veritiero, ma il senso indeterminato di sostanza universale del tutto, che è presente immediatamente in ogni cosa finita, così che il finito è in sé insieme l'infinito¹⁸⁴.

Accanto a questi elementi che tendono ad assolutizzare la relazione di amicizia presente fra i due studiosi, vi sono però anche numerosi aspetti della proposta hegeliana che dimostrano la sua autonomia rispetto alla teoria creuzeriana. Il primo di questi aspetti – individuato da Pöggeler – riguarda il fatto che la tripartizione della sfera estetica non è annunciata da Hegel per la prima volta a Berlino, ma anzi essa era «già presente alla fine del periodo jenesi»¹⁸⁵. Come si è notato, infatti, i popoli trattati da Hegel nelle lezioni berlinesi sono – ad eccezione dell'India – i medesimi che compaiono nella *Fenomenologia* e questo, secondo Pöggeler, è sufficiente a mostrare come Hegel abbia tripartito la sfera estetica in modo del tutto indipendente dall'insegnamento di Creuzer¹⁸⁶. Un secondo aspetto che conferma l'autonomia di pensiero hegeliana riguarda poi il fatto che, a differenza di quanto avviene nelle opere di Creuzer, Hegel distingue nettamente il mondo orientale dal mondo greco, attribuendo a ciascuno di essi una particolare forma artistica e religiosa. A questo aspetto – sottolineato, fra gli altri, da D'Angelo e Kwon¹⁸⁷ – si affianca poi un'altra osservazione doverosa, ovvero quella relativa alla grandissima passione per l'Oriente che caratterizzava Hegel¹⁸⁸, il quale, lungi dal fondare le sue ricerche sul solo studio dell'opera di Creuzer, aveva all'attivo non solo la lettura della maggior parte delle opere orientali allora disponibili¹⁸⁹ e delle

¹⁸⁴ VÄ 1823, p. 125; p. 121.

¹⁸⁵ Pöggeler, *Die neue Mythologie*, cit., p. 349.

¹⁸⁶ In parziale contrapposizione all'interpretazione proposta da Pöggeler, alcuni studiosi hanno però rilevato il fatto che, per quanto sia vero che la tripartizione della sfera artistica sia già presente fin dai tempi jenesi, gli anni berlinesi sono comunque caratterizzati da un elemento di novità assoluta, il quale corrisponde alla denominazione dell'arte orientale come «simbolica». Secondo queste teorie, dunque, la formulazione jenesi della tripartizione non implicherebbe già lo slittamento di significato del concetto di simbolo, il quale è invece caratteristico delle lezioni tenute a Berlino. D'Angelo ad esempio distingue fra il darsi della tripartizione nel pensiero hegeliano – avvenuta a Jena – e «la riconduzione della prima forma d'arte al concetto e al nome del simbolico», la quale invece avviene – insieme all'approfondimento dell'arte pre-classica – solo a Berlino (Id., *Simbolo e arte in Hegel*, cit., p. 53)

¹⁸⁷ È questa ad esempio la tesi di Kwon: «In der Berliner Zeit gebraucht Hegel den Begriff des Symbols und des Symbolischen nicht mehr für die Charakteristik der klassischen, sondern als spezifische Kennzeichnung der orientalischen Kunstform. Dieser Übergang kommt dadurch zustande, daß Hegel den Begriff des Symbols in Auseinandersetzung mit Creuzer umarbeitete [...]» (Id., *Hegels Bestimmung der Kunst*, cit., p. 43).

¹⁸⁸ A tal proposito Pagano nota: «Hegel ha iniziato a documentarsi in modo massiccio sull'Oriente, e specialmente sulla Cina e sull'India, quando ha preparato il corso di filosofia della storia del 1822-23; e di lì in poi questo nuovo argomento occuperà sempre uno spazio rilevante per lui. Nel 1824 il mondo orientale irrompe d'un colpo sulla scena, e trasforma completamente tutta la prima parte della storia della religione hegeliana (Id., *La storia delle religioni nell'interpretazione di Hegel*, cit., p. 346-347). In questo corso, nota ancora Pagano, Hegel «ha avuto solo il tempo di raccogliere un vasto materiale e di dargli un primo generale ordinamento, ma non l'ha ancora elaborato con calma; sarà piuttosto il corso successivo, nel 1827, a offrire un'esposizione più meditata e sintetica». Il corso del 1824 è dunque per Pagano «il documento di una fase di trapasso, un po' sovrabbondante e più ricca di spunti che di conclusioni elaborate» (Id., *La storia delle religioni nell'interpretazione di Hegel*, cit., p. 346-347).

¹⁸⁹ L'interesse di Hegel per l'Oriente non si limitava alle opere di carattere letterario, ma si estendeva anche alle opere giuridiche. Su questo cfr. Höfle, *Eine unsittliche Sittlichkeit*, cit., p. 161.

Transactions of the Royal Asiatic Society londinesi, ma anche alcuni scambi con il collega ed importante sanscritista F. Bopp e il suo allievo F.A. Rosen¹⁹⁰.

Il dibattito relativo alla dipendenza della concezione dell'arte hegeliana rispetto a quella creuzeriana – la quale forse potrebbe essere intesa come un'influenza che, pur non condizionando *in toto* il pensiero di Hegel, ha per esso un'importante funzione di ispirazione e di sostegno – non aiuta però a capire quale sia il motivo per cui Hegel decide di allontanarsi dalla consueta partizione della sfera artistica per abbracciare una suddivisione di tale ambito nuova o comunque molto poco diffusa, né permette di definire i motivi che lo portano a operare uno slittamento semantico del concetto di simbolo, associandolo – anziché all'arte classica com'era allora consueto – all'arte dei popoli orientali¹⁹¹. Per quale motivo la tripartizione della sfera estetica e l'associazione del concetto di simbolo all'arte orientale sono considerati da Hegel maggiormente capaci di rendere conto della complessità dell'evento estetico, rispetto alla consueta bipartizione? L'analisi di questo problema, la cui soluzione è decisiva per comprendere i concetti hegeliani di simbolo e di forma d'arte simbolica, sarà oggetto del prossimo capitolo.

¹⁹⁰ Sul grande interesse di Hegel per l'Oriente, Rosenkranz riporta la lettera di Hegel a Duboc, 22 dicembre 1822: «Caro amico, già da molto avrei dovuto rispondere alle vostre numerose ed amichevoli lettere e merito perciò dei rimproveri. Ma sono stato così occupato ed ho la testa tanto piena di pensieri da non poter scrivere quelle poche righe che la cosa avrebbe richiesto. [...] Le mie lezioni sulla filosofia della storia mi danno molto da fare. Sto ancora studiando grossi volumi in quarto e in ottavo, libri di argomento indiano e cinese. È per me un'occupazione molto gradevole passare in rivista i popoli del mondo, ma non so ancora se riuscirò a far questo entro il termine ultimo, entro Pasqua». (Id., *Vita di Hegel*, cit., pp. 393-395).

¹⁹¹ Relativamente allo slittamento semantico del concetto di simbolo operata da Hegel si veda anche il recente studio di Mildred Galland-Szymkowiak, la quale nota come per Hegel, in opposizione a Goethe e a Schelling, «das Symbol ist nicht mehr "Wesen der Kunst", sondern nur die erste Stufe einer spekulativ fortschreitenden Geschichte der Verwirklichung der Idee der Schönheit bzw. des Ideals. [...] Das Symbol ist also keine Vollendung, sondern nur ein Übergang, kein Augenblick der Fülle, sondern der anfängliche Moment einer Suche» (Id., *Symbol und Zeitlichkeit bei Schelling, Solger und Hegel*, «Philosophisches Jahrbuch», 114, II, (2007), pp. 324-345, p. 336 e pp. 339-340).

Capitolo 2

Simbolo e arte simbolica nell'*Enciclopedia* e nelle lezioni di *Filosofia dell'arte*

Nel primo capitolo si è visto come Hegel, negli anni compresi fra Jena e Berlino, maturi una concezione della struttura dell'ambito artistico che si distingue dalle altre teorie estetiche perché tripartita. La comprensione dei motivi che spingono Hegel a proporre tale tripartizione sembra essere legata all'analisi del concetto di simbolo: è infatti l'uso di tale concetto, il quale non viene più associato all'arte greca, ma all'arte orientale, a far sì che il pensiero estetico di Hegel si distingua dagli studi sull'arte dell'epoca e resti irriducibile rispetto ad essi. Per capire cosa porti Hegel a operare un simile mutamento della struttura su cui è letta la sfera estetica, è innanzitutto necessario definire quale sia la sua concezione matura di tale concetto: che cos'è un simbolo? In che modo esso si differenzia dal segno (*Zeichen*), dall'enigma (*Rätsel*) e dal mito (*Mythus*)? Qual è il rapporto che esso intreccia con i concetti di immagine (*Bild*), di significato (*Bedeutung*) e di figura (*Gestalt*)?

Per rispondere a queste domande, cercherò in primo luogo di considerare il simbolo hegeliano a prescindere dalle sue declinazioni estetiche o religiose, ricostruendone la definizione da Hegel presentata nell'*Enciclopedia*. In questo modo, oltre a capire quali siano le caratteristiche peculiari di un oggetto simbolico, sarà anche possibile definire il ruolo che esso gioca nel cammino dello spirito impegnato nella realizzazione della sua libertà (§ 1). Nel secondo e nel terzo paragrafo verrà invece considerata la declinazione estetica del simbolo (§ 2) e il modo in cui secondo Hegel le figurazioni simboliche sono comparse nel corso della storia (§ 3): esse sono tutte dello stesso tipo o sono irriducibili le une alle altre? Qual è il denominatore comune che permette di considerarle simboliche? Infine, negli ultimi due paragrafi del presente capitolo, si proverà a tracciare un quadro generale delle caratteristiche dell'attività simbolica, cercando di definire sia lo scopo di questa prima forma artistica sia i motivi che spingono Hegel a considerarla come frutto di un'attività sospesa «fra il naturale e il più libero modo dello spirito»¹.

¹ VÄ 1823, p. 125; p. 120.

1. Il simbolo nell'*Enciclopedia*

Se si considera il carattere marcatamente estetico che contraddistingue la nozione di simbolo fra la fine del '700 e l'inizio del '800, i paragrafi dell'*Enciclopedia* più adatti ad ospitare la definizione di tale concetto sembrerebbero essere quelli che Hegel dedica all'arte. In realtà, però, l'unico riferimento al concetto di simbolo che si trova nella prima sezione dello *Spirito assoluto* è alquanto deludente perché, oltre ad essere molto stringato, si riferisce al simbolo in modo indiretto e cioè presentandolo fin da subito come «arte simbolica». Dopo aver definito le peculiarità dell'arte bella nel § 561 Hegel scrive:

Al di là della perfezione [...] della bellezza nell'arte classica, si situa l'arte della *sublimità*; l'arte *simbolica*, nella quale non è ancora stata trovata la configurazione adeguata all'idea, o piuttosto il pensiero è presentato come oltrepassante la figura ed in lotta con essa, in un rapporto negativo nei confronti della figura, nella quale pure si sforza di imprimersi. In tal modo, il significato, il contenuto, mostra di non avere ancora raggiunto la forma infinita, mostra di non essere ancora saputo, e di non sapersi come spirito libero².

Per quanto sia denso di significato, il passo citato non consente di formulare una definizione del concetto di simbolo. Tuttavia, esso contiene comunque un'indicazione importante: accennando al fatto che nell'arte simbolica il contenuto rappresentato non ha «ancora raggiunto la forma infinita» e lo spirito mostra «di non sapersi come spirito libero», la citazione rimanda alla possibilità che vi sia un legame fra il concetto di simbolo e il percorso conoscitivo attraverso cui lo spirito si realizza in quanto libero. Se ora, seguendo questa indicazione, si aprono le pagine dell'*Enciclopedia* in cui Hegel pone ad oggetto il «cammino»³ attraverso cui lo spirito guadagna la sua libertà, ciò che si trova è una definizione di simbolo ben più precisa di quella presentata nelle pagine dedicate all'arte. Essa è collocata all'interno della *Psicologia* – la quale costituisce il terzo momento dello *Spirito soggettivo*, successivo alle trattazioni relative all'*Antropologia* e alla *Fenomenologia*⁴ – e più precisamente nei paragrafi che Hegel dedica alla descrizione dei modi in cui l'intelligenza dà

² Georg W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), Zweiter Teil: Die Naturphilosophie. Mit den mündlichen Zusätzen*, in *Werke in zwanzig Bände*, cit., Bd. 10, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, § 561, p. 369 (d'ora in poi citato con la sigla Enz. 1830, seguito dal numero del paragrafo e dal numero di pagina dell'edizione tedesca e da quello dell'edizione italiana. Se il passo citato corrisponde ad un'annotazione di Hegel, il numero del paragrafo sarà affiancato da una A, mentre se il passo citato corrisponde ad una aggiunta al testo, il numero del paragrafo sarà affiancato da una Z); trad. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio con le Aggiunte a cura di L. von Henning, K. L. Michelet e L. Baumann. Parte terza: Filosofia dello spirito*, a cura di A. Bosi, Utet, Torino 2002, vol. III, p. 416.

³ *Ivi*, § 443, p. 236; p. 288.

⁴ Nell'edizione del 1817 la partizione che caratterizza la parte dedicata allo *Spirito soggettivo* comprende i tre momenti *Anima* (§§ 308-328), *Coscienza* (§§ 329-362), *Spirito* (§§ 363-399).

«un'esistenza figurata (*ein bildliches Dasein*)»⁵ alle proprie rappresentazioni universali. La definizione di simbolo che Hegel presenta in questi paragrafi è strettamente legata a quella di un altro concetto, quello di segno (*Zeichen*), relativamente al quale, nel § 458, Hegel scrive: il segno è l'«unità, procedente dall'intelligenza, di una rappresentazione autonoma e di un'intuizione»:

In questa identità, però, l'intuizione non vale come positiva, come rappresentante se stessa, ma come rappresentante *qualcos'altro*. Essa è un'immagine (*Bild*) che ha accolto in sé, come propria anima, una rappresentazione *indipendente* dell'intelligenza, il proprio *significato* (*Bedeutung*)⁶.

Questa definizione – secondo la quale il segno è fondato sulla connessione univoca posta dall'intelligenza fra un'immagine e un significato altrimenti indipendenti l'uno dall'altro e «in sé e per sé separati» – viene approfondita nell'annotazione di questo stesso paragrafo, nella quale entra in gioco anche il concetto di simbolo:

Il segno è una qualche intuizione immediata, che rappresenta un contenuto completamente diverso da quello che ha per se stessa: la *piramide*, nella quale è trasposta e conservata un'anima straniera. Il *segno* è diverso dal *simbolo*; intuizione, quest'ultima, la cui determinatezza *propria*, quanto all'essenza e al concetto, coincide più o meno con il contenuto che essa esprime in quanto simbolo. Nel caso del segno in quanto tale, al contrario, il contenuto proprio dell'intuizione e quello di cui è segno non hanno nulla a che vedere fra di loro⁷.

Stando a questo primo passo, la differenza fra il simbolo e il segno va individuata nel modo in cui, in ciascuno di essi, l'oggetto intuito e la rappresentazione universale sono connessi fra loro: mentre nel segno l'oggetto intuito non mantiene il suo «contenuto immediato e peculiare»⁸, ma si limita a «significare» il contenuto che ad esso viene associato arbitrariamente dall'intelligenza, nel simbolo il legame fra ciò che viene intuito e ciò che

⁵ Enz. 1830, § 455 Z, p. 264; p. 315.

⁶ *Ivi*, § 458, p. 270; p. 320. Per un'analisi dei concetti di simbolo e segno nell'*Enciclopedia* si vedano, oltre al già citato saggio di Derrida, *Le puits et la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel*, i recenti lavori di: Alfredo Ferrarin, *Hegel and Aristotle*, Cambridge University Press, New York 2001, specialmente pp. 298-301; Kathleen D. Magnus, *Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit*, State University of New York Press, New York 2001, in particolare pp. 69-109; Jennifer A. Bates, *Hegel's Theory of Imagination*, State University of New York Press, Albany, New York 2004, in particolare pp. 90-100; Angelica Nuzzo, *Dialectical Memory, Thinking and Recollecting. Logic and Psychology in Hegel*, in *Mémoire et souvenir. Six Études sur Platon, Aristote, Hegel et Husserl*, sous la direction de A. Brancacci et G. Gigliotti, Bibliopolis, Napoli 2006, pp. 91-119; Valentina Ricci, *Das Symbol als ursprüngliche Äußerung des Geistes. Überlegungen zu Hegels Philosophie des theoretischen Geistes*, «Hegel-Jahrbuch», 2011, pp. 48-53. Meno recenti, ma altrettanto importanti, gli studi di Klaus Düsing, *Hegels Theorie der Einbildungskraft*, in *Psychologie und Anthropologie oder Philosophie des Geistes. Beiträge zu einer Hegel-Tagung in Marburg 1989*, hrsg. von Franz Hespe und Burkhard Tuschling, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, pp. 297-320, in particolare pp. 315-318; D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, cit., in particolare pp. 81-99. Sul concetto di simbolo presentato da Hegel nell'Enz. Norimberga e nell'Enz. 1817 cfr. Helmut Schneider, *Geist und Geschichte. Studien zur Philosophie Hegels*, Lang, Frankfurt a. M., 1998, in particolare pp. 275-282.

⁷ Enz. 1830, § 458 A, p. 270; p. 320.

⁸ *Ivi*, § 458 A, p. 270; p. 321.

viene rappresentato non è di totale estraneità, ma anzi vi è un lato per cui il contenuto dell'intuizione sensibile coincide con quello della rappresentazione universale che esso presenta. Così, a differenza di quanto vale per il segno nel quale «una *qualsiasi* intuizione immediata [...] presenta una rappresentazione di contenuto del tutto diversa da quello che ha per sé»⁹, nel simbolo l'oggetto sensibile non è scelto in modo libero, ma deve avere un contenuto proprio «più o meno»¹⁰ identico al contenuto rappresentato («ad esempio, la forza di Giove viene manifestata mediante l'aquila, perché questa ha fama di essere forte»¹¹).

Dal punto di vista della fruizione, la parziale identità fra il contenuto dell'oggetto intuito e il contenuto della rappresentazione universale che ha luogo nel simbolo, lungi dal rendere tale forma espressiva più facile da comprendere o più esplicita rispetto al segno, la rende anzi più ambigua. Rispetto all'univocità della relazione immagine-significato che l'intelligenza pone arbitrariamente nel segno¹², infatti, il simbolo è costitutivamente suscettibile di diverse interpretazioni:

- in primo luogo esso può simboleggiare infinite rappresentazioni universali e cioè tutte quelle rappresentazioni cui è accumulato da qualche legame di somiglianza o analogia. Così, ad esempio, l'immagine di un leone può essere simbolo tanto della forza, quanto della velocità, dell'eleganza, della calma, del potere e così via;
- in secondo luogo esso può non essere un simbolo: il fatto che ogni oggetto simbolico mantenga anche il proprio contenuto immediato, fa sì che esso possa valere in modo immediato, ovvero a prescindere dal rimando ad un significato ulteriore. (A differenza di quanto vale per coccarde e bandiere, le quali non hanno alcun significato proprio, l'immagine di un leone può essere sia il simbolo della forza sia la semplice raffigurazione del leone che ho visto ieri allo zoo¹³).

L'ampio ventaglio di interpretazioni che caratterizza il simbolo – che dunque può rappresentare un numero potenzialmente infinito di significati ulteriori o anche non averne

⁹ Enz. 1817, § 379 A, pp. 213-214; pp. 226-227. *Corsivo mio*.

¹⁰ Enz. 1830, § 458, p. 270; p. 320.

¹¹ *Ivi*, § 457, Z, p. 269; p. 319. Una simile definizione del concetto di segno compare già nel frammento 20 (GW, VI, pp. 282-300; in particolare pp. 286-287).

¹² L'univocità del segno è garantita dal fatto che in esso l'intelligenza non solo conferisce all'intuizione «un altro contenuto», ma anche ne «elimina il contenuto immediato» (*ivi*, § 458 A, p. 270; pp. 320-321).

¹³ Una simile ambiguità appare evidente in ambito estetico: «in molte rappresentazioni poetiche viene fuori molto di simbolico. Ci sono però altre presentazioni, nelle quali noi non notiamo subito il simbolico, e in tal caso si può avere il dubbio se una tale presentazione sia o no simbolica. Per quel che riguarda tale rapporto, non si tratta di casi singoli, anzi esso ci viene incontro in vasti campi dell'arte, per esempio nell'intero ambito dell'arte orientale. In questo campo abbiamo dinanzi a noi figure e immagini, e, immediatamente, non troviamo in esse nulla di sospetto; ma se mutiamo disposizione, vediamo subito che queste figure (*Gestalten*), così come esse stanno per sé, non ci soddisfano, anzi capiamo che dobbiamo procedere oltre, alla volta del significato di queste immagini, un significato che è un altro rispetto a ciò che esse stesse sono» (VÄ 1823, p. 120; p. 116).

nessuno (e dunque non essere un simbolo) – lo «distingue in modo determinato»¹⁴ dal segno, nel quale invece l'immagine rimanda *sempre* ad un *unico* significato ulteriore. Ad un primo sguardo, questa differenza (per la quale l'uno è ambiguo e l'altro no) sembra essere immotivata. Tanto i simboli quanto i segni, infatti, sono per Hegel prodotti dell'intelligenza rappresentativa e cioè corrispondono al momento in cui l'intelligenza, che si autointuisce nella realtà esterna,

identifica le proprie rappresentazioni *universali* con la *particolarità* dell'immagine, con ciò dando loro un'esistenza *figurata*. Questo essere determinato sensibile ha la doppia forma del *simbolo* e del *segno*¹⁵.

Per chiarire la differenza che caratterizza il rapporto fra simboli e segni è necessario allargare l'orizzonte di ricerca in modo da considerare queste «figure della fantasia» non solo in quanto oggetti statici, ma anche a partire dall'attività produttiva che sta alla base della loro formazione.

Una simile analisi, che pone ad oggetto il confronto fra la produzione di simboli e la produzione di segni, può sembrare una deviazione non necessaria alla comprensione del concetto di simbolo e al ruolo che esso gioca nell'analisi hegeliana della sfera estetica. In realtà, però, tenere conto della collocazione che il simbolo ha nell'*Enciclopedia* consente non solo di considerare con più precisione la natura delle opere simboliche e di chiarire il tipo di interpretazione cui esse sono soggette, ma anche, definendo il ruolo che tali produzioni hanno nel processo di liberazione dello spirito descritto nella *Psicologia*, permette di farsi una prima idea su quale sia il ruolo che anche l'arte, o quanto meno la sua prima forma (l'arte simbolica), ricopre in tale processo. Un secondo aspetto attinente alla sfera estetica che l'analisi sulla produzione di simboli consente di cominciare a chiarire riguarda poi la spinosa questione relativa all'agire dell'artista e al grado di consapevolezza che Hegel attribuisce ad esso. Per quanto, infatti, la produzione di simboli non sia coestensiva all'attività artistica *tout court* ma ne costituisca solo «l'inizio», la sua analisi permette di dare uno sguardo al modo in cui sono realizzati i primi prodotti artistici e questo può aiutare a comprendere (per analogia o per differenza) anche le caratteristiche e le modalità della produzione artistica in generale.

Per fare luce sulla questione relativa al problema della libertà nella produzione di simboli, la cui rilevanza in campo estetico è stata appena definita, è a questo punto utile tornare a considerare con più attenzione la posizione che Hegel assegna alla trattazione del simbolo e

¹⁴ Enz. 1830, § 457 Z, p. 269; p. 320.

¹⁵ *Ivi*, § 455 Z, p. 264; p. 315.

del segno nell'*Enciclopedia*. Come si è già notato, tali concetti vengono trattati da Hegel in alcuni paragrafi interni della *Psicologia* (§§ 456-460). Perché proprio la *Psicologia*? Che cosa caratterizza lo spirito in questo punto del suo «cammino»?

Differentemente da quanto Hegel espone nell'*Antropologia*, nella quale «si dedica con crescente passione a studiare l'emergere dello spirito dalla sua base naturale»¹⁶, e nella *Fenomenologia*, nella quale la coscienza è contrapposta ad un oggetto e ad essa si rapporta come ad un che di esterno, nella *Psicologia* «lo spirito ha la coscienza a proprio oggetto, o meglio, la rende tale»¹⁷ e così dà concretezza a quell'«identità dell'Io con il suo Altro» che nella sfera coscienziale è ancora immediata. Al concetto dello spirito, si legge infatti nell'aggiunta al § 441, appartiene

che in esso l'assoluta unità di soggettività e oggettività non sia soltanto in sé, ma anche per sé, quindi oggetto del sapere. A causa di questa armonia cosciente che regna tra il sapere e il suo oggetto, tra la forma e il contenuto – armonia che esclude ogni separazione e dunque ogni cambiamento – si può chiamare lo spirito, secondo la sua *verità*, l'*eterno*, come il compiutamente *beato* ed il *santo*. *Santo* si può chiamare infatti solo ciò che è *razionale* e *sa del razionale*¹⁸.

Un simile risultato, però, non è immediato, ma è piuttosto frutto di un processo conoscitivo lungo e articolato: «nella sua immediatezza», infatti, nemmeno lo spirito è «ancora veramente spirito» e «la sua esistenza non è in assoluto accordo con il suo concetto, con l'archetipo divino»

Così lo spirito [...] in un primo tempo non è che la certezza indeterminata della ragione, dell'unità di soggettività e di oggettività. Gli manca qui pertanto ancora la *determinata* conoscenza della razionalità dell'oggetto. Per giungere a questa, lo spirito deve liberare l'oggetto, che è in sé razionale, dalla forma della contingenza, della singolarità e dell'esteriorità, che inizialmente le rimane legata, e con ciò liberare se stesso dalla relazione con un altro da sé. Sul cammino di questa liberazione cade la *finitezza* dello

¹⁶ Maurizio Pagano, *La religione e l'ermeneutica del concetto*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992, p. 127.

¹⁷ Enz. 1830, § 443, p. 236; p. 288. Come è noto la concezione hegeliana di *Psicologia* si distanzia tanto dall'approccio razionalista (il quale, come si legge nel § 34, considera lo spirito umano «als eines Dinges») e lo analizza per mezzo delle categorie dell'intelletto) tanto da quello empirista (per il quale è sufficiente limitarsi a «cogliere e articolare empiricamente i fatti della coscienza umana, e precisamente i fatti così come sono dati» § 444 A). Relativamente alla critica hegeliana della concezione tradizionale della *Psicologia*, cfr. la recente ricostruzione di Mariafilomena Anzalone, *Forme del pratico nella psicologia di Hegel*, il Mulino, Bologna 2012 e il sempre valido contributo di Leo Lugarini, *La riforma hegeliana della psicologia*, «Il pensiero», XIX, 1-2, (1974), pp. 1-19. Per un'analisi più generale degli autori e delle posizioni filosofiche con cui Hegel si confronta nella *Philosophie des subjektiven Geistes*, cfr. Burkhard Tuschling, *Die Idee in Hegels Philosophie des subjektiven Geistes*, in *Psychologie und Anthropologie oder Philosophie des Geistes*, cit., pp. 522-575. Sul rapporto fra Hegel e Aristotele relativamente a queste tematiche si vedano invece, oltre al già citato contributo di Anzalone, i lavori di Ferrarin, *Hegel and Aristotle*, cit. pp. 244-253 e Franco Chiereghin, *L'eredità greca nell'Antropologia hegeliana*, «Verifiche», XVIII, 3, 1989, pp. 239-281.

¹⁸ Enz. 1830, § 441 Z, p. 232; p. 284.

spirito. Infatti, finché lo spirito non ha raggiunto la propria meta, non si sa ancora assolutamente identico col proprio oggetto, ma si trova *limitato* da esso¹⁹.

Il processo attraverso cui lo spirito si fa da finito ad infinito e «la dialettica dello spirito soggettivo si compie»²⁰ si articola in tre momenti, ciascuno dei quali descrive un modo in cui lo spirito si relaziona al mondo esteriore, lo interiorizza e si oggettiva in esso. Il punto conclusivo di tale processo – i cui momenti sono definiti da Hegel rispettivamente come «teoretico», «pratico» e «libero»²¹ – è il raggiungimento dell'«unità concreta» di soggettivo e oggettivo nello spirito inteso «volontà libera effettiva»²². Uno sguardo generale sul percorso di liberazione dello spirito è presentato da Hegel nel § 443:

Il cammino dello spirito consiste pertanto nell'essere: a) *teoretico*, nell'avere a che fare con il razionale in quanto sua immediata determinatezza, e nel porla ora come il suo; ossia nel liberare il sapere dal presupposto, e quindi dalla sua astrazione, e nel rendere soggettiva la determinatezza. [...] b) *volontà, spirito pratico*, il quale è dapprima anch'esso formale: ha un contenuto come *soltanto suo*, vuole in modo immediato, e libera la sua volizione dalla sua soggettività, scorgendo in essa la forma unilaterale del proprio contenuto. c) In tal modo, lo spirito diviene oggetto a se stesso come spirito *libero*, nel quale è superata quella doppia unilaterale²³.

La trattazione del concetto di simbolo compare esattamente a metà del primo di questi tre momenti (lo spirito teoretico), e cioè là dove lo spirito, riconoscendosi nell'«oggetto apparentemente *estraneo*»²⁴, dà ad esso «la forma d'un qualcosa di ricordato, di soggettivo, di universale, di necessario e di razionale»²⁵ o, come sintetizza bene Mariafilomena Anzalone, la «forma del mio»²⁶.

Questa interiorizzazione del dato oggettivo si muove su due fronti: in primo luogo si muove «verso l'*interno*»²⁷, e cioè verso «la conquista entro sé dell'autodeterminazione astratta»; in secondo luogo si muove «verso l'*esterno*» e cioè come attività che esteriorizza e dà una realtà

¹⁹ *Ivi*, § 441 Z, p. 233; p. 285.

²⁰ Lugarini, *La riforma hegeliana della psicologia*, cit., p. 1.

²¹ A questa stessa partizione – presente, anche se con alcune modifiche, fin dall'edizione dell'*Enciclopedia* del 1817 – Hegel accenna esplicitamente anche nell'introduzione alle sue lezioni di filosofia dell'arte tenute a Berlino nel semestre invernale fra il 1820 e il 1821. Facendo riferimento al modo in cui lo spirito si relaziona al bello, infatti, Hegel distingue fra il modo «teoretico» di rapportarsi al mondo, quello «pratico» e quello caratteristico dello «spirito libero», individuando in quest'ultimo quello più adatto alla relazione con il bello (VÄ 1820/21, pp. 52-57).

²² *Enz.* 1830, § 481, p. 300; p. 350.

²³ *Ivi*, § 443, p. 236; p. 288.

²⁴ *Ivi*, § 443 Z, p. 237; p. 288.

²⁵ *Ivi*, § 443 Z, p. 237; p. 288. E prosegue: «Del contenuto delle conoscenze, io so che esso è, che ha oggettività, e, al tempo stesso, che è in *me*, quindi *soggettivo*. L'oggetto dunque non ha più qui – come al livello della coscienza – la determinazione di qualcosa di *negativo* nei confronti dell'*Io*».

²⁶ Anzalone, *Forme del pratico nella psicologia di Hegel*, cit., pp. 129-130. Il riferimento hegeliano a «la forma, la determinazione del mio» è presente già nella *Filosofia dello spirito* del 1805/06 (RP 1805/06, p. 188; p. 72).

²⁷ *Enz.* 1830, § 444, p. 238; p. 289: «Verso l'*interno* la produzione dello spirito teoretico è soltanto il suo mondo ideale, e la conquista entro sé dell'autodeterminazione astratta»; «verso fuori», prosegue Hegel nello stesso paragrafo, il prodotto dello spirito teoretico è invece «la parola».

oggettiva al mondo interno. All'inizio di questo «movimento alternato di interiorizzazione ed esteriorizzazione»²⁸, che si dipana nei tre momenti costitutivi dello spirito teoretico (ovvero: *Anschauung*, *Vorstellung* e *Denken*), l'intelligenza si trova completamente assorbita dal sentimento (*Gefühl*) di ciò in cui è immersa. In questo primissimo momento – nota Hegel con grande chiarezza fin dai tempi di Norimberga – il soggetto e l'oggetto non sono ancora separati l'uno dall'altro e non è possibile stabilire se «il sentimento sia interiore oppure esteriore» perché «questo dipende da una distinzione che è successiva»²⁹. Altrettanto si legge nell'aggiunta al § 450:

Al livello della semplice intuizione noi siamo fuori di noi, nella spazialità e nella temporalità, queste due forme dell'esteriorità reciproca. L'intelligenza è qui sprofondata nel materiale esterno, fa tutt'uno con esso, e non ha alcun altro contenuto che quello dell'oggetto intuito. Noi possiamo pertanto diventare, nell'intuizione, non liberi al massimo grado³⁰.

L'immediata identità di soggetto ed oggetto, di interiore ed esteriore, caratteristica del sentimento viene franta per la prima volta dall'esercizio dell'attenzione (*Aufmerksamkeit*), «senza la quale nulla è per lo spirito»³¹. Nel momento in cui «l'intelligenza dirige la propria attenzione verso e contro questo suo proprio essere fuori di sé», infatti, essa – con «meraviglia e timore reverenziale»³² – rompe «la semplicità del suo essere determinato» e la scinde nei

²⁸ Ferrarin, *Hegel and Aristotle*, cit., p. 292.

²⁹ Hegel, *Sistema della scienze particolari*, § 70, p. 139. Nei paragrafi § 69 e § 72 Hegel aggiunge: «Il sentimento (*Gefühl*) e la sensazione (*Empfindung*) sono l'affezione semplice ma determinata del singolo soggetto, nel quale non è posta ancora alcuna distinzione tra questi e l'oggetto, ovvero come una determinazione posta nel soggetto che non si è ancora separato dall'oggetto»; «Il sentimento è la materia originaria, ancora involupata in sé, che l'intelligenza eleva a *rappresentazione* togliendo la forma della semplicità, che appartiene al sentimento, e separando questo in un oggettivo e in un soggettivo che si scinde da esso. La sensazione (*Empfindung*) diventa un sentito (*Empfundenes*), il sentimento (*Gefühl*) diviene un sentito (*Gefühltes*) – Solo nella rappresentazione si ha un oggetto». Relativamente al fatto che all'inizio della sfera psicologica la separazione fra soggetto e oggetto non possa essere data per presupposta, in quanto essa è piuttosto il risultato cui il procedere dell'intelligenza perviene, cfr. quanto scrive Nuzzo: «Paradoxically, in Hegel's dialectic, we do not remember something – not even in the psychology (in which we rather start from the *Schein* of something given that seems to be recollected). There is nothing to remember [...], there is nothing presupposed or given that is remembered. But there is the process of recollection. [...] But I want to push this statement even further: what lacks in Hegel's dialectic is not only memory's intentional object; the thinking subject (as substantial subject) is also absent» (Id., *Dialectical Memory, Thinking and Recollecting. Logic and Psychology in Hegel*, cit., p. 101).

³⁰ Enz. 1830, § 450 Z, p. 256; p. 307.

³¹ *Ivi*, § 448, p. 249; p. 300. Relativamente al ruolo giocato dall'attenzione cfr. anche *ivi*, § 448 Z, pp. 300-301 dove si legge che senza attenzione «non è perciò possibile alcuna apprensione degli oggetti; solo per suo tramite lo spirito si fa presente nella cosa, e riceve, certo non ancora *conoscenza* – per questo ci vuole un ulteriore sviluppo dello spirito – ma, tuttavia, una *nozione* della cosa. L'attenzione costituisce perciò l'inizio della cultura». Relativamente all'atteggiamento attivo che grazie all'attenzione è proprio dell'intelligenza, si veda Francesca Menegoni, *Soggetto e struttura dell'agire in Hegel*, Verifiche, Trento 1993, in particolare le pagine dedicate allo «spirito teoretico, ovvero l'incontro dell'intelligenza con la datità del mondo», pp. 42-48. A proposito dell'attenzione, Ferrarin nota come sia grazie ad essa che «intelligence posits the object in its separatedness as its own» (Id., *Hegel and Aristotle*, cit., p. 289). Relativamente alla separazione fra soggetto e oggetto che si realizza a questo livello del cammino dello spirito, Nuzzo sottolinea il fatto che qui soggetto e oggetto non sono ancora presenti in quanto separati, ma anzi tale separazione è piuttosto «il risultato della “più alta forma” di *Erinnerung*» (Id., *Dialectical Memory*, cit., in particolare pp. 100-102).

³² A proposito del ruolo giocato dalla meraviglia nel processo conoscitivo dell'uomo cfr. Enz. 1830 § 449 Z, p. 255; p. 306: «L'intuizione non è quindi che l'inizio della conoscenza. A questa sua posizione si riferisce il detto di Aristotele, secondo il quale ogni conoscenza inizia dalla *meraviglia*. Infatti, poiché la ragione soggettiva ha, in quanto intuizione, la certezza, ma

due lati del soggetto che sente e dell'oggetto sentito³³, dell'interno e dell'esterno. Tale separazione, la quale corrisponde per Hegel al «risveglio [dell'intelligenza] a se stessa in questa sua immediatezza, il suo *ricordarsi entro sé (ihre Erinnerung in sich)* in tale immediatezza»³⁴, getta le basi dell'intero processo conoscitivo dello spirito e cioè di quel processo in cui l'intelligenza, dopo aver trasformato «il sentito in un oggetto presente fuori di noi»³⁵, inizia a ritrovare se stessa nell'oggetto, «facendo emergere l'universale che è in lui»³⁶. In virtù dell'attenzione, quindi, l'intelligenza esce dalla sfera dell'intuizione (nella quale «prevale l'oggettività del contenuto»³⁷) per entrare in quella rappresentativa la quale, «in quanto è intuizione ricordata e interiorizzata, è il medio tra l'immediato trovarsi determinata dell'intelligenza e l'intelligenza nella sua libertà»³⁸:

Qui entra in scena l'opposizione fra il mio contenuto *soggettivo* o *rappresentato* e il contenuto *intuito* della Cosa. L'immaginazione si elabora un *suo proprio* contenuto rapportandosi all'oggetto intuito in modo pensante, facendo emergere l'universale che è in lui, e dandogli delle determinazioni che convengono all'Io. In questo modo l'immaginazione cessa di essere un ricordo meramente formale, e diviene il ricordo che concerne il *contenuto*, lo *universalizza*, quindi crea rappresentazioni *universali*³⁹.

Poiché proprio la sfera rappresentativa è quella in cui si colloca la trattazione del simbolo e del segno, è utile ripercorrere con attenzione i momenti che le sono costitutivi (*Erinnerung*, *Einbildungskraft* e *Gedächtnis*), nei quali Hegel descrive con accuratezza entrambe le attività dell'intelligenza che hanno a che fare con la produzione di simboli e segni e cioè, da un lato, il compiersi dell'interiorizzazione del dato esterno, dall'altro, l'automanifestazione dello spirito a se stesso. Scrive infatti Hegel nel § 451:

Il cammino dell'intelligenza nelle rappresentazioni consiste tanto nel rendere interiore l'immediatezza, nel porsi come *intuente entro se stessa*, quanto nel superare la

anche soltanto la *certezza indeterminata*, di ritrovare se stessa nell'oggetto, in un primo tempo affetto dalla forma dell'irrazionalità, la cosa gli ispira meraviglia e timore reverenziale. Il pensiero filosofico deve però elevarsi al di sopra del punto di vista della meraviglia».

³³ L'opposizione fra il «soggetto» che sente e il «sentito» è presentata da Hegel nell'*Enciclopedia* del 1817 dove, a proposito dell'attenzione, si legge: «[...] essa scinde la semplicità del suo essere determinato e toglie così la sua immediatezza. Così essa pone l'essere determinato come *un qualcosa di negativo*, il *sentito*, distinta dall'intelligenza come riflessa in sé, dal *soggetto*, in cui il sentimento è qualcosa di tolto. Questo grado della riflessione è la *rappresentazione*» (Enz. 1817, § 372, pp. 210-211; p. 223).

³⁴ Enz. 1830, § 450, p. 256; p. 306.

³⁵ *Ivi*, § 448 Z, p. 252; p. 303.

³⁶ *Ivi*, § 451 Z, p. 258; p. 308.

³⁷ *Ivi*, § 449 Z, p. 254; p. 304.

³⁸ *Ivi*, § 451, p. 257; p. 307. Cfr. anche *ivi*, § 449 Z, p. 254; p. 304: «Solo quando rifletto che sono io ad avere l'intuizione, solo allora io accedo al punto di vista della rappresentazione».

³⁹ *Ivi*, § 451 Z, p. 258; p. 308.

soggettività dell'interiorità, spogliandosi entro se stessa di se stessa, e nell'essere *entro sé nella propria exteriorità*⁴⁰.

La prima di queste due attività – ovvero l'interiorizzazione dell'immediatezza da parte dell'intelligenza – ha inizio quando l'intelligenza, ricordando (*er-innern*) per la prima volta l'intuizione, «[...] pone il *contenuto* del *sentimento* nella propria interiorità, nel suo *proprio spazio* e nel suo *proprio tempo*»⁴¹ e così, liberandolo dalla sua prima immediatezza e dalla singolarità astratta, lo pone come «immagine (*Bild*)». Nel fare questo l'intelligenza, che pure inizia a «porre come suo proprio ciò che è stato trovato», è ancora fortemente legata all'intuizione esterna, dalla quale dipende sia per quanto riguarda il contenuto delle proprie rappresentazioni sia per quanto riguarda la loro fruizione. Le immagini appena formate, infatti, in quanto sono solo «inizialmente ricordat[e], [...] non [sono] più esistent[i], ma conservat[e] inconsciamente» e il primo rapporto che l'intelligenza ha con esse è quello di una «proprietà solo formale»⁴², ovvero tale per cui l'intelligenza le possiede, senza però averne coscienza né potervi disporre. L'intelligenza è qui ancora solamente un «pozzo notturno nel quale è custodito un mondo di infinite immagini e rappresentazioni, senza che queste emergano nella coscienza»⁴³: «nessuno sa quale infinita moltitudine di immagini del passato sonnecchi in lui; esse si risvegliano accidentalmente di quando in quando, ma, come si dice, non si riesce a farsele tornare in mente. Così le immagini sono *nostra proprietà solo formale*»⁴⁴.

Ciò che rende possibile recuperare il ricco contenuto del «pozzo profondo dell'io»⁴⁵ è il ricordo propriamente detto (*die eigentliche sogenannte Erinnerung*)⁴⁶. Inizialmente, quest'ultimo non è messo in atto volontariamente, ma «consiste nell'evocazione involontaria di un contenuto che è già il *nostro*»⁴⁷ da parte di un'intuizione esterna e contingente: «per il suo esserci», infatti, l'«immagine astrattamente conservata ha bisogno di un'intuizione essenteci. [...] Così avviene ad esempio che noi riconosciamo tra centomila altri, un uomo la cui immagine si è già completamente oscurata nel nostro spirito, appena egli ci cade sotto gli

⁴⁰ *Ivi.*, § 451, p. 257; p. 307. Ferrarin sottolinea l'importanza di entrambi i momenti dell'immaginazione e nota come «the idealization of externality [is] the preliminary condition of spirit's manifestation of itself», (Id., *Hegel and Aristotle*, cit., p. 292 e più in generale pp. 287-308).

⁴¹ *Enz.* 1830, § 452, p. 258; p. 309.

⁴² *Ivi.*, § 453 Z, p. 261; p. 311.

⁴³ *Ivi.*, § 453 A, p. 260; p. 310.

⁴⁴ *Ivi.*, § 453 Z, p. 261; p. 311.

⁴⁵ *Ivi.*, § 462 A, p. 279; p. 329. Il riferimento all'inconscio come una notte tanto oscura quanto ricca compare già nella *Filosofia dello spirito* del 1805/06, dove si legge: «L'immagine è conservata nel suo *tesoro*, nella sua *notte* – essa è *inconscia*, cioè senza essere posta davanti alla rappresentazione come oggetto. L'uomo è questa notte, questo puro nulla, che tutto racchiude nella sua semplicità – una ricchezza senza fine di innumerevoli rappresentazioni ed immagini, delle quali nessuna gli sta di fronte o che non sono in quanto presenti» (RP 1805/06, pp. 186-187; pp. 70-71).

⁴⁶ *Enz.* 1830, § 454, p. 261; p. 311.

⁴⁷ *Ivi.*, § 451 Z, p. 256; p. 308.

occhi»⁴⁸. Nel momento in cui queste intuizioni esterne vengono ripetute (e cioè noi incontriamo molte volte lo stesso uomo) e l'intelligenza sussume le immagini ad esse corrispondenti sotto una rappresentazione universale⁴⁹, il soggetto diventa progressivamente sempre più indipendente dal dato sensibile e particolare, fino a riuscire a recuperare l'immagine dall'inconscio indipendentemente dalla presenza della corrispondente intuizione esterna⁵⁰: «Mediante una tale evocazione sovente ripetuta, l'immagine acquista in me una vivacità ed attualità talmente grandi che non ho più bisogno dell'intuizione esterna per ricordamene»⁵¹.

In virtù della ripetizione e della sussunzione delle immagini in una rappresentazione universale, ha così luogo un doppio mutamento dell'attività dell'intelligenza, la quale infatti:

- passa da una forma di riproduzione dell'immagine involontaria a una volontaria⁵²;
- passa da una forma di riproduzione dell'immagine fortemente dipendente dall'esterno, ad una non più ancorata unicamente agli stimoli provenienti dal mondo esterno, ma più libera⁵³.

Giunta a questo grado di libertà dal dato esterno, l'intelligenza si fa «produttiva» e dunque, oltre a «appropriarsi dell'immediato [...] determinandolo come *universale*»⁵⁴, oggettivizza le proprie rappresentazioni universali, «dando loro un'esistenza *figurata*»⁵⁵. Proprio a questo punto – cui Hegel dà il nome di «immaginazione produttiva» o «fantasia (*Phantasie*)» – è collocata la trattazione delle figure simboliche e dei segni:

Il terzo livello di questa sfera [dell'immaginazione] è quello nel quale l'intelligenza identifica le proprie rappresentazioni *universali* con la *particolarità* dell'immagine, con

⁴⁸ *Ivi*, § 454 e § 454 Z, p. 261; p. 312.

⁴⁹ Come nota Hegel nell'aggiunta al § 456, infatti, sarebbe un «errore privo di spirito l'ammettere che le rappresentazioni universali sorgano – senza la partecipazione dello spirito – dal sovrapporsi di molte rappresentazioni simili; che ad esempio il colore rosso vada a scovare il rosso di altre immagini che si trovano nella mia testa, fornendo così a me – semplice spettatore – la rappresentazione universale del rosso» (*ivi*, § 456 Z, pp. 266; pp. 316-317). Su questo punto cfr. anche *ivi*, § 454 Z e § 455 A, dove Hegel spiega il rapporto che c'è fra ripetizione e sussunzione e definisce entrambi questi processi come attivi nell'immaginazione riproduttiva. Il problema relativo al ruolo che la ripetizione dell'intuizione esterna ha nel processo di liberazione dell'intelligenza attraverso cui essa diviene riproduttiva è oggetto di interpretazioni diverse fra loro, che accentua alternativamente il ruolo della ripetizione o quello della sussunzione. A tal proposito cfr. Bates, *Theory of Imagination*, cit., in particolare pp. 94-96; Ricci, *Das Symbol als ursprüngliche Äußerung des Geistes. Überlegungen zu Hegels Philosophie des theoretischen Geistes*, cit., pp. 48-53.

⁵⁰ Enz. 1830, § 455 Z, p. 264; p. 314: «L'intelligenza, uscendo dal suo *essere in sé astratto* per entrare nella *determinatezza*, disperde la tenebra notturna che avvolge il tesoro delle sue immagini, e lo scaccia con la presenza luminosa della sua presenza». In questo modo, l'intelligenza diventa proprietaria delle immagini.

⁵¹ *Ivi*, § 444 Z, p. 262; p. 312.

⁵² Cfr. anche Düsing: «Durch die reproduktive Einbildungskraft findet kein unwillkürliches Aufsteigen von Bildern mehr statt, sondern ein selbsttätiges Hervorholen bzw. Wiederhervorholen der Bilder in ein bewußtes Gegenwärtighaben» (Id., *Hegels Theorie der Einbildungskraft*, cit., p. 312).

⁵³ Come nota Ferrarin il processo che ha luogo in questa parte della filosofia dello spirito soggettivo consiste proprio nel passaggio «da un'eterodeterminazione dell'intelligenza ad una sua sempre maggiore autodeterminazione» (Id., *Hegel and Aristotle*, cit., pp. 306-308. Cfr. anche Bates, *Hegel's Theory of Imagination*, cit., p. 89).

⁵⁴ Enz. 1830, § 457, pp. 267-268; p. 318.

⁵⁵ *Ivi*, § 455 Z p. 264; p. 315. Cfr. anche Enz. 1817, § 378.

ciò dando loro un'esistenza *figurata*. Questo essere determinato sensibile ha la doppia forma del simbolo e del segno; in modo che questo terzo grado comprende la *fantasia simboleggiante* e quella *significante*, la quale ultima costituisce il *passaggio* alla *memoria*⁵⁶.

Il simbolo e il segno sono entrambi oggetti in cui l'intelligenza, mediando fra il proprio contenuto interiore e la materia sensibile esterna, «porta il contenuto interiore a farsi immagine ed intuizione»⁵⁷. Fra questi due modi di exteriorizzazione della rappresentazione universale vi è però una differenza la quale, presentata per accenni già nel passo appena riportato, viene sviluppata da Hegel nei §§ 456, 457 e 458. In questi paragrafi, Hegel confronta il rapporto fra il contenuto rappresentato e l'oggetto intuito caratteristico del simbolo con quello proprio del segno, descrivendoli l'uno come una «sintesi», l'altro come un'«unità compiuta». Relativamente a quest'ultima, la quale caratterizza la struttura dei segni, Hegel scrive:

In questa unità, procedente dall'intelligenza, di una *rappresentazione indipendente* e di un'*intuizione*, la materia di quest'ultima è dapprima qualcosa di ricevuto, di immediato o di dato (per esempio: il colore della coccarda e simili). In questa unità, però, l'*intuizione* non vale come positiva, come rappresentante se stessa, ma come rappresentante *qualcos'altro*. Essa è un'immagine che ha accolto in sé, come anima propria, una rappresentazione *indipendente* dell'intelligenza, il proprio *significato*. Questa intuizione è il *segno*⁵⁸.

Nel segno, il contenuto interno e il materiale sensibile «sono fusi in perfetta unità (*volkommen in Eins geschaffen sind*)»⁵⁹. Un simile risultato è reso possibile dal fatto che qui l'intelligenza è in primo luogo giunta a interiorizzare completamente il contenuto dell'intuizione sensibile e, in secondo luogo, ha oggettivato il proprio contenuto interno in un'immagine sensibile da lei stessa posta: «l'intelligenza [...] ora conferisce, traendolo dal proprio seno, un'esistenza determinata alle proprie rappresentazioni indipendenti. L'intelligenza *utilizza come cosa propria* lo spazio e il tempo riempiti, l'intuizione, estirpa il contenuto immediato e proprio di questa, e le dà un altro contenuto per significato ed anima»⁶⁰. Per mezzo di questa «congiunzione dei *due significati della relazione con sé* – cioè dell'*essere* e dell'*universalità*»⁶¹, «l'intelligenza che produce segni» o «fantasia significatrice» ha

⁵⁶ *Ivi*, § 455 Z, p. 264; p. 315.

⁵⁷ *Ivi*, § 457 A, p. 268; p. 319; cfr. anche quanto Hegel scrive poco oltre: «Le figure della fantasia vengono dovunque riconosciute come tali unificazioni di ciò che è proprio o interiore allo spirito, e di ciò che è intuitivo».

⁵⁸ *Ivi*, § 458, p. 270; p. 320.

⁵⁹ *Ivi*, § 457 A, p. 268; p. 318.

⁶⁰ *Ivi*, § 458 A, p. 268; p. 321.

⁶¹ *Ivi*, § 455 A, p. 263; p. 314.

raggiunto nella figura esterna «la concreta autointuizione (*konkrete Selbstanschauung*)»⁶² e cioè è perfettamente trasparente a se stessa

Rispetto ai segni, i quali sono oggetti in cui si realizza l'«autointuizione» dell'intelligenza, i simboli si collocano su un gradino precedente. Questi ultimi, infatti, sono sì «unificazioni di ciò che è proprio o interiore allo spirito, e di ciò che è intuitivo», ma tali per cui l'unità che in essi ha luogo è ancora «sintetica», e cioè è – come si legge nella *Wissenschaft der Logik* – «un semplice collegamento di elementi, che sono in sé e per sé separati»:

Queste formazioni (*Gebilde*) più o meno concrete ed individualizzate, sono ancora delle sintesi nella misura in cui il materiale, nel quale il contenuto soggettivo si dà un essere determinato rappresentativo, proviene da ciò che è trovato nell'intuizione⁶³.

Come si spiega il carattere sintetico dei simboli? Per quale motivo nei simboli il lato interno e quello esterno non sono ancora «compiutamente conciliati», come accade invece nei segni?

La prima, e più semplice, risposta che sembra possibile dare a queste domande è quella secondo cui nei simboli, diversamente che nei segni, il materiale sensibile non sarebbe tale da poter corrispondere adeguatamente al contenuto spirituale, il quale dunque rimarrebbe ulteriore rispetto ad esso e ad esso connesso solo esteriormente. Quest'ipotesi, però, va scartata: se si confrontano gli oggetti sensibili che *significano* un contenuto e ne sono segni (come per esempio, per restare agli esempi hegeliani, le coccarde, le bandiere e le pietre tombali) con quelli che invece si limitano a *simboleggiarlo* (come le raffigurazioni di leoni e aquile), si vede facilmente come essi siano tutti oggetti sensibili e finiti allo stesso modo.

Se non è connessa con il lato sensibile del simbolo, la ragione della differenza presente fra simboli e segni deve essere ricercata nella struttura generale che caratterizza queste due figure espressive. Per individuarla, è utile fare un passo indietro e cioè ricordare brevemente qual è l'elemento che consente ai segni di realizzare la «concreta autointuizione» dell'intelligenza. Come si è visto, a permettere un simile risultato è il fatto che in essi l'intelligenza abbia interiorizzato il dato sensibile al punto da non avere più nulla presupposto fuori di sé: nel darsi figura, essa determina a partire da sé sia il significato del segno sia l'oggetto sensibile in cui il significato è presentato, il quale dunque – lungi dall'averne un contenuto proprio – corrisponde unicamente al «farsi Essere, Cosa (*sich selbst zum Sein, zur Sache zu machen*)»⁶⁴ dell'intelligenza stessa. Nel simbolo, invece, l'oggettivazione dell'intelligenza non è

⁶² *Ivi*, § 457, p. 268; p. 318.

⁶³ *Ivi*, § 456, p. 266; p. 316.

⁶⁴ *Ivi*, § 457, p. 268; p. 319. Avendo raggiunto una rappresentazione universale determinata di ciò di cui dà rappresentazione (ad esempio: la patria), infatti, l'intelligenza può presentare tale contenuto in modo libero e dunque porre «dal proprio seno» anche l'oggetto che lo rappresenta, oggetto il quale (come è il caso delle bandiere) non ha alcun significato proprio.

altrettanto libera: qui, infatti, essa non pone il proprio oggetto, ma ancora lo presuppone come oggetto trovato e «si regola ancora su di esso nel tradurre in immagini le proprie rappresentazioni universali». Ciò che qui l'intelligenza attua, infatti, è il tentativo di far emergere il lato universale a partire dal dato naturale, separandolo da ciò che è particolare e accidentale. A tal proposito, Hegel scrive

L'attività dell'intelligenza, che in questo modo è ancora *condizionata* e solo *relativamente libera*, noi la chiamiamo *fantasia creatrice di simboli*. Per esprimere le proprie rappresentazioni universali essa non sceglie alcun altro materiale sensibile all'infuori di quello il cui *indipendente* significato *corrisponde* al contenuto determinato dell'universale da tradurre in immagine⁶⁵.

Il fatto che l'intelligenza simbolizzatrice presupponga l'esistenza di un oggetto sensibile con un suo contenuto proprio e parta da esso per esprimere il proprio contenuto spirituale, permette ora di capire come mai nei simboli il contenuto soggettivo e la figura possano formare un legame solamente sintetico: in quanto essi mantengono una certa indipendenza l'uno dall'altro e rimangono «qualcosa di unilaterale, [giacchè] a quella manca l'esteriorità, la figuratività, a questa la proprietà d'essere elevata a espressione d'un universale determinato»⁶⁶, la loro unità non potrà essere trasparente e compiuta come nel segno, dove invece entambi i lati del rapporto sono posti dall'intelligenza e coincidono con essa.

Il permanere di qualcosa di presupposto al di fuori dell'intelligenza simbolizzatrice consente di evidenziare due caratteristiche peculiari degli oggetti simbolici. La prima riguarda la collocazione che essi occupano nel processo di interiorizzazione della realtà esterna compiuto dall'intelligenza: differentemente dal segno (il quale diviene possibile solo quando l'interiorizzazione è compiuta e l'intelligenza si è del tutto «sbarazzata del contenuto dell'intuizione»⁶⁷), il simbolo è un'oggettivazione che l'intelligenza compie prima di aver del tutto completato il processo di interiorizzazione dell'oggetto esterno⁶⁸. Per quanto, infatti, anche il simbolo come il segno sia «una struttura di significato che viene costruita al fine di assegnare ad un contenuto un'esistenza sensibile»⁶⁹, in esso l'attività dell'intelligenza non è

⁶⁵ *Ivi*, § 457 Z, p. 269; p. 319. Cfr. anche *Enz.* 1817, § 376 A, p. 212; p. 225:«[...] intuire, rappresentare e immaginazione sono perciò essenzialmente *pensiero*, sebbene ugualmente pensiero non ancora liberato, e il contenuto non è ancora un pensiero».

⁶⁶ *Ivi*, § 456 Z, p. 267; p. 317.

⁶⁷ *Ivi*, § 457 Z, p. 269; p. 320.

⁶⁸ Sulla mancanza di tagli netti fra le attività di interiorizzazione ed esteriorizzazione messe in atto dall'intelligenza, Ferrarin nota: «[...] imagination first internalizes the given and the unifies the rational. [...] For Hegel there is no heterogeneity among these moments» (*Id.*, *Hegel and Aristotle*, cit., p. 299).

⁶⁹ Ricci, *Das Symbol als ursprüngliche Äußerung des Geistes*, cit., p. 51.

rivolta solo verso l'esterno, come oggettivazione del contenuto interno, ma anche verso l'interno, come interiorizzazione del dato esterno e determinazione del contenuto spirituale. La seconda caratteristica degli oggetti simbolici riguarda poi il ruolo che essi giocano nel darsi del processo di determinazione del contenuto spirituale attuato dall'intelligenza. Il fatto che i simboli siano «formazioni *più o meno* concrete ed individualizzate»⁷⁰ di un'intelligenza ancora impegnata nel suo attivo determinarsi, non è inteso da Hegel in modo statico e ineffettuale, come se essi fossero delle condensazioni di un processo che scorre indipendentemente da essi. Piuttosto, ciascun simbolo va pensato contemporaneamente come luogo in cui l'intelligenza da un lato oggettiva il proprio contenuto interiore, dall'altro conosce tale contenuto come oggettivo. Attraverso le oggettivazioni ancora approssimative (e non necessariamente ordinate secondo una crescente determinazione⁷¹) dell'interiorità, l'attività simbolica consente all'intelligenza di pervenire ad una sempre più determinata conoscenza di sé, rendendo possibile anche l'attuarsi della perfetta interiorizzazione del dato esterno e l'adeguata espressione di tale interiorità che si ha nel segno⁷². Come si legge nell'aggiunta al § 457, infatti, è proprio grazie alla verifica della mediazione fra contenuto e figura che si ha nel simbolo che la «soggettività unilaterale» attiva nel simbolo arriva ad autointuirsi nel dato esterno⁷³:

Dalla verifica *soggettiva, mediata* dall'immagine, l'intelligenza procede necessariamente alla verifica *oggettiva, in sé e per sé essente* della rappresentazione universale. Infatti, poiché il contenuto della rappresentazione universale da verificare, nel contenuto dell'immagine che serve da simbolo, *si unisce soltanto con se stesso*, la forma dell'essere *mediato* di quella verifica, di quella unità di soggettivo e oggettivo, si capovolge nella forma dell'*immediatezza*⁷⁴.

A differenza di quanto sembrerebbe emergere dall'annotazione al § 458 dell'*Enciclopedia*, dunque, il rapporto fra simboli e segni non è inteso da Hegel nei termini di un'opposizione,

⁷⁰ Enz. 1830, § 456 p. 266; p. 316. *Corsivo mio*.

⁷¹ Sul fatto che l'ordine non sia necessario, si veda la parte sull'estetica dei prossimi paragrafi, in particolare § 2.4.

⁷² Questo stesso ruolo giocato dai simboli nella determinazione di sé da parte dell'intelligenza è descritto da Hegel già a Jena; pur senza fare riferimento al concetto di simbolo, nella *Filosofia dello spirito* del 1805/06 egli infatti scrive: «Questo essere-per-me, che aggiungo all'oggetto, è quella notte, quel Sé in cui lo sprofondavo, che ora è emerso, è oggetto per me – e ciò che mi sta dinanzi è la *sintesi* di entrambi, *contenuto* e *io*. Ma proprio in ciò è stato tolto l'oggetto esteriore *come tale* – è [diventato] un altro da ciò che *esso* è, è caduto sotto il dominio del Sé, ha perduto il significato di essere immediato, indipendente. Non è avvenuta soltanto una *sintesi*, bensì è stato tolto l'*essere* dell'oggetto; si tratta dunque di questo: l'oggetto *non è ciò che esso è*» (RP 1805/06, p. 188; p. 72).

⁷³ Sul rapporto presente fra simbolo e segno, cfr. Magnus: «Taken together as products of the imagination, the symbol and sign serve an indispensable function in the process of theoretical spirit's coming to self-recognition. By connecting the intelligence's interior subjectivity with the content of its objective experience, symbols and signs bring the intelligence near to its ultimate goal of self-recognition, that is of recognizing its subjective power to exist in objective reality» (Id., *Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit*, cit., pp. 83-94, qui p. 89). Relativamente alla soggettività ancora incompleta che agisce simbolicamente si vedano anche i già citati lavori di Nuzzo, *Dialectical Memory*, cit., pp. 99-101 e di Düsing, *Hegels Theorie der Einbildungskraft*, cit., in particolare p. 311.

⁷⁴ Enz. 1830, § 457 Z., p. 269; pp. 319-320.

ma descrive piuttosto una causalità. Simbolo e segno, infatti, non sono la raffigurazione meno riuscita e quella più riuscita di uno stesso contenuto, ma sono espressioni altrettanto riuscite di un medesimo contenuto colto in momenti diversi della sua determinazione: mentre nel segno trova figura una rappresentazione universale che è già un significato (*Bedeutung*) del tutto libero e autonomo rispetto all'immagine, nel simbolo quella stessa rappresentazione universale «è ancora intorbidata e velata dall'elemento sensibile» e la liberazione dell'intelligenza dal sensibile (grazie alla quale essa arriva a completare «il trovato mediante il significato dell'universalità, e il proprio, l'interno, mediante il significato dell'essere, che però è posto da lei»⁷⁵) è ancora attivamente ricercata⁷⁶.

2. La separazione dello spirituale dal naturale: psicologia e arte simbolica

La definizione di simbolo che Hegel dà nell'*Enciclopedia* permette innanzitutto di chiarire le caratteristiche che tale concetto ha quando viene considerato staticamente, e cioè come un oggetto dato e già formato. Come si è visto, queste caratteristiche sono:

- la presenza di una certa sovrapposizione fra il contenuto della rappresentazione universale e il contenuto immediato dell'intuizione⁷⁷;
- la radicale ambiguità dell'oggetto simbolico e cioè l'impossibilità di sapere con certezza: a) se esso sia effettivamente simbolico; b) quale sia il contenuto universale (o i contenuti universali) di cui esso è figura.

Entrambe queste caratteristiche derivano dal fatto che l'oggetto simbolico non è pensato da Hegel come espressione arbitrariamente posta dall'intelligenza di un suo contenuto determinato e saputo, ma ancora come ricerca e attiva determinazione di questo significato.

⁷⁵ Enz. 1830, § 455 A, p. 263; p. 314.

⁷⁶ *Ivi*, § 457, p. 268; p. 318. Un medesimo rapporto fra simbolo e segno sembra essere descritto da Hegel anche nella *Fenomenologia dello Spirito*, là dove si legge: «Il Sé rappresentato non è quello effettuale; affinché esso, come ogni ulteriore determinazione della figura, a questa veramente appartenga, da una parte deve essere posto in lei dall'operare dell'autocoscienza; dall'altra parte la determinazione inferiore deve mostrarsi tolta e compresa dalla superiore. Infatti il rappresentare cessa di essere rappresentato ed estraneo al proprio sapere solo quando il Sé lo ha prodotto, e considera allora la determinazione dell'oggetto come *la sua propria*, e intuisce quindi sé in lui» (PhG, p. 370; II, p. 207). Relativamente al rapporto presente fra le produzioni simboliche e quelle significanti, Bates sottolinea l'importanza del ruolo giocato dalla ripetizione nel darsi del passaggio delle une alle altre: «If we repeat instances of the symbol in many context, we gather that symbol up into a new universal, the sign. [...] We make the transition to a sign by repeatedly traversing the imagination's work and reproducing that pathway as itself a form that is conventionally determinate in a meaning system» (Id., *Hegel's Theory of Imagination*, cit., p. 91). Su questo cfr. anche Düsing, *Hegels Theorie des Einbildungskraft*, cit., in particolare pp. 314-16. Relativamente al rapporto fra simbolo e segno descritto da Hegel nelle lezioni di estetica, D'Angelo nota: «il rapporto fra i due [concetti] è evolutivo: è dal simbolo che si passa al segno» (Id., *L'arte come maestra dei popoli*, cit., pp. 119-120). Sulla ambivalenza del simbolo, il quale non è solo espressivo, cfr. Ilmari Jauhiainen, *Intelligence and heart. The relationship of theoretical and practical in Hegel's philosophy*, «Hegel-Jahrbuch» 2010, pp. 191-195.

⁷⁷ Enz. 1830, § 458 A, p. 270; p. 320: «Il segno è diverso dal simbolo, cioè da una intuizione la cui determinazione propria, secondo la sua essenza e il suo concetto, è più o meno il contenuto che essa esprime appunto come simbolo».

Come si è visto, questo fa sì che il simbolo non sia ancora l'esteriorizzazione di un significato universale attraverso un'immagine svuotata di ogni contenuto proprio, ma sia piuttosto ancora interno a quel processo di interiorizzazione ed universalizzazione dell'intuizione sensibile grazie al quale l'intelligenza si conosce e realizza la propria libertà.

Da quanto si è visto sin qui, la definizione di simbolo presente nell'*Enciclopedia* non sembra avere particolari legami con l'ambito estetico e l'attività artistica. Ciononostante, all'interno delle pagine della *Psicologia* sono presenti alcuni accenni all'ambito artistico i quali, pur nella loro brevità, appaiono importanti⁷⁸. Il primo di questi riferimenti compare là dove Hegel, parlando dell'intelligenza che «plasma immaginativamente» le proprie rappresentazioni, la definisce «immaginazione simboleggiante, allegorizzante e poetante»⁷⁹ e pone così un'analogia fra i simboli, le allegorie e le immagini poetiche. La vicinanza tra queste «formazioni immaginative più o meno concrete, più o meno individualizzate»⁸⁰ viene poi sviluppata da Hegel nelle aggiunte al § 457 dove, dopo la definizione dell'immaginazione produttiva come ciò che «costituisce l'elemento formale dell'arte», si legge:

L'attività dell'intelligenza, che in questo modo è ancora condizionata, solo relativamente libera, noi la chiamiamo fantasia creatrice di simboli. Per esprimere le proprie rappresentazioni universali, essa non sceglie alcun altro materiale sensibile al di fuori di quello il cui *indipendente* significato *corrisponde* al contenuto determinato dell'universale da tradurre in immagine. Così ad esempio la forza di Giove viene rappresentata mediante l'aquila, perché questa ha la fama di essere forte. L'*allegoria* esprime il soggettivo piuttosto mediante un insieme di singolarità. La fantasia poetica infine usa certo il materiale in modo più libero delle arti figurative; anch'essa può tuttavia scegliere soltanto un materiale sensibile tale che sia adeguato al contenuto dell'idea da rappresentare⁸¹.

Se nelle pagine della *Psicologia* il rapporto presente fra il concetto di simbolo e la sfera artistica è solamente accennato, ben più ampia è la trattazione di tale rapporto che Hegel offre nelle sue riflessioni sull'arte. Come si è già notato, queste non si trovano però nei paragrafi dell'*Enciclopedia* dedicati all'arte (dove la sfera del simbolico appare solo per accenni e in maniera alquanto sfuggente), ma nei testi relativi ai quattro corsi sulla *Filosofia dell'arte*

⁷⁸ Un approfondimento circa i rimandi alla sfera artistica presenti nella trattazione enciclopedica della *Psicologia* è proposto da Martin Donougho, il quale alla domanda «where does art enter in this strange flitting on the part of intelligence between night and day, remembering and forgetting, self and nature?» risponde: «It enters somewhere *between* internal and external memory. [...] More exactly, the artist enters *between* a merely associative and a sign-making imagination» (Id., *Hegel's Art of Memory*, in *Endings. Questions of Memory in Hegel and Heidegger*, edited by R. Comay and J. McCumber, Northwestern University Press, Illinois 1999, pp. 139-159, p. 146).

⁷⁹ Enz. 1830, § 456, p. 266; p. 316.

⁸⁰ *Ivi*, § 456, p. 266; p. 316.

⁸¹ *Ivi*, § 457 Z, p. 269; p. 319.

tenuti da Hegel a Berlino fra il 1820 e il 1829⁸². In essi, infatti, Hegel descrive con grande accuratezza le modalità, le caratteristiche e le qualità di quella che egli definisce come «la forma d'arte simbolica» e che, come si è già accennato nel primo capitolo, associa prevalentemente alle produzioni artistiche orientali.

Prima di approfondire quale sia la definizione di simbolo data da Hegel nelle sue lezioni è però necessario fare due precisazioni. La prima riguarda l'attendibilità dei testi relativi alle lezioni di *Filosofia dell'arte* berlinesi. Come è noto, infatti, tali testi non sono stati scritti o editi direttamente dal filosofo, ma sono stati elaborati autonomamente dagli studenti presenti ai suoi corsi sulla base degli appunti presi a lezione. Essi, dunque, offrono un'attendibilità testuale e filologica limitata e per quanto siano da preferire all'edizione curata da Gustav Hotho – rispetto alla quale garantiscono un confronto più diretto con il pensiero di Hegel e con lo sviluppo che lo ha caratterizzato nel corso degli anni – devono essere letti con grande cautela, mantenendo sempre ben saldo il confronto con le opere a stampa del filosofo⁸³.

La seconda questione – della quale ci occuperemo in questo paragrafo – riguarda invece il rapporto fra la sfera artistica e quella psicologica e la legittimità (o la mancanza di legittimità) di un'analisi che vorrebbe legarle l'una all'altra⁸⁴: è davvero possibile tenere insieme la trattazione del simbolo fatta da Hegel nella *Psicologia* e la trattazione del medesimo concetto proposta nelle lezioni di filosofia dell'arte? Il concetto di simbolo esposto nei due ambiti è lo stesso ed ha lo stesso ruolo? E, se sì, in che modo l'indeterminatezza di contenuto propria dell'attività simbolica può essere compatibile con la sfera artistica, la quale è per Hegel interna allo *Spirito assoluto*⁸⁵?

⁸² Hegel ha tenuto un corso di *Filosofia dell'arte* anche ad Heidelberg, durante il semestre estivo del 1818; sia gli appunti degli studenti relativi a questo corso sia il quaderno di appunti manoscritto da Hegel, di cui ci riferisce Hotho, sono purtroppo andati perduti.

⁸³ Altrettanta – se non maggiore – cautela deve per altro essere usata anche dal lettore dell'*Estetica* curata da Hotho, poiché anch'essa non poggia su alcun testo edito direttamente da Hegel, ma su due quaderni di appunti manoscritti da Hegel (il cui valore è fortemente ridimensionato dallo stesso Hotho, che li definisce confusi e solo abbozzati) e i quaderni di appunti presi a lezione dagli studenti nel corso degli anni. Per uno sguardo generale sulle diverse *Nachschriften* relative ai corsi di filosofia dell'arte e per i vantaggi che la loro lettura offre rispetto alla lettura dell'edizione curata da Hotho si veda quanto scrive Annemarie Gethmann-Siefert, oltre che nell'*Einleitung* alla edizione tedesca delle lezioni del 1823 (dove si legge ad esempio che rispetto a quanto è presente nell'edizione dell'*Estetica* curata da Hotho «in den Vorlesungsnachschriften begegnet uns [...] ein anderer Hegel» (Id., *Einleitung*, in *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, *Nachschrift von H. G. Hotho*, cit., pp. XV-XLVI, qui p. XXXIII)) – nei lavori: Id., *Aesthetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen*, in «Hegel-Studien», 26, 1991, pp. 92-110; Id., *Hegels Ästhetik. Die Transformation der Berliner Vorlesungen zum System*, «Zeitschrift für philosophische Forschung», 56, 2, 2002, pp. 274-292; cfr. anche Otto Pöggeler, *Nachschriften von Hegels Vorlesungen*, in «Hegel-Studien», 26, 1991, pp. 121-175; D'Angelo, *Introduzione a Hegel, Lezioni di estetica*, cit., pp. V-XXXVI.

⁸⁴ Sulla possibilità di confronto fra la trattazione estetica della forma d'arte simbolica e quella enciclopedica della *Psicologia* si veda – oltre al già citato lavoro di Donougho, *Hegel's art of Memory*, lo studio di Felix Duque, *Die Rolle der Vernunft in der symbolischen Kunstform bei Hegel*, «Hegel-Studien» 34 (1999), pp. 99-114, nel quale è avanzata l'ipotesi secondo cui tanto l'arte simbolica quanto il procedere della «ragione psicologica» hanno a che fare con un «processo di desimbolizzazione» attraverso cui l'individuo si libera dall'elemento empirico.

⁸⁵ La questione non è banale: sono infatti molti i lettori dell'estetica hegeliana che, con D'Angelo, individuano unicamente nell'elemento sensibile il «carattere differenziale dell'arte» il quale distinguerebbe quest'ultima dalla religione e dalla filosofia (Id., *Simbolo e arte in Hegel*, cit., p. 60).

Per rispondere a queste domande è innanzitutto necessario considerare quali sono le caratteristiche che nelle lezioni berlinesi di filosofia dell'arte Hegel considera proprie del concetto di simbolo e confrontarle con quelle descritte nell'*Enciclopedia*⁸⁶.

La prima definizione di simbolo che si incontra nelle lezioni del primo corso di filosofia dell'arte berlinese, che ci è noto grazie alla *Nachschrift* curata da Wilhelm von Aschenberg, recita:

Io chiamo il simbolico del tutto in generale un'autonoma figurazione esteriore, che viene presa secondo il suo significato (*Bedeutung*); così che dunque il pensiero può essere indifferente contro la figura; un pensiero può avere più figure, così come anche una figura può avere più significati. Il leone per esempio è il simbolo della forza, la forza è la sua rappresentazione generale; ma la forza ha anche come simbolo l'aquila, il toro, la colonna e così via. Viceversa, anche la figura può avere diversi significati. [...] Per questo il simbolo spesso oscuro e ambiguo⁸⁷.

Stando a questo passo, la definizione di simbolo proposta nelle lezioni tenute durante il semestre invernale fra il 1820 e il 1821 non sembra affatto confermare quella presente nell'*Enciclopedia*⁸⁸. Se si esclude il comune riferimento ad una certa ambiguità del simbolo, infatti, non vi sono punti comuni fra le due definizioni: mentre nell'*Enciclopedia* il simbolo è collocato ancora all'interno del processo di interiorizzazione del dato esterno da parte dell'intelligenza, nelle lezioni di filosofia dell'arte del 1820/21 il contenuto espresso simbolicamente è descritto come un «significato», un «pensiero» già separato dalla materia sensibile, indifferente e autonomo rispetto ad essa. Conseguentemente, qui la «manchevolezza» dell'espressione simbolica viene imputata solamente al lato della figurazione sensibile, la quale si rivela incapace di esprimere adeguatamente il significato, che rimane in parte ulteriore rispetto ad essa: «il simbolico in generale contiene un significato,

⁸⁶ Il rimando all'*Enciclopedia* è per altro presentato in modo esplicito da Hegel nei corsi del 1823 e del 1826 (cfr. VÄ 1823, p. 6; p. 9; VÄ 1826, pp. 51-52).

⁸⁷ VÄ 1820/21, p. 110: «Ich nenne das Symbolische ganz allgemein eine selbstständige äußerliche Gestaltung, die aber nach ihrer Bedeutung genommen wird; so daß also auch der Gedanke gleichgültig gegen die Gestaltung seyn kann; ein Gedanke kann mehrere Gestaltungen haben, so wie eine Gestaltung auch mehrere Bedeutungen haben. Der Löwe z.B. ist das Symbol der Stärke, Stärke ist seine allgemeine Vorstellung; aber die Stärke hat auch zu ihrem Symbol den Adler, Stier, Säule u.s.w. Umgekehrt kann auch die Gestaltung mehrere Bedeutungen haben; dies ist z.B. der Fall bei dem Stiere, über den als Symbol noch weiter unten gesprochen werden wird. Deshalb ist das Symbol auch oft dunkel und zweideutig».

⁸⁸ Anche nell'edizione del 1817, che è temporalmente la più vicina alle riflessioni estetiche proposte da Hegel nel corso del 1820/21, il simbolo è definito come un'«intuizione la cui determinatezza propria secondo la sua essenza e il suo concetto è più o meno il pensiero, che essa esprime come simbolo» (Enz. 1817, § 379). Secondo Schneider, il quale per altro si limita a considerare la definizione di simbolo nei paragrafi dell'*Enciclopedia* dedicati all'arte, il concetto di simbolo proposto nella prima edizione dell'*Enciclopedia* non è ancora quello della formulazione matura, perché ancora associato all'arte classica. Cfr. Schneider, *Geist und Geschichte. Studien zur Philosophie Hegels*, cit., p. 277; cfr. anche *Hegels Notizen zum absoluten Geist*, Eingeleitet und hrsg. von H. Schneider, in «Hegel-Studien» 9 (1974), p. 22: «Das freyeste schönste Symbol des Geistes – Form der Schönheit des griechischen – ist von der Natur zerbrochen».

una rappresentazione generale, un pensiero un concetto, che si rappresenta in un'immagine, oltre alla quale però resta ancora qualcosa per sé»⁸⁹.

Accanto a queste formulazioni – che si avvicinano al «velo» che nasconde la verità del periodo jenesi e non sembrano affatto coincidere con la concezione di simbolo proposta nell'*Enciclopedia* – ve ne sono però anche altre nelle quali Hegel descrive l'attività simbolica in modo più simile a quanto avviene nell'*Enciclopedia*, e cioè definendola come un'attività attraverso cui l'intelligenza non solo oggettiva le proprie rappresentazioni, ma è anche ancora impegnata nel processo attraverso cui si sforza di separare queste ultime dalla naturalità particolare e finita⁹⁰. Sempre nel corso del 1820/21, infatti, si legge:

Il simbolico è sempre il tentativo (*Versuch*) di produrre il proprio contenuto; esso non raggiunge però il suo scopo, perché la rappresentazione non è adeguata al significato e questo significato è il razionale, lo spirituale, la parola dell'enigma, che attraverso il simbolico fa capolino⁹¹.

Diversamente da quanto si è visto nelle prime citazioni, dunque, anche nel corso del 1820/21 Hegel accenna ad un processo simile a quello descritto nella *Psicologia* e cioè a un'attività rappresentativa relativamente alla quale «noi dobbiamo allontanare il pensiero secondo cui il concetto, il contenuto dell'opera d'arte sarebbe già stato pensato, come se esso esistesse in modo prosaico». Piuttosto, questo contenuto è «l'indeterminato, il non chiaro», lo spirito «che ancora non si sa»⁹² e che ancora si cerca nell'elemento naturale. Poiché quest'ultimo mantiene ancora un contenuto proprio, l'unità con l'elemento spirituale che qui può essere prodotta è dunque ancora quell'unità fra elementi separati ed indipendenti l'uno dall'altro che nella *Psicologia* è definita «sintetica»⁹³: «in un simbolo, l'accordo (*Zusammenhang*) di ciò che deve essere espresso e l'espressione è sì presente, ma non completo. L'espressione contiene sì le determinazioni che lo rendono ciò che deve essere; esso però presenta ancora altre determinazioni, forme esterne e indifferenti rispetto a ciò che viene espresso».

Così, per esempio, il leone ha molte determinazioni che lo rendono simbolo della forza, etc; esso però presenta ancora molte altre determinazioni, che esso possiede in quanto

⁸⁹ VÄ 1820/21, p. 111: «Das Symbolische überhaupt enthält eine Bedeutung, allgemeine Vorstellung, Gedanken oder Begriff, der sich in einem Bilde darstellt, außerdem aber auch noch für sich etwas ist». Questa manchevolezza distingue il simbolo dal mito, nel quale «figura e rappresentazione non sono diversi, la figura è in sé e per sé stessa interessante, l'anima si dà a conoscere sensibilmente e non si nasconde dietro la figura».

⁹⁰ *Ivi*, p. 33.

⁹¹ *Ivi*, p. 120: «Das Symbolische ist immer der Versuch, seinen Inhalt zu produzieren; es erreicht aber nicht seinen Zweck, denn die Darstellung ist nicht angemessen der Bedeutung, und diese Bedeutung ist das Vernünftige, das Geistige, das Wort des Rätsels, das durch das Symbol hindurchbricht».

⁹² *Ivi*, p. 118.

⁹³ Proprio questo aspetto è ciò che già a partire da questo ciclo di lezioni distingue il concetto di simbolo da quello di segno, il quale infatti, essendo «un'esteriorità del tutto indifferente rispetto al significato», può essere conciliato senza residui con il contenuto spirituale (*ivi*, p. 111).

animale e che non consentono che esso debba valere come vera espressione della forza (*als wahrer Ausdruck der Kraft*), ma abbassano a simbolo. Alla vera unità del concetto e della realtà (*Realität*) corrisponde che la realtà non è nulla, se non ciò che essa deve essere⁹⁴.

Se nelle lezioni del 1820/21 Hegel propone due definizioni differenti di simbolo le quali, intrecciandosi fra di loro, rendono tale concetto ancora più ambiguo di quanto esso già non sia, tali oscillazioni scompaiono nei cicli di lezioni successivi, nei quali Hegel descrive in modo univoco la collocazione del simbolo come interna a quel processo di liberazione dell'elemento spirituale dalla naturalità che è descritto anche nella *Psicologia*. Ciò che in tali lezioni è descritto come fondante l'attività simbolica, infatti, è il darsi contemporaneo:

- dell'emersione del lato spirituale da ciò che inizialmente è solo naturale (movimento questo che, nella terminologia enciclopedica, corrisponde all'interiorizzazione dell'intuizione data)⁹⁵;
- dell'oggettivazione di tale interiorità in una figura sensibile⁹⁶, in modo che «la riflessione», la quale «non è ancora proceduta tanto innanzi da contenere in sé, autonomamente rappresentazioni generali [e] non è ancora in grado di tenere fermi pensieri per sé»⁹⁷, arrivi a porre una sempre più salda separazione fra il contenuto spirituale e la sua semplice presentazione sensibile, giungendo così a una più chiara determinazione di sé.

Per quanto riguarda il primo dei momenti or ora indicati – ovvero quello attraverso cui si realizza l'emersione del lato spirituale dall'immediatezza naturale – nel ciclo di lezioni sull'arte tenute nel 1823, Hegel chiarisce innanzitutto quale tipo di contenuto interiore sia quello proprio dell'intelligenza simbolica, descrivendolo come un «interno ancora incompiuto», un «preavvertimento» ancora «indeterminato del concetto»⁹⁸: «quando il

⁹⁴ *Ivi*, pp. 40-41: «Bei einem Symbol ist der Zusammenhang des Ausgedrücktseynsollenden und des Ausgedrückten zwar vorhanden, aber nicht vollkommen. Das Ausgedrückte enthält zwar die Bestimmungen, die es zu dem machen, was es seyn soll; es treten aber noch andre Bestimmungen, äußerliche gleichgültige Formen zu dem Ausgedrückten hinzu. So z. B. hat der Löwe viele Bestimmungen, die ihn zum Symbol der Kraft, etc. machen; es treten aber noch viele andre Bestimmungen hinzu, die er als Thier besitzt, die also nicht zulassen, daß er als wahrer Ausdruck der Kraft gelten soll, sondern ihn zu einem Symbole herabsetzen. Zur wahrhaften Einheit des Begriffs und der Realität gehört, daß die Realität nichts ist, als was sie seyn soll».

⁹⁵ Diversa è a tal proposito la lettura di Luigi Pareyson, secondo il quale, in Hegel «l'arte nasce quando lo spirito ha lasciato infinitamente al di sotto di sé la natura; quando lo spirito non solo si è soggettivamente raccolto nel mondo della conoscenza, ma è anche passato all'azione, oggettivandosi in istituzioni giuridiche, etiche e politiche; quando lo spirito, percorso per intero il regno della divisione e resosi esperto di tutti i conflitti, abbandona la propria finitezza e s'afferma come l'infinito nell'atto stesso che raggiunge finalmente l'assoluto» (Id., *Il mondo dell'arte*, in *L'opera e l'eredità di Hegel*, a cura di V. Verra, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 33-48, p. 45).

⁹⁶ VÄ 1823, p. 12; p. 15: «In quanto è coscienza l'uomo deve porre davanti a sé, rendere oggetto per sé, ciò che egli è e ciò che in generale è. Le cose naturali sono soltanto [...] L'uomo, come coscienza, si raddoppia, è una prima volta e poi è per sé».

⁹⁷ *Ivi*, p. 120; pp. 115-116.

⁹⁸ *Ivi*, p. 58; p. 59.

simbolico si dà a vedere, può darsi il caso che il pensiero astratto non sia ancora emerso per sé nello spirito, e che anzi il modo di presentare per immagini si mostri ancora come l'unico nel quale lo spirito si può rendere rappresentabile il proprio contenuto»⁹⁹.

Il primo aspetto è dunque il tendere e il cercare dell'arte, che più precisamente si mostrerà così: il pensiero non ancora in sé determinato in modo veritiero utilizza per sé ancora la materia naturale esterna e, non ancora in armonia con essa, rende innaturali e distorce le figure naturali stesse e introduce in esse lo smisurato. [...] Poiché il contenuto è in se stesso indeterminato, esso sospinge anche la sua espressione al di là della sua determinatezza¹⁰⁰.

Come accennato già in questa ultima citazione, il fatto che l'artista simbolico non abbia ancora interiorizzato del tutto la materia esterna e il contenuto delle sue rappresentazioni sia «più o meno astratto, oscuro e non determinato in sé in modo veritiero»¹⁰¹ ha delle conseguenze anche per quanto riguarda il modo in cui il contenuto viene espresso¹⁰². La non completa autonomia dell'artista simbolico dalla realtà esterna e l'indeterminatezza del contenuto da rappresentare, infatti, fanno sì che la figura sensibile sia al contempo ciò da cui egli cerca di trarre il contenuto spirituale e ciò in cui cerca di oggettivare tale contenuto. La figura simbolica, dunque, non è né solamente una figura «trovata» (come nel caso delle raffigurazioni che non rimandano ad alcun significato ulteriore rispetto al loro proprio contenuto immediato) né solamente una figura «prodotta»¹⁰³ dall'intelligenza (come nel caso del segno), ma è piuttosto una figura al contempo trovata e prodotta. Per quanto tutti i simboli siano tratti dalla sfera degli oggetti naturali e siano per sé significanti, infatti, la loro figura immediata non viene mantenuta inalterata, ma anzi viene distorta, estesa e deformata dall'uomo, che così tenta – ad un tempo – di determinare il contenuto spirituale interno attraverso la sua oggettività e di oggettivarlo a partire dalla sua determinazione interiore. L'attività dell'artista simbolico, dunque, non è regolata in modo che «per prima viene la rappresentazione universale, e per secondo [...] l'andare in cerca di una presentazione»:

Il procedimento non è questo, e l'immagine naturale non viene utilizzata per esistere come simbolo, anzi la fantasia che produce immagini inizia dall'immagine naturale e l'espande fino al significato universale. Lo spirito, che si spinge avanti verso le

⁹⁹ *Ivi*, p. 120; p. 116.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 35; p. 35.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² L'artista simbolico, nota infatti Hegel, «non ha trovato il giusto contenuto, e perciò neppure la giusta forma (*Form*)» (*ivi*, p. 34; p. 35). Relativamente alla preponderanza del lato materiale su quello spirituale presente nel simbolico, cfr. anche *ivi*, pp. 119-123; pp. 114-119.

¹⁰³ *Ivi*, p. 125; p. 121.

rappresentazioni universali, trova appoggio nell'esistenza particolare, che conquista così la determinazione del significato particolare»¹⁰⁴.

È dunque l'indeterminatezza del contenuto, e cioè il fatto che nell'attività simbolica il contenuto da esprimere sia ancora indeterminato e non saputo, a determinare la smisuratezza, l'essere «senza misura (*maßlos*)» delle figure simboliche, smisuratezza che dunque non è solamente una caratteristica del lato sensibile del simbolo, ma caratterizza anche – e in primo luogo – il contenuto interno delle rappresentazioni simboliche¹⁰⁵.

Il fatto che per Hegel la smisuratezza del lato sensibile di una figura derivi sempre da una smisuratezza o indeterminatezza del contenuto interno che in essa viene rappresentato, emerge in modo chiaro in alcuni passi del corso tenuto da Hegel nel semestre estivo del 1826¹⁰⁶. Qui, dopo aver ricordato che «l'idea è vera solo in quanto essa ha in sé la compiuta determinazione, in quanto la sua misura (*Maß*) è in se stessa la determinazione essenziale, la totalità dell'essere determinato in sé»¹⁰⁷, Hegel aggiunge:

L'arte in generale incompleta (*unvollkommene*) racchiude in sé l'incompletezza del contenuto; [...] la determinazione è per così dire l'inizio sopra l'apparenza (*der Anfang über die Erscheinung*). Quando l'idea è in sé vera, dunque, allora essa è in sé concretamente determinata, essa stessa è il suo figurare e, in quanto la sua figura è il suo proprio determinare, allora essa diventa vera [...]. Quando l'idea è indeterminata, allora essa è ancora non vera, e dunque essa è ancora indeterminata e la figura è ancora un che di esteriore (*etwas Äußerliches*), non determinata attraverso se stessa. [...] L'idea nella sua inquietudine (*Unruhe*) non ha ancora la forma assoluta, si cerca in tutta questa materia, che ancora non le è propria e cerca di farsi adeguata ad essa. In quanto però essa è senza misura (*das Maßlose*), essa non può farsi veramente adeguata alla figura naturale, ma aumenta semplicemente la materia naturale, trattandola negativamente¹⁰⁸.

Ma come va compresa tale smisuratezza e mancanza di misura propria dell'attività simbolica? Come un modo d'essere fisso che si ripresenta sempre identico o come un che di dinamico e in evoluzione? Per cercare di rispondere a queste domande può essere utile rifarsi alla

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 130; pp. 125-126.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 118-119; pp. 114-115: «Nel simbolico è la materia (Stoff) ad avere la preponderanza, e viene ricercata per l'interno la forma, la quale non è ancora compiuta, perché incompiuto è l'interno».

¹⁰⁶ Il riferimento alla coppia di concetti smisura/misura compare per altro anche nelle lezioni degli anni precedenti, cfr. VÄ 1820/21, p. 142; VÄ 1823 p. 35; p. 35 e p. 130; p. 134.

¹⁰⁷ VÄ 1826, p. 66: «Die Idee ist nur wahrhaft, insofern sie in sich selbst vollkommene Bestimmtheit hat, insofern ihr Maß die wesentliche Bestimmung in ihr selbst ist, Totalität des Bestimmteins in sich».

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 66-67: «Unvollkommene Kunst überhaupt schließt in sich die Unvollkommenheit des Inhalts, und in der höchsten Idee ist die Darstellung, d.i. die Gestalt, der Idee entsprechend. [...] Die Bestimmtheit ist sozusagen der Anfang über die Erscheinung. Wenn die Idee also in sich wahr ist, so ist sie in sich konkret bestimmt, sie ist selbst ihr Gestalten, und insofern ihre Gestalt ihr eigenes Bestimmen ist, so wird sie wahrhaft [...]. Wenn die Idee unbestimmt ist, so ist sie noch unwahr, und dann ist sie noch unbestimmt und die Gestalt noch etwas Äußerliches, nicht durch sich selbst bestimmt. [...] Die Idee in ihrer Unruhe, sie hat noch nicht die absolute Form, sucht sich in allem diesem Stoff, der noch nicht ihr eigen ist, und sucht, sich ihm angemessen zu machen. Weil sie aber das Maßlose ist, so kann sie sich die natürliche Gestalt nicht wahrhaft angemessen machen, sondern steigert den natürlichen Stoff bloß, behandelt ihr negativ».

definizione del concetto di «misura» che appare nell'ultima edizione del primo volume della *Wissenschaft der Logik*. Qui Hegel scrive che la misura non è solo una «maniera estrinseca, un più o un meno», ma è «in pari tempo un più o un meno riflesso in sé, una determinatezza non già semplicemente indifferente ed estrinseca, ma che è in sé»:

Essa è così la *concreta verità dell'essere*. Perciò nella misura i popoli rinvennero qualcosa di inviolabile e sacro¹⁰⁹. Nella misura sta già l'idea dell'*essenza*, di essere cioè identico con sé nella immediatezza dell'essere-determinato, cosicché quella immediatezza per mezzo di questa identità con sé è rabbassata a un che di mediato¹¹⁰.

Rispetto a questo concetto di misura che dunque, come nota Giuspoli riferendosi alla prima definizione sistematica di tale concetto, «non è una determinazione estrinseca all'essente, l'espressione numerica della sua grandezza», ma una sua «specificazione interna»¹¹¹, la smisurezza del simbolo non è pensata da Hegel come uno stato rigidamente contrapposto e cioè tale per cui in esso la misura sia del tutto assente e non compaia. Piuttosto, come Hegel specifica sempre nella *Scienza della logica* riferendosi in particolare all'attività produttiva propria della cultura indiana, nella sfera simbolica questa autospecificazione è presente come una «differenza o determinatezza» che si dà solo in modo instabile e discontinuo, e cioè come una differenza che, non appena viene posta, «non fa che scomparire daccapo; non viene conservata, non viene *tolta*, e l'unità non diventa unità concreta, lo sdoppiamento non viene ricondotto alla conciliazione»¹¹². Questo, pur non rendendo il modo simbolico meno smisurato, spiega come debba essere intesa la smisurezza che lo contraddistingue e cioè mostra come esso, lungi dall'essere staticamente contrapposto alla misura, coincida piuttosto con l'attività nella quale il passaggio dalla smisurezza alla misura continua ad essere attuato e sviluppato, senza però giungere a compimento. Le fasi che caratterizzano tale processo, le quali non sono descritte da Hegel né nell'*Enciclopedia* né nella *Scienza della Logica*, compaiono invece nelle lezioni di filosofia dell'arte e saranno oggetto dell'analisi del prossimo paragrafo.

¹⁰⁹ WdL, I, p. 390; I, p. 369.

¹¹⁰ *Ibidem*

¹¹¹ Paolo Giuspoli, *Verso la Scienza della logica*, Verifiche, Trento 2000, p. 114.

¹¹² WdL, I, p. 389; I, p. 368.

3. *L'arte simbolica: una lotta fra spirituale e naturale*

La mancanza di misura (*Maßlosigkeit*) che caratterizza gli oggetti simbolici è in primo luogo un'indeterminatezza dell'interno il quale, non essendo ancora del tutto indipendente dall'intuizione esterna, non può ancora oggettivarsi liberamente nell'esteriorità sensibile («*farsi Essere, Cosa*»¹¹³). Come si è appena visto, però, questa indeterminatezza del contenuto non condiziona il simbolo in modo statico ed immutabile, ma anzi è descritta da Hegel come «un fermento (*Gärung*)», «un'inquietudine (*Unruhe*)», una tensione (*Streben*) dell'elemento spirituale a uscire da questa indeterminatezza e a trovare la propria misura¹¹⁴. Un simile processo non si dà in modo repentino, ma è costituito da diversi momenti: come accadeva alle rocce dell'Ellesponto prima che gli Argonauti le superassero, infatti, anche la «rottura dell'interno e dell'esterno»¹¹⁵ a partire dalla quale «sorge [...] un contenuto che diviene in se stesso l'interno, il significante»¹¹⁶, avviene in modo graduale e solo dopo innumerevoli ripetizioni.

Il termine che Hegel usa per descrivere il processo attraverso cui l'artista simbolico interiorizza il dato sensibile, determina il lato spirituale e dà ad esso oggettività, è quello della lotta (*Kampf*):

Il simbolico è dunque pre-arte (*Vorkunst*), non ancora arte nella sua veridicità, e la sua tensione e meta è che il soggettivo, lo spirituale, divenga libero e si dia figura, che esso rappresenti se stesso (*es sich selbst vorstellt*). La cerchia del simbolico è la lotta dello spirituale con il sensibile, e i diversi livelli non sono tanto modi del simbolico quanto piuttosto livelli di questa lotta dello spirituale con il simbolico, tentativi di raffigurazione, che in questa sfera non è ancora riuscita veramente¹¹⁷.

¹¹³ Enz. 1830 § 457, p. 268; p. 319.

¹¹⁴ VÄ 1826, p. 67 e p. 118.

¹¹⁵ VÄ 1820/21, p. 117.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 116. Il paragone fra il procedere dell'artista simbolico e la spedizione degli Argonauti lo si trova sia nel primo ciclo di lezioni (cfr. VÄ 1820/21, p. 142) sia nel secondo, dove si legge: «I Greci, parlando della spedizione degli Argonauti, raccontano che le rocce dello stretto dell'Ellesponto, che fino ad allora si aprivano e si chiudevano come forbici, divennero fisse dopo che gli eroi le ebbero superate con la loro nave. Allo stesso modo qui è in gioco un fissarsi del finito [...]» (VÄ 1823, pp. 140-141; p. 136).

¹¹⁷ VÄ 1826, p. 114: «Das Symbolische ist insofern Vorkunst, noch nicht Kunst in ihrer Wahrhaftigkeit, und ihr Bestreben und Ziel ist, daß das Subjektive, Geistige frei werde und sich gestalte, daß es sich selbst vorstellt. Der Kreis des Symbolischen ist der Kampf des Geistigen mit dem Sinnlichen, und die verschiedenen Stufen sind nicht sowohl Arten des Symbolischen als vielmehr Stufen dieses Kampfes des Geistigen mit dem Symbolischen, Versuche der Gestaltung, die in dieser Sphäre noch nicht wahrhaft gelingt». Per un'interpretazione del concetto di «pre-arte (*Vorkunst*)» – il quale, come si è visto nel primo capitolo, caratterizza anche il pensiero di Creuzer – si veda anche quanto scrive Benjamin Rutter, il quale individua in Hegel una distinzione implicita fra «bad art», «pre-art», «non-art» e «anti-art» (Id., *Hegel on the modern arts*, Cambridge University Press, New York, 2010).

L'immagine della lotta¹¹⁸ è presente fin dalle lezioni tenute a Berlino nel 1821 e permette di chiarire fin da subito alcune importanti caratteristiche del processo che ha luogo nell'arte simbolica. Innanzitutto, il porsi della differenza fra spirituale e naturale non descrive un divenire lineare e teleologicamente ordinato, ma consiste piuttosto nel costante susseguirsi di fasi o «livelli della lotta» diversi gli uni dagli altri, i quali si ripetono e tornano a comparire anche là dove sembravano essere ormai superati¹¹⁹. In secondo luogo – similmente a quanto accade in un altro e più famoso luogo di «lotta», qual è quello della «lotta per il riconoscimento»¹²⁰ – il processo che qui è in corso non descrive il conflitto fra due entità già date e presenti indipendentemente l'una dall'altra, ma è piuttosto il processo attraverso cui i due lati del conflitto (in questo caso: l'elemento spirituale e l'elemento naturale) sorgono per la prima volta in quanto distinti l'uno dall'altro. La «dualità di mondi (*eine Zweiheit von Welten*)», ovvero l'opposizione fra spirituale e naturale, non è fin da subito presente, ma è anzi il risultato più alto cui l'attività simbolica può giungere: l'attività che ha luogo nell'arte simbolica è infatti quella di iniziare a separare questi due mondi l'uno dall'altro attraverso la produzioni di opere che incorporano questa dualità e cioè sono, come si legge nelle lezioni del 1820/21, tanto «una figura presa dalla natura» quanto «un prodotto (*hervorgebracht*) dell'uomo»¹²¹. Questa dualità è ancora assente nel mondo animale, e compare solo quando subentra l'attività spirituale:

Nella lotta vengono posti tutto il dolore, la non pacificazione, le tensioni dello spirito. Gli animali sono in pace con se stessi. Nell'uomo l'opposizione crea una duplicità di mondi. [...] In questa opposizione l'uomo cerca la pacificazione. Ciò che non si conosce porta

¹¹⁸ L'immagine della lotta torna in ciascuno dei corsi berlinesi di filosofia dell'arte (oltre al riferimento per l'edizione del 1826 cfr. anche VÄ 1820/21, p. 104 e p. 150; VÄ 1823, p. 139; p. 134; VÄ 1828/29 (*Einleitung*) p. 72); mediante l'uso di tale immagine Hegel sembra rispondere anticipatamente all'obiezione che gli muoverà Pareyson quando nel saggio *Due possibilità: Kierkegaard e Feuerbach* parlando del «pensiero vuoto e formale, che è il pensiero dialettico» lo descrive come «un dimenticare che l'esperienza dello spirito vivente non si descrive come il racconto di un viaggio che si svolge nell'itinerario successivo di varie tappe, e meno che mai somiglia a una di quelle filastrocche in cui ciascun termine è incastrato nell'altro, sì che dall'ultimo si risale senza soluzione di continuità al primo», cfr. L. Pareyson, *Due possibilità: Kierkegaard e Feuerbach*, in *Esistenza e persona*, cit., p. 20.

¹¹⁹ Su questo cfr. anche il paragrafo § 2.4.

¹²⁰ Nella lotta per il riconoscimento che Hegel presenta fin dagli scritti del periodo jense, il conflitto non presuppone il darsi di due coscienze distinte ed autonome, ma anzi queste sono il risultato della lotta. Come nota lapidario Hegel durante il corso del 1803/04, infatti, «un che di non riconosciuto [...] non è affatto» ed è solo a partire dal riconoscimento che le due coscienze possono essere considerate come esistenti: «L'uomo viene necessariamente riconosciuto ed è necessariamente riconoscente. Questa necessità è la sua propria, non la necessità del nostro pensiero in opposizione al contenuto. [...] L'uomo è il riconoscere» (RP 1805/06, p. 226; p. 112).

¹²¹ VÄ 1820/21, p. 27. La stessa radicale originarietà della prima separazione fra spirituale e naturale è individuata anche da Maurizio Pagano in ambito religioso (l'indagine di Pagano si fonda sui quattro corsi tenuti da Hegel sulla filosofia delle religioni a Berlino). Su questo cfr. Id., *La storia delle religioni nell'interpretazione di Hegel*, «Annuario filosofico» 10, 1994, pp. pp. 325-373. Sul fatto che pensiero ed essere non siano da sempre contrapposti, cfr. anche quanto scrive Paolo Giuspoli per il quale «pensiero ed essere non vanno concepiti come entità originariamente differenti, secondo una tendenza naturale implicita nel modo coscienziale di fare esperienza. Hegel qui [nella sfera psicologica] evidenzia piuttosto come l'intelligenza umana sia in grado di generare un mondo intellettuale oggettivo, il mondo della comunicazione linguistica, che diviene la natura propria del modo peculiarmente umano di co-abitare il mondo» (Id., *Idealismo e concretezza. Il paradigma epistemico hegeliano*, Franco Angeli, Milano 2013, p. 60).

alla non libertà. L'uomo si rapporta a ciò che è straniero, esso è in un rapporto di dipendenza. La pulsione (*Trieb*) alla conoscenza è a rendersi il mondo esterno conosciuto, a renderlo proprio¹²².

I gradi della lotta che hanno luogo nel simbolico vengono presentati da Hegel in modo diverso di anno in anno. Nel corso del 1820/21, ad esempio, i «livelli del simbolico» sono tre: il «simbolo naturale» (nel quale è descritta l'unità apparentemente indivisa dello spirituale con il naturale), il «vero simbolico» (che comprende prevalentemente le produzioni di India e Egitto) e «il livello del separarsi del significato e dell'espressione» (nel quale sono trattate le diverse forme retoriche). Nel corso del 1823, anch'esso tripartito, la scansione proposta da Hegel prevede invece in primo luogo l'analisi del «simbolismo in generale» (che raccoglie insieme i simbolismi presenti nelle culture persica, indiana ed egizia), in secondo luogo la trattazione della poesia sacra (la quale dunque non viene più collocata all'interno della sfera dell'arte classica, come accadeva nel 1820/21) e, infine, l'analisi delle figure caratteristiche della sfera del paragone. Rispetto alla scansione del 1823, quella presentata nel 1826 non introduce grandi cambiamenti: anche se il numero dei momenti del simbolico presentati da Hegel aumenta di numero e passa da tre a quattro, questo ampliamento non comporta una variazione dell'ordine dei popoli citati, ma solamente l'analisi più accurata di quello che nel 1823 è il primo momento. A differenza di quanto accade nel secondo corso berlinese, infatti, nel 1826 Hegel distingue fra il momento del «passaggio al simbolo, l'inizio della differenziazione (*Übergang zum Symbol, der Beginn der Unterscheidung*)», associato esclusivamente alla cultura indiana, e il momento del «simbolico vero e proprio», associato alla sola popolazione egizia¹²³. Infine, nel 1828/29 Hegel modifica nuovamente l'ordine dei popoli analizzati, separando l'analisi della «simbolica della sublimità» (corrispondente all'arte del panteismo e all'arte ebraica) dalla trattazione del «simbolismo conscio» e collocandola nuovamente al secondo livello¹²⁴.

¹²² VÄ 1828/29 (*Einleitung*), p. 72: «In dem Kampf wird aller Schmerz, alles Unbefriedigte, alle Sehnsucht des Geiste[s] gesetzt. Die Thiere sind in Frieden mit sich selbst. Im Menschen macht der Gegensatz eine Zweiheit von Welten. [...] In diesem Gegensatze such der Mensch Befriedigungen. Der Unwissende ist Unfreiheit. Der Mensch verhält sich da zu einem Fremden, es ist in Abhängigkeit. Der Trieb zu Kenntnissen ist, sich die Welt des Aueßerlichen kenntlich zu machen, sich anzueignen».

¹²³ VÄ 1826, p. 114. Nel corso del 1826 i momenti dunque sono, nell'ordine: 1) «die ganz substantielle Einheit»; 2) «der Beginn der Unterscheidung»; 3) «das eigentliche Symbolische»; 4) «das Freiwerden beider Seiten gegeneinander; oder das Freiwerden des Geistigen in seiner subjektiven Bedeutung, so daß das Sinnliche als negativ erscheint, nur dem Geist dienend».

¹²⁴ La suddivisione seguita nell'ultimo corso berlinese è dunque questa: 1. l'unità immediata del significato e dell'esteriore (come sempre esemplificata dai Parsi); 2. la «simbolica della sublimità»; 3. la «simbolica nella sua forma più alta» (la quale tiene insieme le produzioni artistiche di India ed Egitto); 4. la consueta trattazione relativa alle figure retoriche proprie del «simbolismo cosciente».

Le continue variazioni che caratterizzano la trattazione hegeliana della sfera simbolica, oltre a dimostrare l'atteggiamento aperto e sempre suscettibile di nuove revisioni con cui Hegel affronta la materia «orientale», suggeriscono almeno altre due osservazioni di carattere generale. La prima riguarda l'intento che guida Hegel in questa trattazione, il quale emerge se si confrontano le diverse trattazioni dell'arte simbolica ponendo attenzione, oltre che al numero delle diverse fasi, anche al loro contenuto. Ciò che un simile paragone mostra è il fatto che l'accrescimento del numero delle fasi in cui la sfera del simbolico è suddivisa non corrisponde ad una radicale revisione del contenuto della trattazione, ma anzi quest'ultimo rimane – nelle sue linee principali – inalterato. Questo, se da un lato permette di considerare i quattro corsi come differenti variazioni di uno stesso tema (rendendo fra l'altro legittima l'operazione di Hotho), dall'altro lascia supporre che il principale obiettivo che spinge Hegel a modificare ogni anno la propria trattazione dell'arte simbolica sia di tipo didattico-espositivo e cioè volto a raccogliere le nuove informazioni sulle culture dei popoli orientali in modo da presentare il processo di determinazione dello spirito fotogramma per fotogramma, come alla moviola. La seconda osservazione suggerita dalle continue modifiche apportate da Hegel alla sua trattazione dell'arte simbolica ha invece a che fare con il rapporto che lega fra loro questi diversi «tentativi di figurazione»¹²⁵ e cioè il fatto che essi non siano pensati come rigidamente posti uno dopo l'altro, ma come momenti di un processo che ammette, oltre all'avanzamento, anche pause, compresenze, inciampi e retromarce.

Prima di approfondire questo ultimo aspetto e vedere con più precisione quale sia il rapporto che lega tali momenti, è però necessario vedere più da vicino quali siano i livelli del simbolico che Hegel ha in mente: quali sono questi oggetti frutto tanto dell'oggettivazione verso l'esterno del contenuto interiore, quanto del movimento verso l'interno con cui lo spirito si sforza «di divenir-chiaro-a-se-stesso»¹²⁶?

3.1 *La meraviglia e «die substantielle Einheit»*

Il primo livello del simbolico ad essere descritto da Hegel corrisponde all'«unità immediata dello spirituale, del significato, con il naturale, la figura»¹²⁷. Qui il pensiero interno e la materia sensibile sono ancora indivisi e «ciò in cui l'uomo preavverte il bisogno dello spirito e cerca il soddisfacimento è innanzi tutto la natura immediata».

¹²⁵ VÄ 1826, p. 114.

¹²⁶ VÄ 1823, p. 139; p. 135.

¹²⁷ VÄ 1821, p. 112.

Il primo prodotto è una religione, che è soltanto una venerazione dei corpi naturali come tali, non ancora una religione simbolica. [...] Una tale religione può essere mitologica, ma non ancora simbolica. Dio, qui, non possiede ancora il contenuto veritiero, ma il senso indeterminato di sostanza universale del tutto, che è presente immediatamente in ogni cosa finita, così che il finito è in sé insieme l'infinito¹²⁸.

In tutti i corsi sull'arte che Hegel tiene a Berlino, questa prima forma del simbolico trova la propria esemplificazione nella religione degli antichi Parsi, i quali riconducevano tutto il molteplice «a un'unità che è un'unità fisica: la luce»¹²⁹. Quest'ultima non ha per essi un valore simbolico né possiede un significato ulteriore, ma è piuttosto essa stessa questo significato. Per gli antichi Parsi, infatti, «la luce non significa (*bedeutet*) il bene, e il bene non significa la luce, ma essi sono entrambi in questa immediata identità»:

Questa luce è immediatamente il divino; è il buono; questa determinazione è, esiste sensibilmente e naturalmente nella luce. L'essenza universale si chiama sì Ormuz, ma Ormuz è la luce. Le stelle, ogni luce sono modi della manifestazione di Ormuz, così che questi è ciò che è presente in essi¹³⁰.

Ma anche se in questo antico panteismo il rapporto in cui la luce sta con il bene descrive una piena coincidenza, in esso è già presente un «fermento, un dissidio, perché quel che è più elevato viene cercato nel naturale»¹³¹. L'intuizione della realtà che qui è in atto, infatti, è già caratterizzata dalla meraviglia in virtù della quale l'uomo, preavvertendo una differenza fra naturale e spirituale, inizia a considerare «qualunque esistenza, che sia data immediatamente, non [...] secondo questa immediatezza, ma secondo un altro significato [...] a lei stessa immanente»¹³². Relativamente al ruolo giocato dalla meraviglia, nella *Nachschrift* relativa al corso del 1823 si legge:

Se vogliamo indicare semplicemente i modi dell'inizio, possiamo dire che arte, religione e scienza iniziano con la meraviglia, come dice Aristotele. Rapportandosi alla natura, l'uomo non la considera soltanto come qualcosa di esteriore, ma negli oggetti prevverte la ragione, l'universale, il pensiero; ne è per un verso respinto, per un verso attratto, ed

¹²⁸ VÄ 1823, p. 125; p. 121. Cfr. anche VÄ 1826 (Kehler), p. 77: «Im Ganzen ist [dadurch] das Allgemeine und die sinnliche Weise als unmittelbar identisch gesetzt, und wenn das Allgemeine auch durch sinnliche Vorstellung vorgestellt wird, so kann man das noch nicht Gedicht nennen, sondern es ist die erste Erhebung der sinnlichen Vielheit in allgemeine Vorstellungen. [...] Das Allgemeine und das Sinnliche sind so unmittelbar identisch in der Anschauung».

¹²⁹ A proposito delle conoscenze hegeliane relative alla Persia antica, Hulin nota come esse si basassero su fonti di scarsa affidabilità, come le osservazioni derivanti dai viaggi di R. Ker Porter e Volney (Id., *Hegel et l'orient*, cit., p. 126).

¹³⁰ VÄ 1823, p. 126; pp. 121-122. Cfr. anche VÄ 1821, pp. 112-113; VÄ 1826, pp. 116-118.

¹³¹ VÄ 1823 p. 125, p. 121. Questo fermento che rompe l'immediata identità fra l'istanza spirituale e quella naturale ricorda lo stesso movimento descritto da Creuzer quando, in riferimento all'arte simbolica, dice: «È una brama dolorosa partorire l'infinito nel finito. Lo spirito, posto nella notte di questo mondo sotterraneo, vorrebbe sollevarsi e pervenire a chiarezza piena del giorno sereno. Vorrebbe scorgere ciò che solo è vero e immutabile, in sé e senza veli, e deporlo in un'immagine in questo mutevole mondo di esistenza apparente» (Id., *Symbolik und Mythologie*, cit., § 29, p. 58; pp. 37-38).

¹³² VÄ 1826 (Kehler), p. 69.

entrambi, il presentimento di qualcosa di elevato e la coscienza di un esteriore, non sono ancora separati¹³³.

Il fatto che l'intuizione della realtà che qui è in atto non sia più la semplice sensazione nella quale il senziente è identico al sentito, ma corrisponda piuttosto al primo separarsi del soggetto rispetto all'oggetto¹³⁴, non significa già che la separazione dell'elemento spirituale da quello naturale è fissa e determinata, anzi: il modo in cui tale differenza si manifesta non ha ancora nulla di fisso. Essa è piuttosto un'inquietudine, un ribollire che, originandosi e muovendosi all'interno dello stato di «indifferente opacità (*Dumpfheit*) del primo vivente naturale» di cui si legge nell'edizione curata da Hotho, disturba l'omogenea tranquillità iniziale e pone per la prima volta l'uomo in una «condizione intermedia tra il modo naturale e il più libero modo dello spirito»¹³⁵.

3.2 Il secondo livello: «das beginnende Unterscheiden»

La stessa presa di distanza dal naturale e la conseguente ricerca di qualcosa di più elevato abbozzati nel panteismo parsico sono presenti anche nel secondo livello del simbolico. In questo momento – che, insieme al simbolismo egizio, è il livello a cui Hegel dedica maggiore attenzione nei suoi corsi – il fermento fra istanza naturale e istanza spirituale presente nell'intuizione dei Parsi «perviene ad espressione»¹³⁶ e inizia a sorgere un oggetto simbolico vero e proprio e cioè un oggetto che, oltre al suo proprio contenuto immediato, rinvia anche ad un contenuto ulteriore. Ciò che qui è in atto è «il tentativo che l'interno ottenga la sua vera determinazione e con essa la sua vera figura»¹³⁷. Questo però ancora non accade, e anzi il rapporto fra la figura sensibile e il contenuto spirituale è qui ancora confuso e ambiguo:

In questo campo abbiamo dinanzi a noi configurazioni e immagini, e, immediatamente, non troviamo in esse nulla di sospetto; ma se mutiamo disposizione vediamo subito che queste configurazioni, così come esse stanno per sé, non ci soddisfano, anzi capiamo che

¹³³ VÄ 1823, p. 125, p. 120.

¹³⁴ Relativamente all'indeterminatezza che caratterizza questo primo momento, nelle lezioni del 1823 Hegel nota: «Il primo punto di partenza non può ancora avere in sé il fatto che il contenuto spirituale, e più precisamente la soggettività sostanziale, si apprenda per se stessa e si renda in immagine. Il primo stadio non può avere un tale contenuto libero. La libera spiritualità non è la prima cosa, ma il risultato. Poiché la coscienza non si apprende dapprima in questa guisa, quel che scaturisce è più debole dal punto di vista del contenuto e più imperfetto dal punto di vista della figura, essendo entrambi essenzialmente connessi: il più elevato concetto dell'autocoscienza e la presentazione (*Darstellung*)» (VÄ 1823, p. 124; p. 119).

¹³⁵ *Ivi*, p. 125; p. 120.

¹³⁶ *Ivi*, p. 127; p. 122. Cfr. anche VÄ 1826, p. 118: «Das zweite ist die Gärung dieser Einheit, der beginnende Unterschied von der Bedeutung des Innern und seinem sinnlichen Dasein überhaupt. [...] Das Gären gewinnt eine Unterscheidung und sucht diese wieder zu vereinigen, dies kann als unvollkommen bezeichnet werden».

¹³⁷ VÄ 1826, p. 114. Cfr. anche VÄ 1826 (Kehler), pp. 77-78.

dobbiamo procedere oltre, alla volta del significato di queste immagini, un significato che è un altro rispetto a quello che esse stesse sono¹³⁸.

L'attività che caratterizza questo secondo livello del simbolico si distingue da quella presente nel livello precedente perché qui l'artista, oltre a preavvertire negli elementi naturali la presenza di un contenuto spirituale, inizia per la prima volta a modificare l'elemento sensibile al fine di rappresentare tale contenuto. Ciò che spinge l'uomo a modificare l'oggetto naturale – anziché lasciarlo inalterato – è il fatto che qui egli non preavverte più il contenuto spirituale come immediatamente coincidente con l'oggetto, ma come ad esso ulteriore. A causa di questo scarto fra il contenuto spirituale e l'immagine naturale, l'uomo – che si muove nel tentativo di portare l'oggetto sensibile a contenere lo spirituale che pure lo eccede – modifica la figura naturale «spingendola oltre se stessa»¹³⁹ e portandola «fino al mostruoso, allo smisurato, in immagini incredibili»¹⁴⁰:

Il senso del mondo indiano di rappresentare va verso il mostruoso; la figura come tale non è sufficiente a presentare se stessa, e perciò – poiché ha il suo significato universale fuori di sé – essa cerca di raggiungere questo significato andando oltre se stessa¹⁴¹.

Ciò che a questo livello l'artista non può ancora fare è porre la figura sensibile in modo autonomo e indipendentemente dal contenuto immediato che la caratterizza, producendola *ex novo*. Il motivo per cui l'oggetto non è ancora un che di prodotto unicamente dall'uomo è legato all'incapacità dell'artista di afferrare il significato spirituale indipendentemente dall'intuizione naturale: poiché il significato spirituale è preavvertito solo mediante l'intuizione sensibile, infatti, è solo a partire da questa che l'artista può tentare di dare ad esso figura. Questa parziale identità fra il contenuto immediato della figura sensibile e il contenuto spirituale (ovvero il fatto che fra di essi non si dia una connessione mediata), fa sì che i possibili significati cui una figura naturale rimanda siano moltissimi e di fatto indeterminabili¹⁴²:

La connessione tra la figura naturale e il significato come universale può essere molteplice, in parte esteriore, in parte più fondata, così che la rappresentazione universale è anche l'essenziale della figura naturale [...]. Si possono fissare molte determinazioni in

¹³⁸ VÄ 1823, pp. 120-121; p. 116.

¹³⁹ *Ivi*, p. 134; p. 130.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 134; p. 129 e p. 130; p. 126; cfr. anche VÄ 1826, p. 121 e p. 112: «Die Idee in ihrer Allgemeinheit, Maßlosigkeit und Unbestimmtheit erscheint, [und] diese Maßlose soll gestaltet werden; aber da ist kein Dasein, Gestaltung, welche dem Maßlose entsprechen könnte».

¹⁴¹ VÄ 1823, p. 134; p. 130.

¹⁴² Come si è già notato all'inizio di questo capitolo, l'immagine di un leone può simboleggiare tanto la forza quanto il coraggio, tanto la ferinità quanto la regalità, tanto l'eleganza quanto la brutalità, e questo in modo del tutto indeterminato. Cfr. *Ivi*, pp. 130-131; pp. 126-127.

questo ambito, anche se molto rimane indeterminato. Il fiore di loto ad esempio, è un simbolo universale al massimo grado. Viene spiegato che il fiore di loto chiude i propri petali nell'oscurità, e al sorgere del sole li dispiega, tanto che di lui è stato detto che veneri il sole, ed è stato usato come segno della preghiera. Ma, d'altro canto, esso è anche un simbolo diverso, ha il significato dell'universale generazione naturale¹⁴³.

Il fatto che la figura sensibile elaborata e modificata dall'artista simbolico mantenga ancora il proprio contenuto immediato (il quale non viene sostituito ma solamente affiancato dal significato spirituale) causa anche il fatto che essa, oltre ad essere distorta, innaturale e polisemica, sia anche estremamente ambigua e cioè tale per cui, oltre a poter simboleggiare un numero indeterminato di significati, sia anche sempre suscettibile di essere presa secondo il suo significato immediato. Come si è accennato poco sopra, infatti, la differenza fra spirituale e naturale che caratterizza questo livello non ha nulla di fisso, ma anzi può sempre scomparire: essa si dà ogni volta che in un oggetto viene rinvenuto un contenuto ulteriore rispetto a ciò che immediatamente è, mentre sparisce non appena esso è preso per il suo significato immediato. A tal proposito, uno degli esempi che Hegel porta nelle sue lezioni è quello dell'uovo:

L'uovo per esempio racchiude l'uccellino. In questo senso non è un simbolo. Quando però con l'uovo viene inteso non il rivestimento della vita del singolo uccello, ma quello della vita universale, l'uovo, come uovo del mondo, diventa simbolo del concetto divino, dell'inizio di tutto l'essere¹⁴⁴.

L'esemplificazione storica di questo «continuo andare e venire fra simbolico e non simbolico»¹⁴⁵ è individuata da Hegel nell'arte e nella religione indiana in cui, come si legge fin dalle lezioni del 1821,

tutto va di qua e di là, tanto che spesso non si sa qual è il significato, qual è la forma. Qui infatti non c'è più l'assoluta unità come presso gli antichi Parsi. [...] Tutte le separazioni fra l'uomo, il dio, il fiume, l'albero, *fluiscono spesso l'una nell'altra*: l'uomo si eleva a Brahma, e il dio appare spesso nella più bassa figura umana¹⁴⁶.

La peculiarità di questo simbolismo – che nelle lezioni viene definito «selvaggio»¹⁴⁷ – è dunque quella di essere costruito su una differenza che, alternando vorticosamente momenti

¹⁴³ *Ivi*, pp. 130-131; p. 126.

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 129; p. 125.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 133; p. 129.

¹⁴⁶ VÄ 1820/21, pp. 114-115: «Hier geht alles so hin und her, daß man oft nicht weiß, was Bedeutung, was Gestalt ist; hier ist nicht einmal mehr die absolute Einheit wie bei den alten Parsen. [...] Alle Abscheidungen von Mensch, Gott, Fluß und Baum fließen oft in einander; der Mensch erhebt sich zum Brumha, und der Gott erscheint oft in niederer Menschengestalt».

¹⁴⁷ Cfr. VÄ 1821, p. 115; VÄ 1823, p. 134; p. 129; VÄ 1826, p. 115 e p. 118. Sempre sulla lettura hegeliana dell'India cfr. lo studio di Vittorio Hösle, secondo cui la collocazione della cultura indiana in una «posizione liminare (*Zwischenstellung*) tra

in cui si dà e momenti in cui svanisce, non solo impedisce una comprensione univoca della realtà, ma contempla anche la possibilità che una simile comprensione (e con essa la separazione fra naturale e spirituale) non si dia affatto¹⁴⁸. Al fianco delle figure smisurate con cui si cerca di afferrare un contenuto spirituale ulteriore a quello naturale, infatti, in essa «si inframmette [...] la venerazione dell'immediato, la venerazione dei bramini, che sono proclamati in- e per-sé come dio, come nati due volte. [...] Vengono venerati anche gli animali, le mucche, le scimmie. Qui non c'è nulla di simbolico, la figura stessa è il divino. Infine si introduce nel simbolico anche quel che è del tutto umano e consueto. Questa poesia è dunque la quintessenza della confusione»¹⁴⁹.

3.3 *Il principio dell'interno*

Nel terzo livello dell'attività simbolica, il continuo andare e venire della separazione fra spirituale e naturale che caratterizza il secondo livello si fissa e per la prima volta sorge un «principio dell'interno come tale»¹⁵⁰. Questo momento è associato da Hegel alla *Weltanschauung* egizia¹⁵¹, la quale è dunque la prima ad aver guadagnato una salda

la sostanzialità e l'idealità» è causata dal fatto che essa, a differenza delle culture successive, non conserva nulla di scritto sulla propria storia (Id., *Eine unsittliche Sittlichkeit. Hegels Kritik an der indischen Kultur, in Moralität und Sittlichkeit. Das Problem Hegels und die Diskursethik*, hrsg. von W. Kuhlmann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, pp. 136-182) e il contributo di recente contributo di Emanuela Magno, *L'affermazione dell'identità. L'India di Hegel*, in Id., *Pensare l'India. Figure ermeneutiche e soglie critiche nella costruzione filosofica occidentale del "pensiero indiano"*, Mimesis, Milano 2012, pp. 73-107.

¹⁴⁸ Come Hegel scrive nella recensione al lavoro di Humboldt nel 1827 a proposito della sapienza indiana, infatti, «essa è un intuire che non intuisce nulla, non sa nulla, è la pura vuotezza di sé in se stessa. In termini moderni, la determinatezza di questo stato si chiama assoluta *immediatezza* del sapere. Dove infatti c'è sapere di qualcosa, sapere di un contenuto, c'è allo stesso tempo già mediazione» (Humboldt-Rezension, p. 58; p. 161). Cfr. anche Enz 1830 § 573 A, p. 385; p. 430: «La religione indiana procede senz'altro alla rappresentazione del Brahma, della pura unità del pensiero in se stesso, in cui scompare la totalità empirica del mondo, come pure quelle altre sostanzialità che prendono il nome di dei. [...] Ma questa unità di dio, anzi, del dio spirituale, è in sé così poco concreta, per così dire così priva di forza, che la religione indiana presenta la mostruosa confusione d'essere al tempo stesso il politeismo più sfrenato. [...] Il monoteismo indiano è del resto esso stesso un esempio di quanto poco significhi il mero monoteismo, se l'idea di dio non è *determinata* profondamente entro se stessa».

¹⁴⁹ VÄ 1823, p. 134; p. 130. Hegel prosegue facendo riferimento al Sakùntala dove pure è presente l'aspetto, per cui «si scambia quel che è del tutto prosaico con quel che è più bello. Inoltre veniamo a sapere del re che egli è solo un uomo come tutti; poi, però, egli è di nuovo un'incarnazione. Talvolta il Sakùntala ci appare del tutto prosaico, talaltra possiamo di nuovo scorgervi qualcosa di simbolico. È lo scambio continuo di ciò che è interamente fantastico e di ciò che è più ordinario. Ogni determinatezza è cancellata, tutto scompare; da una parte è la massima sublimità, dall'altra la massima piattezza». Cfr. anche la recensione hegeliana al testo di Humboldt là dove il filosofo di Stoccarda, commentando l'incertezza di Arjuna a muovere all'azione, scrive: «Uno degli aspetti più tediosi del poema è costituito dal vedere questa contraddizione tra esortazione ad agire ed esortazione ad immergersi esclusivamente in Krishna, nell'inazione e nell'immobilità, e dal non trovare alcuna soluzione a questa contraddizione. Questa soluzione è però impossibile in quanto l'elemento supremo della coscienza indiana, l'essenza astratta, Brahm, è in esso stesso privo di determinazione» (Humboldt-Rezension, p. 40; p. 139).

¹⁵⁰ VÄ 1826, p. 122.

¹⁵¹ Sull'interesse che Hegel aveva per l'Egitto, cfr. *Hegel und die ägyptischen Götter. Ein Exzerpt*, hrsg. von Helmut Schneider, «Hegel-Studien», Beiheft 16, (1981), pp. 56- 67. In queste pagine, curate da Schneider, sono contenuti gli appunti che Hegel ha preso durante la lettura del testo di Aloys Hirt, *Ueber die Bildung der Aegyptischen Gottheiten* (1820/21).

distinzione fra ciò che è spirituale e naturale. A differenza di quanto accade presso gli Indiani, dove «lo spirituale non diviene autonomo per sé e resta nel sensibile»¹⁵²,

nella fantasia egizia c'è un regno del sole, della terra, dello Stato. Ma oltre a questi regni terreni c'è un regno dei morti, un regno sotterraneo. Gli Egizi procuravano ai morti una durata perenne. [...] Erodoto afferma degli Egizi che essi furono i primi a insegnare che l'anima è immortale. Con loro avvenne la separazione del naturale dallo spirituale, che così ottenne autonomia. L'immortalità dell'anima si avvicina molto alla libertà dello spirito, perché l'io si ritiene fondato per sé, sottratto alla naturalità. Il principio della libertà è il sapere sé. È questa intuizione quella che si fissò nel modo di rappresentare egizio¹⁵³.

Il fissarsi della differenza fra spirituale e naturale che ha luogo presso gli Egizi comporta il darsi di un simbolo che, diversamente da quello indiano, non solo lascia presagire dei significati ulteriori rispetto al contenuto immediatamente intuito, ma anche mostra che tali significati ci sono e che, in ciascuna figura, «qualcosa deve essere significato»¹⁵⁴. Gli oggetti sensibili che l'artista egizio utilizza, infatti, non sono più solamente delle figure trovate nella natura e deformate nel tentativo di renderle adeguate al significato universale, ma iniziano ad essere figure prodotte dall'intelligenza stessa indipendente dal loro significato immanente.

Dove l'interiorità diventa libera, là compare per la prima volta l'istinto dell'arte (*der Trieb der Kunst*), l'istinto di dare a questa [interiorità] un'immagine a partire dall'interno, a partire dallo spirito; e questo istinto dell'egiziano di figurare e di divenire consapevoli di questo interno, è stato l'istinto universale degli Egizi¹⁵⁵.

In quanto la figura dell'arte egizia è tale per cui «in essa si manifesta al tempo stesso qualcosa di diverso», essa è per Hegel il modo del «simbolico vero e proprio», ovvero quella forma dell'arte simbolica che più si avvicina al concetto di opera d'arte *tout court*

Il terzo [livello del simbolico] è il simbolico vero e proprio (*das eigentliche Symbolische*), e qui inizia ciò che in senso proprio – o in un senso ad esso vicino – si chiama opera d'arte, la figura (*Gestalt*) nella quale si manifesta allo stesso tempo qualcosa di diverso¹⁵⁶.

¹⁵² VÄ 1826, p. 123.

¹⁵³ VÄ 1823, pp. 136-137; p. 133; VÄ 1826, p. 124.

¹⁵⁴ VÄ 1826, p. 125. A proposito della significatività delle figure egizie Hegel sostiene anche che esse sono «Gestaltungen, die nicht sich selbst bedeuten, sondern hindeuten auf eine andere Bedeutung und die zugleich diese Hindeutung auf etwas anderes haben» (*Ivi*, p. 126).

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 125.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 114: «Das dritte [Stufe des Symbolischen] ist das eigentliche Symbolische, und hier tritt solches ein, was man im eigentlichen oder näheren Sinne Kunstwerk nennt, die Gestalt, worin etwas anderes zugleich manifestiert». Nel corso 1820/21 Hegel definisce l'arte egizia come il vero e proprio inizio dell'arte: «Bei den Ägyptern waren die drei Hauptgottheiten Isis, Apis und Osiris. [...] Die Kunst, die das Allgemeine dieser besondern Erscheinungen für sich

La forte vicinanza delle opere egizie all'arte vera e propria è visibile tanto nei geroglifici, i quali sono «immagini che hanno un significato, immagini che non presentano (*darstellen*) immediatamente ciò che esse rappresentano (*vorstellen*), ma un altro significato»¹⁵⁷, quanto nelle imponenti architetture egizie, le quali infatti sono «figurazioni esteriori, che chiudono in sé un interno e che con ciò indicano, che esse hanno in sé qualcosa d'altro»¹⁵⁸.

Il fatto che gli Egizi siano arrivati ad oggettivare il proprio contenuto interiore in una figura sensibile almeno parzialmente prodotta e il fatto che essi abbiano per primi utilizzato la figura umana¹⁵⁹ mostra come essi siano giunti sulla «soglia della libertà»¹⁶⁰ e cioè siano giunti a preavvertire lo spirituale presente nella natura e a riconoscerlo come identico a sé. Tale soglia, però, non è ancora stata superata: «in Egitto [...] l'interiorità, in quanto è simbolica, non è ancora proceduta abbastanza per darsi la sua vera figura»¹⁶¹ e così le figure «non hanno ancora la luce dello spirito in se stesse»¹⁶².

Questo fissare il concreto invisibile di contro all'esteriorità immediata costituisce il passaggio della coscienza verso la sua liberazione. Gli Egizi sono giunti alla soglia del regno della libertà.¹⁶³ Non è da dire che gli Egizi siano giunti alla libertà dello spirito. Ma essi possedevano l'intuizione di quel che è spirituale; viene ammesso un regno dello spirito, ma si tratta dapprima di un regno della vuota astrazione del naturale, un regno della morte. È da notare ancora che questo regno non era un'intuizione dell'astrattamente negativo; si tratta di qualcosa di concreto che appartiene all'anima¹⁶⁴.

L'essere giunti sulla soglia della libertà senza averla attraversata rende la produzione artistica egizia la massima espressione dell'attività simbolica. Nella produzione di tale popolo, infatti, si è giunti ad un passo dalla determinazione compiuta dell'elemento spirituale e dalla sua adeguata oggettivazione nella *Realität*, ma tale risultato è solamente sfiorato e non ancora

festhalten, und ihnen wesentlich eine Gestaltung geben will, kommt zuerst darauf, ihnen die menschliche Gestaltung zu geben, zu personifizieren» (VÄ 1820/21 p. 114).

¹⁵⁷ VÄ 1826, pp. 124-125: «[...] wo die Innerlichkeit frei wird, da tritt est der Treib der Kunst ein, dieser Gestalt zu geben aus dem Innern, aus dem Geiste; und dieser Trieb der Ägypter, Inneres zu gestalten und sich dieses Innern bewußt zu werden, ist der allgemeine Instinkt der Ägypter gewesen».

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 124.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 127: «Die Ägypter sind schon zur menschlichen Gestalt gekommen (wenn das Geistige auf die sinnliche Weise existiert, so kann es nur in menschlicher Gestalt vorgestellt werden, [denn] diese ist die wahrhafte Gestalt des Geistigen), aber zum Teil vermischt noch zum Tierischen: die menschliche Gestalt, die sich erst heraustreibt aus dem Tierischen».

¹⁶⁰ Come i simboli indiani, anche quelli egizi non hanno «in sé la luce dello spirito», ma sono smisurati e «non hanno ancora sviluppato il libero movimento della figura», cfr. VÄ 1820/21, pp. 118-119; pp. 214-215; pp. 231-232; VÄ 1823, pp. 229-231; VÄ 1826, pp. 127-128.

¹⁶¹ VÄ 1826, p. 124.

¹⁶² *Ivi*, p. 127.

¹⁶³ VÄ 1823, p. 138; p. 134.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 138; pp. 133-134: «Anche gli Indiani vanno al di là della naturalità, ma riescono solo all'estremo astratto del negativo. Presso gli Egizi scorgiamo la fissazione della soggettività nella determinazione dello spirito defunto che non si conquista, in quanto libero, la propria figura, ma riposa nell'abitazione della piramide, che egli non compenetra, non muove».

mantenuto saldamente¹⁶⁵. Le piramidi e i geroglifici – a differenza delle coccarde, delle bandiere o delle lapidi funerarie – mantengono infatti ancora un lato per cui rimandano *immediatamente* al significato cui, per essere segni, dovrebbero rimandare solo *mediatamente* e così rivelano la non perfetta autonomia dell'intelligenza dal dato sensibile. Proprio questo residuo di naturalità che ancora è presente nella produzione artistica egizia, fa sì che in essa gli altri modi del porsi della separazione di spirituale e naturale non siano tolti, ma siano presenti e coesistano con la produzione simbolica più alta. Accanto ad essa, la produzione egiziana contempla infatti:

- l'adorazione della naturalità nella quale il contenuto spirituale è ancora immediatamente identico all'elemento naturale;
- la selvaggia confusione fra significati e immagini che si è visto essere propria del secondo livello del simbolico; anche in Egitto, infatti, abbiamo il «rimescolamento delle connessioni e del simbolico»¹⁶⁶ e «significati e figure sono intrecciati gli uni nelle altre. Ciò rende più difficile la spiegazione delle immagini, ma la cosa migliore in esse è proprio il fatto di indicare molte cose, o di alludere a tante cose diverse»¹⁶⁷;
- la comparsa di un nuovo modo di rappresentare, nel quale il rimando a un contenuto non immediatamente presente nella figura sensibile è ad un tempo più e meno esplicito rispetto ai livelli del simbolico precedenti: l'enigma.

Questi diversi modi del simbolico che, come si vede, corrispondono ai diversi gradini del simbolico visti sin qui (ad eccezione dell'enigma, che verrà trattato nel quinto livello), sono tutti visibili nella Sfinge egizia, la quale è considerata da Hegel come «il punto mediano» in cui l'intera «natura simbolica dell'Egitto è rappresentata in modo immediato»¹⁶⁸. Non solo, infatti, essa è di dimensioni spropositatamente grandi e rimanda immediatamente ad una figura animale com'è proprio del primo e del secondo livello¹⁶⁹, ma contiene anche l'elemento

¹⁶⁵ Il fatto che la sfinge ponga un enigma è ben diverso da dire che gli Egizi abbiano già una determinazione salda del contenuto spirituale il quale sarebbe allora volutamente rappresentato in modo oscuro: per Hegel, anzi, «sono concezioni assurde quelle secondo le quali i preti avrebbero inventato la religione per ingannare il popolo in nome dei loro interessi» (Manoscritto 1820, p. 76; p. 590). Lo stesso vale anche per Herder «Stolto sei, se vuoi bollare questa ignoranza e meraviglia, questa fantasia e venerazione, quest'entusiasmo e infantile sensibilità con i più neri e diabolici termini del tuo secolo, e cioè inganno e stolidità, superstizione e schiavitù, stolto sei se vuoi andare immaginando un esercito di infernali preti e di spettri tirannici che esistono soltanto nell'anima tua» (Id., *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, cit., p. 14).

¹⁶⁶ VÄ 1823, p. 136; p. 131.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ A tal proposito D'Angelo nota: «L'arte propriamente simbolica, il simbolismo autentico, il tipo puro del simbolizzare incosciente si ha soltanto nelle produzioni artistiche egiziane: l'Egitto non solo, come dicono le *Lezioni*, "costituisce il centro dell'arte simbolica", ma sembra riassumerla tutta in sé. Non appena raggiunto, infatti, il simbolico tocca la sua acme ma conosce anche il suo dissolvimento» (Id., *Simbolo e arte in Hegel*, cit., pp. 126-27).

¹⁶⁹ A tal proposito cfr. ad esempio VÄ 1820/21, p. 121: «So z.B. sitzen die Memnonen, die sich doch am meisten der menschlichen Gestalt nähern, mit gesenktem Kopfe, die Arme an den Leib geschlossen, die Füße an einander gelegt und parallel hinunterhängend. Diese unförmlichen colossalen Gestalten drückten also aus, daß die freie hietere Geistigkeit noch

enigmatico nell'indovinello. A questo proposito, Hegel nota: «la Sfinge è [...] un enigma, un compito che deve essere risolto, dove le determinazioni sono date, ma così che l'interno non è ancora in lui (*an ihm*) esterno e l'esterno per sé non vale niente»¹⁷⁰.

3.4 *La poesia sacra*

«Il quarto [livello] è il cadere l'uno fuori dall'altro dei due lati in generale, da un lato l'immagine, dall'altro l'intenzione (*Gesinnung*), così che entrambi sono espressamente distinti l'uno dall'altro»¹⁷¹. In questo livello – cui Hegel nel corso degli anni cambia più volte collocazione¹⁷² – «lo spirituale per sé diventa libero» e, poiché «lo spirito può divenire libero, solo se il sensibile è qualcosa di diverso da lui», esso si pone come «il signore sopra il naturale, il finito»¹⁷³. La forma artistica con cui Hegel identifica questo momento è la poesia sacra. In essa la natura appare «sdivinizzata» e «il mondo, gli oggetti naturali vengono contrapposti, in quanto finiti, all'essenza»¹⁷⁴:

Questa poesia ha per proprio contenuto l'aspetto più universale del significato, il significato dell'essenza, la quale in relazione all'esistenza è quel che lo signoreggia, non è incarnata nell'esteriore, ma come pensiero è libera per sé, presenta a se stessa l'altro come tale da servirla. Bisogna notare subito che quando l'intuizione è così libera per sé, il significato si scompone nei due lati dell'esistenza astratta e di quella concreta, che nel simbolismo vero e proprio sono ancora legati in unità¹⁷⁵.

Da un punto di vista storico, le culture che Hegel associa a questa forma del simbolico sono quella ebraica e quella musulmana, poiché entrambe, secondo il filosofo, sono costruite su una relazione fra spirituale e naturale non più fluida e fondata su un reciproco passare del primo elemento nell'altro, ma più rigida e fissa rispetto a quella indiana o egizia¹⁷⁶.

nicht in ihnen wohne»; cfr. anche VÄ 1826, p. 127: «Die Ägyptischen sind schon zur menschlichen Gestalt gekommen [...], aber zum Teil vermischt noch zum Tierischen».

¹⁷⁰ VÄ 1826, p. 127: «Die Sphinx also ist ein Rätsel, eine Aufgabe, die gelöst werden soll, wo die Bestimmungen gegeben sind, aber so, daß das Innere noch nicht an ihm selbst heraus ist und [das Äußere] nichts für sich gilt».

¹⁷¹ *Ivi*, p. 128.

¹⁷² Nel corso del 1820/21 la trattazione della poesia sacra compare all'interno della sfera dell'arte classica, prima della trattazione dell'arte greca; nel 1823 la poesia sacra viene invece collocata all'interno della sfera dell'arte simbolica, di cui costituisce il secondo livello di tre, collocandosi fra il capitolo dedicato al «simbolo in generale» e quello dedicato alle forme del paragone; nel 1826 essa costituisce invece il quarto livello dell'arte simbolica, collocata fra l'arte egizia e la sfera del paragone; nel 1828/29 torna ad occupare la seconda posizione della forma simbolica e si trova collocata fra la «sublimità immediata» (Parsi) e la «simbolica nella sua forma più alta» (Egizi).

¹⁷³ VÄ 1826, p. 128: «Das Geistige für sich frei wird. Das Geist kann nur frei werden, wenn das Sinnliche ein von ihm Verschiedenes ist. Dazu kommt, daß das Geistige für sich das Herrschende über das Natürliche, Endliche ist».

¹⁷⁴ VÄ 1823, p. 140; p. 136.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 140; p. 136.

¹⁷⁶ Un confronto fra la lettura hegeliana della religione ebraica e quella musulmana è presentato da Alain P. Olivier il quale nota come le due si differenzino nella relazione alla particolarità: «Das Judentum wird als eine "Reinigung der Partikularität" bestimmt, da in ihm doch die Partikularität nicht ganz aufgehoben wird. [...] Im Islamismus ist dagegen nicht nur von

Relativamente al grado di fissità che Hegel ritiene caratterizzare la separazione dell'elemento spirituale dall'elemento naturale nella poesia sacra, è però necessario fare una precisazione e notare come esso muti nel corso del tempo. Nel 1820/21, anno in cui Hegel tratta della poesia sacra all'interno dell'arte classica, la separazione fra i due lati del rapporto è descritta essere caratterizzata dalla massima stabilità e misura (a tal proposito Hegel infatti nota come «a questo punto si ha l'intuizione della stabile misura delle cose»: «con l'uno, con il pensiero, viene portato un limite, una divisione nel finito; il che è del tutto diverso dal disordine e dalla confusione indiana»¹⁷⁷). Nei corsi degli anni successivi questa definizione si modifica e la trattazione relativa alla poesia sacra viene spostata all'interno della sfera dell'arte simbolica, divenendo così problematica: in che modo – ci si chiede infatti leggendo le lezioni del 1823 – la poesia sacra può essere simbolica se in essa «l'esteriore è soltanto un ornamento, che deve servire [Dio]»¹⁷⁸ e la «relazione di Dio e dell'uomo è la relazione semplice del timore; l'elevazione di Dio ha solo il senso determinato dell'obbedienza [e] non ha più l'estensione infinita della trasformazione dello spirituale nel materiale»¹⁷⁹?

Il carattere problematico della posizione propria della poesia sacra – tale per cui essa, nelle lezioni del 1823, si trova ad essere contemporaneamente simbolica e non simbolica, smisurata e misurata – trova soluzione negli ultimi due cicli di lezioni nei quali Hegel, rivedendo quanto sostenuto nel primo corso di lezioni, non definisce più il contenuto spirituale proprio della poesia sacra come del tutto separato dall'intuizione e tale da poter essere connesso arbitrariamente a qualsiasi immagine sensibile, ma sostiene anzi che esso – in quanto «non ancora completamente concreto e spirituale» – possa essere presentato solo attraverso una precisa espressione sensibile: l'assenza di figura. In queste culture in cui «il divino si determina essenzialmente», infatti, la figura sensibile e l'immagine possono solo sparire: «Il divino tenuto fermo come Uno è solo spirituale. Perciò il Maomettano e l'Ebreo non possono sopportare alcuna immagine della divinità (*kein Bild der Göttheit*)¹⁸⁰.

Proprio il legame necessario che unisce il contenuto spirituale a quella precisa immagine sensibile che è l'assenza di figura giustifica il fatto che Hegel, a partire dal corso del 1823, tratti della poesia sacra all'interno dell'arte simbolica: come è proprio degli altri livelli del

“Reinigung”, sondern von “Abstreifung” der Partikularität die Rede» (Id., *Hegel und der Geist des Islamismus*, in *Kunst – Religion – Politik*, hrsg. von A. P. Olivier und E. Weisser-Lohmann, Hegel Forum, Fink, München 2012, pp. 309-318, p. 312).

¹⁷⁷ VÄ 1820/21, p. 142.

¹⁷⁸ VÄ 1823, p. 141; p. 136.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 142; p. 137.

¹⁸⁰ VÄ 1828/29 (*Allgemeiner Teil*), p. 32: «[das Göttliche] bestimmt sich wesentlich selber, und indem es bildlich dargestellt wird, tritt da Bestimmtheit [ein], als eine Mannigfaltigkeit des Bestimmens überhaupt. Das Göttliche als Eine festgehalten, ist geistig allein. Daher ist Mahom[edaner] und Juden kein Bild der Göttheit leiden können».

simbolico, infatti, anche qui la figura sensibile «è spinta oltre la misura (*Maß*) che le è propria e ciò è posto, perché il contenuto non è da raggiungere»: «Il sublime contiene sempre una non adeguatezza, la quale perviene all'apparenza, così che è reso evidente che l'espressione non raggiunge il contenuto»¹⁸¹.

3.5 «Il divenire libero del significato e della forma»

Il fissarsi della differenza fra finito ed infinito caratteristico della poesia sacra, è presente anche nell'ultimo livello che Hegel ritiene caratterizzare l'arte simbolica, e cioè in quello corrispondente al «divenire libero del significato e della forma»:

Adesso dobbiamo parlare della connessione del significato e della figura esteriore; nel senso che ora è posto sia il significato sia la figura sensibile, che è ad esso più o meno adeguata. [...] Questa connessione è dunque sì la totalità, ma questi due lati non si compenetrano ancora, anzi entrambi sono posti per sé. Questo rapporto è piuttosto prosaico e produce solo forme d'arte improprie: il contenuto può essere soltanto limitato¹⁸².

A questa forma del simbolico, in cui «il significato è affermato per sé e altrettanto il lato dell'espressione di questo significato», Hegel non associa alcun popolo storico specifico, ma l'uso generale di quelle figure retoriche in cui il punto di partenza è un significato già conosciuto astrattamente e la «figura, in relazione a questo significato autonomo, diventa qualcosa di esteriore e la sua relazione qualcosa di arbitrario»¹⁸³. Proprio a causa di questa arbitrarietà, in questa sfera «del paragone» non si realizza mai la compiuta unità di figura e significato, ma solo la loro unità esteriore:

Noi siamo arrivati al punto in cui il significato viene presentato per sé e posto liberamente; così, dunque, siamo rimasti anche al punto della separazione, così che la

¹⁸¹ VÄ 1823, p. 135; p. 131.

¹⁸² *Ivi*, p. 143; pp. 137-138. «Queste forme – prosegue Hegel – sono soltanto subordinate e nelle opere d'arte di maggiore importanza sono da impiegarsi soltanto per singoli dettagli. Qui hanno dunque il loro luogo forme artistiche subordinate». Cfr. anche VÄ 1826, p. 133: «Das Dritte Verhältnis dieser Unterscheidung, Trennung der Bedeutung von dem Bilde, [der] Gestalt [ist] das Freiwerden, das Selbständigwerden der Bedeutung, so daß die Bedeutung für sich vorgestellt wird; und diese Gestalt wird im Verhältnis zu dieser selbständigen Bedeutung etwas Außerliches und ihr Verhältnis etwas Willkürliches».

¹⁸³ VÄ 1826, p. 133. Cfr. anche *ivi*, p. 138: «Die Bedeutung soll für sich voraus das erste sein und dann aber dieser Bedeutung ein äußeres Bild oder Ausdruck gegeben werden; die Bedeutung ist also das unmittelbar Vorhandene, und die Gestalt ist da, diese Bedeutung sinnlich bestimmt zu machen». Come nota D'Angelo, «il dato di partenza del simbolismo cosciente è la raggiunta separazione del significato e della forma» (Id., *Simbolo e arte*, cit., p. 167 e più in generale pp. 161-178).

vera riunificazione (*die wahrhafte Wiedervereinigung*) non si è ancora data; così compaiono solo figurazioni incomplete¹⁸⁴.

L'arbitrarietà secondo cui il significato e la figura sensibile sono legati insieme fa sì che il carattere predominante di queste forme espressive non sia né propriamente artistico né propriamente simbolico: come si legge nelle lezioni del 1823, infatti, «queste forme sono soltanto subordinate e nelle opere d'arte di maggiore importanza sono da impiegarsi soltanto per singoli dettagli. Qui hanno dunque il loro luogo forme artistiche subordinate»¹⁸⁵, quali sono le figure retoriche dell'apologo, della metafora e dell'enigma e le forme poetiche descrittive e didascaliche¹⁸⁶; a tale livello si realizza il passaggio dalla poesia alla prosa:

Il concetto vero in genere determina se stesso liberamente a partire da se stesso. [...] L'esplicazione che si dà di quel che è sostanziale, solo all'inizio è l'arte. Quando subentra la prosa, il modo di considerare è diverso; la prosa nella considerazione del mondo procede intellettualmente, è considerazione esteriore e presuppone che l'essere umano sia per sé già libero. Quando questa separazione non si è ancora operata, l'essere umano si trova in una condizione intermedia tra il modo naturale e il più libero modo dello spirito. Solo con l'assoluta libertà e la religione assoluta subentra la prosa vera e propria, giacché ad essa appartiene la libera soggettività dell'individuo¹⁸⁷.

A partire da quanto si è visto sin qui, il quinto gradino del simbolico sembra collocarsi su tutt'altro piano rispetto agli altri livelli del simbolico; in esso, infatti, il contenuto spirituale non appare essere ancora suscettibile di determinazione, ma sembra essere già conosciuto come significato (*Bedeutung*) astratto e separato dall'immagine (*Bild*). L'analisi di tale incongruenza sarà oggetto del cap. 3.

¹⁸⁴ VÄ 1826, p. 134: «Wir sind an den Punkt angekommen, wo die Bedeutung für sich gestellt und frei gesetzt ist; aber so noch auf dem Punkte der Trennung [verharrt], so daß die wahrhafte Wiedervereinigung noch nicht da ist; da treten nun solche unvollkommene Gestaltungen auf. Die Bedeutung, Gedanke, Vorstellung für sich als unmittelbare Gestaltung».

¹⁸⁵ VÄ 1823, p. 144; pp. 138.

¹⁸⁶ Le forme artistiche proprie del simbolismo conscio si dividono in due gruppi: nel primo il punto di partenza è il significato, al quale viene successivamente associata un'immagine (fra queste: l'enigma, l'allegoria, la metafora); nel secondo, il punto di partenza è un'azione presente e sensibile «a cui viene dato un senso spirituale universale» che la spiega (appartengono a questo gruppo la parabola, la favola esopica, l'apologo). La trattazione della sfera del paragone compare in ciascun ciclo di lezioni: cfr. VÄ 1820/21, pp. 121-138; VÄ 1823, pp. 142-153; 137-148; VÄ 1826, pp. 134-138.

¹⁸⁷ VÄ 1823, p. 124; p. 120. Su questo cfr. anche Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I, II, III*, in *Werke in zwanzig Bände*, cit., Bdn. 13, 14, 15 (d'ora in poi citata come *Ästhetik* (Hotho), seguita dal numero di volume e pagina dell'edizione tedesca e dal numero di pagina dell'edizione italiana), qui I, 410; trad. it. *Estetica*, a cura di S. Givone, Einaudi, Torino 1997, voll. I, II, qui p. 358: «La prima interprete delle rappresentazioni religiose, che più direttamente dà loro forma, è però solo l'arte, perché la considerazione prosaica del mondo oggettivo si fa valere solo quando l'uomo si è distaccato, in quanto autocoscienza spirituale, dall'immediatezza, opponendosi ad essa in questa libertà in cui egli assume intellettualmente l'oggettività come semplice esteriorità. Il primo sapere del vero si mostra invece come uno stato intermedio fra il semplice immergersi privo di spirito nella natura e la spiritualità da questa completamente liberata. Questo stato intermedio in cui lo spirito si pone dinanzi le sue rappresentazioni in formadi cose naturali solo perché non ha raggiunto ancora una forma superiore, [...] questo stadio è dunque in generale, di contro all'intelletto prosaico, il punto di vista dell'arte e della poesia».

4. *L'arte simbolica: un'arte necessaria*

Dopo aver definito le fasi del simbolico che Hegel presenta durante le lezioni berlinesi di filosofia dell'arte, è ora necessario ridare fluidità al processo di separazione fra spirituale e naturale che, sezionato nei suoi cinque livelli, rischia di essere pensato come un'astratta giustapposizione di momenti slegati l'uno dall'altro o tutt'al più connessi secondo una successione rigidamente causale. Di contro ad una possibile lettura sclerotizzata di tale successione, bisogna infatti ricordare come le diverse opere simboliche appena descritte, per quanto siano caratterizzate da capacità espressive molto differenti le une dalle altre, corrispondono in realtà alle oggettivazioni stabili e durature¹⁸⁸ di uno stesso processo, cioè quello di determinazione di sé da parte dello spirito. Ma in che ordine devono essere lette queste fasi? Esse sono da intendersi come rigidamente indirizzate alla realizzazione della separazione fra spirituale e naturale o il passaggio dallo smisurato alla misura è meno lineare di quanto la presentazione dei cinque livelli del simbolico lasci supporre?

Riguardo al problema della successione dei diversi livelli del simbolico, la prima cosa che deve essere notata è legata all'obiettivo verso cui l'attività simbolica tende, il quale corrisponde al tentativo di dare figura al lato spirituale dell'uomo e caratterizza parimenti ciascuno dei livelli della prima forma artistica. Esattamente come un bambino che lancia i sassi nel fiume e vede le onde generate nell'acqua come «qualcosa di proprio», infatti, anche l'artista simbolico è mosso dal bisogno «di modificare l'esteriorità trovata e se stesso in quanto ente naturale, di imprimere in essi il suo sigillo»:

L'uomo fa questo per poter riconoscere se stesso nella figura delle cose. Questa tendenza è già presente nel primo impulso del fanciullo: egli vuole vedere qualcosa che sia stato posto da lui, lancia pietre nell'acqua, perché i cerchi che così si formano sono opera sua, e in essi egli intuisce qualcosa di proprio¹⁸⁹.

Ma se anche lo scopo che anima l'attività simbolica dell'uomo è il medesimo in ciascuno dei livelli, ciò non implica che il loro darsi debba essere inteso come rigidamente ordinato in modo che il passaggio da un livello ad un altro coincida con il darsi – senza esitazioni né compresenze – di una determinazione maggiore del contenuto¹⁹⁰. Il processo di determinazione dello spirituale è anzi un percorso lungo e accidentato, tale da tenere in sé

¹⁸⁸ VÄ 1823, p. 11; p. 14: «L'opera d'arte è qualcosa che rimane, che dura».

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 13; p. 15.

¹⁹⁰ Sull'ordine non strettamente gerarchico dei livelli dell'arte simbolica, cfr. Jeong-Im Kwon, *Kunst und Geschichte. Zur Wiederbelebung der orientalischen Weltanschauung und Kunstform in Hegels Bildungskonzeption*, in «Hegel-Studien», Beiheft 38, pp. 147-161, in particolare pp. 158-161 e Id., *Hegels Bestimmung der Kunst*, cit., pp. 69-70.

tutta quella fatica, lentezza e incertezza di cui Hegel parla nell'introduzione alle sue lezioni di storia nell'autunno del 1820 là dove ricorda che «nel dominio dello spirito non va come nel bosco, dove in una notte spuntano i funghi»: «lo spirito ha bisogno di tempo»¹⁹¹.

La lentezza e la difficoltà che caratterizzano la determinazione dello spirituale e la sua separazione dall'elemento naturale vengono tematizzate da Hegel attraverso il riferimento alla effettuazione storica di tale processo. Per quanto l'associazione proposta da Hegel fra i singoli livelli del simbolico e i determinati popoli storici spinga inizialmente a supporre il contrario (e cioè faccia pensare ad una successione ordinata di popoli storici caratterizzati da una determinazione sempre maggiore dell'elemento spirituale), la lettura che Hegel dà di tale processo storico è in realtà ben più articolata e complessa. Come il filosofo spiega nel corso delle sue lezioni di filosofia dell'arte, infatti, la descrizione dei cinque livelli attraverso il riferimento alle produzioni artistiche dei Parsi, degli Indiani o degli Egizi ha solo lo scopo didattico-descrittivo «di considerare gli stadi stessi nella loro determinazione generale» a partire dai tratti «dominanti e prevalenti»¹⁹², e non la finalità storica di «chiarire le mitologie di questi popoli [storici]»¹⁹³. Nel reale scorrere della storia, un simile ordine non è realizzato né è possibile una così rigida distinzione fra i diversi livelli del simbolico. Di questa complessità storica, cui Hegel fa riferimento già nella *Fenomenologia dello Spirito*¹⁹⁴, nelle lezioni berlesinesi sono forniti numerosi esempi. Oltre alla multiformità che caratterizza la produzione artistica degli Egizi, di cui si è già parlato, infatti, anche l'arte indiana è suscettibile di realizzare al contempo diverse figure simboliche, tenendo insieme tanto l'adorazione dell'elemento naturale quanto la determinazione di individualità definite, come quelle di Brahma e di Visnu¹⁹⁵. A tal proposito nelle lezioni del 1823 e del 1826 si legge:

¹⁹¹ Manoscritto 1820, p. 56; pp. 573-574. Hegel prosegue scrivendo che: «Circa la *lentezza* dello spirito del mondo, si deve considerare innanzitutto che esso non ha fretta, *esso ha tempo a sufficienza* – mille anni sono come un giorno (*Salmi* 90,4) – ed ha tempo appunto perché è fuori dal tempo, è eterno. Le efemere che durano una notte hanno parecchi scopi da raggiungere, per i quali non hanno abbastanza tempo: lo spirito non muore prima di aver realizzato i suoi fini».

¹⁹² VÄ 1826, p. 114: «Das sind abstrakterweise die vier Formen dieses Kreises des Symbolischen. Ich will die Völker nennen, in welchen eine solche Form das Überwiegende und Herrschende gewesen ist».

¹⁹³ VÄ 1823, p. 123; p. 119: «Il simbolico è il primo modo [dell'arte] e racchiude in sé più modi. Noi non prendiamo questi ultimi storicamente, noi non ci preoccupiamo di chiarire le mitologie dei popoli, dobbiamo invece considerare gli stadi stesse nella loro determinazione generale».

¹⁹⁴ Le lezioni berlinesi non sono l'unico luogo in cui Hegel presenta una compresenza di più determinazioni dello spirituale nelle produzioni artistiche o religiose di uno stesso popolo. Essa, anzi, era già stata formulata nella sezione dedicata alla *Religione naturale* nella *Fenomenologia*. Qui, dopo aver ricordato che «lo spirito che sa lo spirito è coscienza di se stesso, ed è a sé nella forma dell'oggettivo; esso è, ed è nello stesso tempo l'esser-per-sé», Hegel infatti scrive: «Una religione si distingue dall'altra a seconda della *determinatezza* di quella figura nella quale lo spirito sa sé; è tuttavia da notarsi che l'esposizione di questo suo sapere di sé secondo questa *determinatezza singola* non esaurisce di fatto l'intero di una religione effettiva. La serie delle diverse religioni che son per risultare, rappresenta ancora una volta anch'essa solamente i diversi lati di una singola o meglio di *ogni singola* religione, e le rappresentazioni che sembrano contrassegnare una religione effettiva in confronto di un'altra, hanno luogo in ciascuna» (PhG, p. 369; II, p. 206-207).

¹⁹⁵ VÄ 1826, p. 122: «[...] der reine Gedanke selbst bei den Indiern allerdings auch hervortritt, also das Prinzip des Innern als solches. Dieser reine Gedanke heißt Bruma [bzw. Brahma]». Una conferma di questo la si ha anche nella recensione che Hegel fa dei testi di Humboldt là dove – dopo aver mostrato i numerosi aspetti di immediata naturalità che caratterizzano la cultura ed il culto indiano – nota come non solo gli Indiani presentino una accurata personificazione di Brahma, ma «se

Il primo aspetto è la personificazione, il secondo il lato casuale dell'espressione, il terzo è la venerazione immediata, [è] specialmente in India che troviamo questa mescolanza selvaggia – a parte il fatto che vengono usate come simboli anche figure naturali diverse da quella umana¹⁹⁶.

Di questa compresenza propria della artisticità indiana si ha conferma anche nella recensione del 1827 dove Hegel, dopo aver riconosciuto che «bisogna ritenere sublime che gli Indiani si siano sollevati fino a questa separazione del sensibile dal non sensibile, della molteplicità empirica dall'universalità, della sensazione, del desiderio, della rappresentazione, del volere, ecc. dal pensiero», nota come il tratto specifico di tale cultura sia «costituito dal fatto che dall'immane astrazione di questo lato estremo non si sono spinti fino alla conciliazione del particolare, fino al concreto. Il loro spirito è soltanto il debole oscillare dall'uno all'altro (*der haltungslose Taumel von dem Einen zu dem Anderen*)»¹⁹⁷:

Questo puro essere, poiché non procede fino alla determinazione dell'infinita soggettività, costituisce il *panteismo indiano*, che è perciò allo stesso tempo un *monoteismo*, poiché il puro essere è l'Uno. [...] Se infatti l'Uno viene determinato anche come *essenza* o come l'astrazione dell'universale, proprio in virtù di tale astrazione esso è l'*immediatezza* e perciò è certamente, come *essere delle cose*, immanente ed identico ad esse, creatura in quanto non distinta dal creatore. Ma quest'essere immanente non consiste per questo nelle cose concrete ed empiriche e nella loro finitezza, bensì è piuttosto solo l'essere del loro esserci, l'identità indeterminata¹⁹⁸.

Altrettanta compresenza di diversi livelli di simbolicità è presente poi anche nel mondo ebraico, relativamente al quale Hegel nota come il Dio unico e privo di raffigurazione coesista con alcune forme di panteismo il quale «compare soprattutto come *adorazione universale* di Dio considerato presente in tutti i fenomeni naturali, ad esempio, in Giobbe, nel fulmine e nel tuono, nella luce del giorno e della notte, nelle montagne, nei cedri del Libano, nei volatili e nei rami dove si posano – negli animali da latte, nei leoni, nelle balene»¹⁹⁹.

La declinazione storica dei diversi gradi del simbolico, oltre a mostrare come tali gradi non si escludano a vicenda e possano essere compresenti in uno stesso popolo, rivela anche la necessità del loro darsi. Ciascuno dei gradi dell'attività simbolica, infatti, è un tentativo di figurazione che, come si legge nelle lezioni del 1823, costituisce uno stadio necessario

consideriamo più da vicino quali siano l'aspetto affermativo e l'affermativa determinatezza dello spirito», cui appartiene l'indiano «sprofondarsi in se stessi [...] vediamo che si tratta del *pensiero*» (Humboldt-Rezension, p. 59 p. 162).

¹⁹⁶ VÄ 1823, p. 133; p. 129; cfr. anche VÄ 1826 (Kehler), pp. 76-77.

¹⁹⁷ Humboldt-Rezension, p. 59; p. 162.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 64; pp. 169-170.

¹⁹⁹ Manoscritto 1820, p. 54; p. 572. Per quanto riguarda gli ebrei e le scritture dell'Antico testamento, esso sono considerate da Hegel interne alla sfera artistica fin dai tempi di Nürnberg, quando già considerava: «Bücher der Bibel sind rythmisch, Gedichte, nicht Prosa» (*Nürnberger Schriften*, p. 114).

affinchè l'uomo passi dall'avere solo un indeterminato preavvertimento dello spirituale, ad averne una conoscenza concettuale:

Se pretendiamo che debba essere storicamente esatto che i popoli siano stati consapevoli del contenuto simbolico, ciò equivale a pretendere che i popoli possedessero già il pensiero del loro contenuto. Ma è proprio questo quel che non è accaduto, perché essi hanno impiegato tali immagini solo perché si trovavano ancora nella condizione poetica, divenivano coscienti dell'interno nel modo della fantasia, non in quello del pensiero. *Questo però è uno stadio necessario.* Storicamente, comunque, non è affatto vero che i popoli avessero da una parte il modo sensibile, per immagini, e dall'altra le rappresentazioni astratte. Essi non comprendevano ancora le rappresentazioni astratte che si trovavano sotto di esse; ma è una cosa completamente diversa dire che nell'immagine non si trovasse, nascosta, la rappresentazione astratta in genere²⁰⁰.

La presenza dei vari livelli del simbolico non è da intendersi come un che di accidentale, ma è piuttosto una condizione necessaria affinché l'uomo esca dalla condizione poetica e divenga consapevole del proprio contenuto spirituale nel modo del pensiero. Come nella sfera psicologica, dunque, anche a livello estetico i simboli hanno un ruolo decisivo nel processo di liberazione dello spirito dalla sua immediata dipendenza dal dato naturale. Il fatto che il simbolo sia collocato fra l'immediatezza del dato naturale e il più libero modo dello spirito, non deve essere inteso in modo statico, come se esso corrispondesse unicamente all'oggettivazione di un processo che scorre indipendentemente dal suo darsi, ma va piuttosto compreso come un momento necessario di tale processo: il simbolo, infatti, è allo stesso tempo il luogo in cui lo spirito oggettiva il grado di determinazione di sé e quello in cui lo trova, il punto conclusivo del tentativo di dare forma al contenuto spirituale solo preavvertito e il punto di inizio per una sua ulteriore determinazione²⁰¹.

Il rapporto di determinazione circolare presente fra l'idea e la figura sensibile – tale per cui la prima determina le seconda e la seconda la prima – è descritto in modo molto chiaro nelle lezioni del 1826 dove Hegel, dopo aver ribadito che nell'arte simbolica «la manchevolezza della rappresentazione (*Darstellung*) non è da prendere come una mancanza di abilità (*als Ungeschicklichkeit zu nehmen*), ma è una manchevolezza dell'idea»²⁰², si sofferma ad

²⁰⁰ VÄ 1823, pp. 122-23; p. 118, *corsivo mio*.

²⁰¹ Relativamente al fatto che è anche attraverso l'oggettivazione e il darsi figura che l'intelligenza raggiunge la sua più vera determinazione e si libera dal dato sensibile cfr. Karsten Berr, secondo la quale l'apparire è un momento necessario della verità stessa, poiché è nell'apparenza che la verità viene oggettivata e conosciuta come esterna (Id., *Hegels Bestimmung des Naturschönen. Zur Betrachtung und Darstellung schöner Natur und Landschaft*, SVH, Berlin 2009, p. 52). Così anche D'Angelo: «Come spirito soggettivo, l'arte è il processo mediante il quale l'uomo comincia a proiettare una organizzazione nella molteplicità caotica dei dati della sensibilità, comincia a togliere alle cose la loro radicale estraneità e a ritrovare in esse se stesso e quindi un senso» (Id., *Simbolo e arte in Hegel*, cit., p. 202).

²⁰² VÄ 1826, p. 66: «Die Mangelhaftigkeit der Darstellung ist nicht als Ungeschicklichkeit zu nehmen, sonder ist Mangelhaftigkeit der Idee. Unvollkommene Kunst überhaupt schließt in sich die Unvollkommenheit des Inhalts, und in der

analizzare il modo in cui l'idea e la figura si determinino vicendevolmente. Così come l'idea non può determinarsi a prescindere dalla conoscenza che ha di sé nella propria oggettivazione sensibile²⁰³, altrettanto quest'ultima non può avere un grado di determinatezza diverso da quello proprio del contenuto spirituale di cui è espressione; la maggiore determinazione della prima comporta una maggiore determinazione della seconda, la quale a sua volta permette alla prima di determinarsi ulteriormente.

Il pensiero non sente solo sé, ma anche sé nella sua estraniamento (*Entäußerung*). Così l'opera d'arte appartiene all'ambito dello spirito, come ciò che dallo spirito viene prodotto (*produziert*) e da lui si separa (*und sich ihm entrückt*); così dunque essa non è un che di non vero (*ungetreu*)²⁰⁴. Quando l'idea [...] è vera in sé, allora essa è in sé determinata concretamente (*konkret bestimmt*), essa stessa è la sua figura; in quanto la sua figura è *il suo proprio determinare*, allora essa diventa vera quando la vera figura è in sé raggiunta, allora è essa stessa raggiunta; quando l'idea è indeterminata, allora essa è non vera, e allora essa è ancora indeterminata e la figura è ancora qualcosa di esteriore, non determinato attraverso se stesso²⁰⁵.

Altrettanto si legge nella recensione del 1827 dove Hegel ribadisce la necessità di oggettivare il contenuto interno in una realtà sensibile affinché esso possa essere conosciuto:

Il soggetto conoscente conosce il contenuto solo mediante questo contenuto che è per lui oggetto, ed il contenuto è oggetto grazie al fatto di essere conosciuto. [...] La coscienza ha però un contenuto soltanto nella misura in cui questo è per essa un oggetto, che si tratti di una sensazione, di un'intuizione, o come si vuole, poiché la sensazione e l'intuizione, se non è un sentire animalesco, è il sentire e l'intuire dell'uomo, cioè dell'essere dotato di coscienza²⁰⁶.

L'attivo e reciproco determinarsi che lega l'idea e la figura sensibile che si realizza nell'arte simbolica, in quanto «si rivolge a ciò che c'è di universale nelle cose singole, non alla loro

höchsten Idee ist der Darstellung, d.i. die Gestalt, der Idee entsprechend». Cfr. anche VÄ 1828/29 (*Einleitung*), p. 65, p. 77 e pp. 80-81; VÄ 1820/21, p. 35 dove Hegel porta l'esempio delle figure degli Indiani i quali «forgiano figure con sei braccia» e con ciò rendono evidente che la smisuratezza di tali figure, ovvero «il non avergliene fatte solo due, è da attribuire alla loro volontà».

²⁰³ A tal proposito, cfr. anche VÄ 1820/21, p. 36: «Wir wissen nur etwas, in so fern es uns Gegenstand ist; die Kunst hat also den Zweck, den noch nicht gewußten Begriff zum Bewußtseyn zu bringen. Das Subject ist noch mit dem Begriffe, der objectivirt werden soll, verbunden, ist nicht frei; wenn dieser Stoff nun, der in ihm schwillt, in ihm eine Ahnung ist, eine Sehnsucht, zum Bewußtseyn gebracht wird, so ist dies ein Befreien des Subjectes. Frei bin ich, wenn ich Ich für mich bin, wenn aller Inhalt abstrahirt ist. Die concrete Freiheit ist, wenn alle Bestimmungen, Unterschiede entwickelt sind, aber das reine Selbstbewußtseyn immer die Grundlage bleibt».

²⁰⁴ VÄ 1826, p. 54: «Das Denken [aber] fühlt nicht nur sich, sondern auch sich in seiner Entäußerung. So gehört das Kunstwerk in das Gebiet des Geistes, [als das,] was aus dem Geiste produziert wird und sich ihm entrückt; so wird er sich selbst nicht ungetreu».

²⁰⁵ *Ivi*, p. 66: «Wenn die Idee also in sich wahr ist, so ist sie in sich konkret bestimmt, sie ist selbst ihr Gestalten, und insofern ihre Gestalt ihr eigenes Bestimmen ist, so wird sie wahrhaft, wenn die wahre Gestalt an ihr erreicht [ist], so ist sie selbst erreicht. Wenn die Idee unbestimmt ist, so ist sie noch unwahr, und dann ist sie noch unbestimmt und die Gestalt noch etwas Äußerliches, nicht durch sich selbst bestimmt», *corsivo mio*.

²⁰⁶ Humboldt-Rezension, p. 58; p. 161.

singularità, non alla loro esistenza immediata» e cerca di fissare tale universalità in una figura oggettiva, può a questo punto essere considerato come una declinazione della «considerazione teoretica (*theoretische Betrachtung*)» della realtà, ovvero una considerazione della realtà che non è finalizzata a consumare o modificare il particolare in vista del particolare, ma ad individuare «l'aspetto universale delle cose sensibili»²⁰⁷.

5. L'arte simbolica, tra natura e spirito

A partire da quanto si legge nell'*Enciclopedia* e nelle lezioni berlinesi di filosofia dell'arte, risulta chiaro come la concezione hegeliana del concetto di simbolo si collochi su tutt'altro piano rispetto a quella che caratterizza la maggior parte dei pensatori a lui contemporanei. A differenza di Goethe, di Schelling o di Solger, infatti, Hegel non pensa l'attività simbolica come un'attività finalizzata alla conciliazione dell'elemento naturale con quello spirituale ma, al contrario, la descrive come quel processo in cui «il soggettivo», rompendo l'immediata unità con la natura, «diviene libero e si dà figura, esso rappresenta se stesso»:

Il fondamento [della prima forma d'arte], così come quello dell'intera religione e filosofia, è l'identità sostanziale, l'assoluta solidità dell'essere in sé, l'assoluto vero, che è ancora l'indeterminato, il non chiaro, che ancora non si sa. Questo uno, che ancora non si sa, è innanzitutto un cercare la propria determinazione, il cercare dell'arte (*das Suchen der Kunst*). Questo è dunque il primo livello dell'arte, esso è il tendere alla figurazione. Questo livello si è chiamato arte simbolica²⁰⁸.

Anteponendo l'arte simbolica all'arte classica Hegel pone l'attenzione su un ruolo importantissimo che l'arte – almeno nelle sue fasi iniziali – gioca nel processo di liberazione dell'uomo dall'elemento naturale. In quanto l'arte anima la prima iniziale rottura dell'uomo dell'immediata identità naturale e ne consolida la separazione (come si legge nel manoscritto del 1820, l'arte «conferisce stabilità e fissa l'apparenza fluttuante mediante cui l'oggettività entra nella sensazione»), essa contribuisce in modo decisivo all'uscita dell'uomo dall'opacità e ottusità iniziale. Ciò con cui l'arte inizia²⁰⁹ infatti non è tanto la formazione di oggetti che

²⁰⁷ VÄ 1823, p. 19; p. 21.

²⁰⁸ VÄ 1820/21, pp. 39-40: «Ihre Grundlage, so wie die aller Religion und Philosophie, ist die substantielle Identität, absolute Gedicgenheit des Seyns in sich, das absolut Wahre, das sich noch Unbestimmte, Unklare, das sich noch nicht weiß. Dieses Eine, das sich noch nicht weiß, ist zunächst ein Suchen nach seiner Bestimmtheit, das Suchen der Kunst. Dies ist also die erste Stufe der Kunst, es ist das Streben nach Gestaltung. [...] Diese Stufe hat man die symbolische Kunst genannt». Cfr. anche Paolo D'Angelo, *L'arte come "maestra dei popoli". Il ruolo della forma d'arte simbolica nelle Lezioni di estetica di Hegel*, in *Arte, religione e politica*, cit., pp. 115-129.

²⁰⁹ VÄ 1820/21, p. 35: «So sehen wir also, daß anfangs in der Kunst der Zweck gewesen ist, das Göttliche darzustellen, nicht die Natur nachzuahmen. Unter diesem Zweck müssen wir verstehen den Treib, den Drang, sich selbst darzustellen, das,

siano interessanti da un punto di vista strettamente estetico, ma il dipanarsi del lungo processo attraverso cui l'io si distanzia dal suo essere immediato e naturale, si libera dal dominio che le passioni hanno su di lui e perviene alla conoscenza di se stesso.

La ferinità della passione consiste [...] nell'unità della mia universalità con la mia limitatezza, così che io non posso avere alcuna volontà al di fuori di questa volontà particolare. [...] L'arte addolcisce questa rozzezza in quanto viene a rappresentare all'uomo le passioni, gli impulsi stessi, e in genere quel che l'uomo è. E anche se si limita a presentare un quadro della passione che lusinghi le passioni stesse, tuttavia è capace di presentare gli impulsi, di rendere oggetto per l'uomo quel che l'uomo è, di portarlo a coscienza. In ciò è già presente la forza dell'addolcimento; perché l'uomo ora contempla i propri impulsi, che ora sono per lui, fuori di lui, di contro ai quali ora egli sta, e già comincia a pervenire alla libertà nei loro confronti. L'arte contiene già questo elemento liberatore²¹⁰. Se ora si vuole stabilire uno scopo finale dell'opera d'arte, esso consiste in ciò, rivelare la verità, rappresentare quel che si agita nel petto umano, e tutto ciò per via di immagini, in maniera concreta. Questo scopo finale l'arte lo ha in comune con la storia, la religione e altro²¹¹.

Pur dandosi come «inizio dell'arte», dunque, l'attività simbolica è per Hegel inequivalente a semplice tracciare il profilo dell'ombra dell'amato, cui fa riferimento anche Winkelmann nel primo libro della sua *Storia dell'arte degli antichi*²¹². La risposta che Hegel fornisce alla domanda «*Welche ist die erste Kunst?*»²¹³, infatti, non presuppone né l'esistenza di un'oggettività fissamente posta di fronte ad un soggetto e da questo osservata e raffigurata né il darsi di un contenuto spirituale già in sé conosciuto e determinato al quale la realtà oggettiva verrebbe connessa esteriormente, come un che di estraneo²¹⁴. Piuttosto, entrambi gli

wovon das Innere erfüllt ist, zu objectiviren. Daher müssen wir den Gedanken ganz entfernen, als ob der Begriff, Inhalt des Kunstwerks schon gedacht gewesen sey, als ob er schon auf eine prosaische Weise existiert habe. Dieser Inhalt ist ein Inneres gewesen, und es ist vielmehr ein Drängen, ein Trieben gewesen, diesen Inhalt darzustellen, uns zum Bewußtseyn zu bringen».

²¹⁰ *Ivi*, p. 26; p. 29. Lo stesso scopo dell'arte è ribadito da Hegel anche nei corsi degli anni successivi. Nella *Nachschrift* relativa al corso del 1826, ad esempio, si legge: «[...] Durch die Kunst wird das Gemüt also durch alle Gefühle hindurchgezogen, [dies ist] eine wesentliche Macht und Wirksamkeit der Kunst. [...] Das Gefühl wird in die Form der Vorstellung überhaupt gebracht und ist dadurch von uns heraus und Gegenständlichkeit geworden. [...] dies ist auch der höchste Endzweck für die Kunst » (VÄ 1826, p. 56).

²¹¹ VÄ 1823, p. 29; p. 31.

²¹² Il riferimento alla *Naturalis historia* di Plinio è presente in Winkelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, cit., p. 29. § 3: «L'Arte si è principalmente occupata dell'uomo, onde possiamo a questo riguardo dire con più ragione che Protagora esser l'uomo la misura e la regola di tutte le opere dell'Arte. E sappiamo dai più antichi storici, che le prime figure disegnate rappresentarono l'uomo, non i tratti e le sembianze, ma solo i contorni dell'ombra, delineandole». Questo stesso riferimento compare anche in Hegel VÄ 1826 (Kehler), p. 158 e VÄ 1823, p. 208; p. 201: «In tal senso si dice ad esempio che la pittura abbia avuto il suo inizio quando un innamorato ebbe tracciato sulla sabbia il profilo dell'ombra dell'innamorata dormiente. Di storie così, i Greci ne hanno tante. Egualmente si dice dell'architettura che la forma iniziale di essa sia stata la caverna, oppure un tronco, ecc. Con questo modo di concepire non si va lontani; questi non sono tratti caratteristici e inoltre questi inizi non hanno nulla di storico [...]». A tal riguardo cfr. anche Micheal Baur, *Winkelmann and Hegel on the Imitation of the Greeks*, in *Hegel and the Tradition. Essays in Honour of H.S. Harris*, edited by M. Baur and H. Russon, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 1997, pp. 93-110.

²¹³ VÄ 1826 (Kehler), p. 158.

²¹⁴ Su questo cfr. anche D'Angelo, che a tal proposito scrive: «Il compito vero e proprio del simbolico, il suo senso più profondo, è quello di mostrare come questo contenuto in generale possa nascere, come essi si faccia strada nella materialità in

estremi di questa opposizione – il soggetto e l'oggetto, il contenuto spirituale e la figura sensibile – nell'attività simbolica «progrediscono insieme»:

Il primo punto di partenza non può ancora avere in sé il fatto che il contenuto spirituale, e più precisamente la soggettività sostanziale, si apprenda per se stessa e si renda in immagine. Il primo stadio non può avere un tale contenuto libero. La libera spiritualità non è la prima cosa, ma il risultato. Poiché la coscienza non si apprende dapprima in questo modo, quel che scaturisce è più debole dal punto di vista del contenuto e più imperfetto dal punto di vista della figura, essendo entrambi essenzialmente connessi: il più alto livello dell'autocoscienza e la presentazione²¹⁵.

L'«elemento liberatore»²¹⁶ proprio dell'arte che fa di essa la prima attività con la quale l'uomo oggettiva a se stesso la propria unità con la natura e con ciò se ne allontana, «solleva[ndosi] al di sopra di essa»²¹⁷, è presentato da Hegel fin dai primi anni berlinesi. Esso, infatti, non solo compare negli appunti di von Aschenberg relativi alle lezioni di filosofia dell'arte del 1820/21, ma è presente anche nel manoscritto di Hegel risalente all'ottobre del 1820 e contenente l'introduzione alle lezioni di *Storia della filosofia* da lui tenute a Berlino. In tali luoghi, infatti, si legge:

Io sono libero quando sono io sono per me (*für mich*), quando tutto il contenuto è astratto. [...] Quando però questi presentimenti, queste tensioni sono ancora in me, allora io non sono libero; infatti io sono ancora pervaso da questo contenuto, io sono legato, avviluppato al contenuto. Lo spirito che fermenta, presentisce, sente è ancora nel modo di una essenza naturale (*Naturwesen*), nel modo dello spirito che ancora non si conosce; questa liberazione è la cosa dell'arte (*diese Befreiung ist der Sache der Kunst*)²¹⁸.

La forma nella quale dapprima il contenuto sviluppato riceve oggettività è quella dell'intuizione immediata, della raffigurazione sensibile o d'un'immagine meglio definita tratta da fenomeni e rapporti naturali, fisici o naturali. L'arte comunica questa consapevolezza, poiché conferisce stabilità e fissa l'apparenza fluttuante mediante cui

modo oscuro e quasi istintivo: non c'è già innanzitutto un senso, che l'arte simbolica semplicemente non sarebbe in grado di esprimere compiutamente; piuttosto assistiamo proprio al primo sorgere di un senso, che si apre la via faticosamente» (Id., *Simbolo e arte*, cit., pp. 59-60). Una medesima dialettica soggetto-oggetto è individuata da Angelica Nuzzo anche nelle dinamiche interne alla *Psicologia* hegeliana, cfr. Id., *Dialectical Memory, Thinking and Recollecting*, cit., p. 101.

²¹⁵ VÄ 1823, p. 119. Cfr. anche VÄ 1826, p. 56: «Die Kunst wendet sich an unsere Anschauung oder Vorstellung, und durch den Inhalt [derselben] werden Leidenschaften in uns aufgeregt, betrübt, erschüttert. [...] Durch die Kunst wird das Gemüt also durch alle Gefühle hindurchgezogen, [dies ist] eine wesentliche Macht und Wirksamkeit der Kunst». In questo il compito dell'arte simbolica sembra a tutta prima differenziarsi massimamente dalla filosofia, il cui compito, come Hegel nota nel 1826 è quello di conciliare la separazione: «Für die Philosophie ist dies die Hauptaufgabe, diese Gegensätze in die Formen aufzulösen, d.h. zu zeigen, [daß das], was so einander gegenübersteht, in der Tat nicht so fest und unüberwindlich ist. Für diese Einsicht wird der Gegensatz nur aufgelöst durch die Philosophie» (VÄ 1826, p. 59). A ben vedere, però, il compito di arte e filosofia è speculare ed identico: entrambe rompono con ciò che è dato per presupposto. A tal riguardo si veda il paragrafo 4.3 del presente studio.

²¹⁶ VÄ 1823, p. 28; p. 29.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ VÄ 1820/21, pp. 36-37: «Frei bin ich, wenn ich Ich für mich bin, wenn aller Inhalt abstrahirt ist. [...] Wenn aber diese Ahnungen, dieses Treiben noch in mir ist, so bin ich noch nicht frei; denn ich bin noch erfüllt mit diesem Inhalte, ich bin gebunden, gefesselt an den Inhalt. Der in sich gährende, ahnende, führende Geist ist noch in der Weise eines Naturwesens, in der Weise des sich noch nicht wissenden Geistes; diese Befreiung ist die Sache der Kunst».

l'oggettività entra nella sensazione: la pietra santa priva di forma, il puro luogo, ciò cui si lega dapprima il bisogno di oggettività, riceve dall'arte figura, impulso, chiarezza e contenuto più preciso, che può diventare cosciente e che ora è presente come oggetto di coscienza. Ecco perché l'arte diventa educatrice dei popoli, come in Omero ed Esiodo, che hanno elaborato le loro teogonie rinvigorendo ed elevando – dappertutto – tradizioni e concezioni confuse già esistenti ad immagini e raffigurazioni più determinate [...]»²¹⁹.

Il fatto che per Hegel l'arte simbolica abbia a che fare con il processo di liberazione dell'uomo dall'elemento naturale mostra anche quale sia la principale differenza che distingue il suo pensiero relativo alla sfera simbolica dalla riflessione condotta da Creuzer nella sua *Symbolik und Mythologie der alten Völker*. Mentre per quest'ultimo, il simbolo e l'attività simbolica affondano le proprie radici nella sfera religiosa e proprio per queste vanno intesi come «una guida al divino (*Leitungen zum Göttlichen*)»²²⁰, per Hegel invece ciò che l'attività simbolica mette in gioco è la conoscenza che questi popoli avevano non tanto della divinità, quanto di se stessi e del loro contenuto spirituale.

Un'ultima questione relativa all'arte simbolica è poi legata al suo legame con l'elemento naturale. Esso, come, si è visto, pur essendo l'elemento preponderante delle opere d'arte (esso infatti corrisponde al loro essere un che di «trovato»), non è l'elemento che le rende artistiche, anzi: ciò che rende artistiche queste figure smisurate, colossali, sublimi ed enigmatiche è il fatto di lasciar preavvertire l'elemento spirituale²²¹. Esse, dunque, non coincidono mai con la semplice bellezza naturale o con l'imitazione della natura, ma sono sempre opere che danno figura allo spirito:

Ciò che la storia dell'arte mostra [...] è che fin dall'inizio le opere d'arte non miravano affatto a riprodurre la natura come essa ci appare, ma cercavano piuttosto di rappresentare il divino attraverso un'oggettività sensibile che poteva anche non avere un corrispondente naturale²²². Più avanti è andata l'arte, più sviluppata e piena diventa la conoscenza di questo divino. Da ciò deriva dunque il fatto che i grandi poeti di un popolo sono diventati i maestri del loro stesso popolo²²³.

²¹⁹ Manoscritto 1820, p. 81; pp. 594-595.

²²⁰ Come si è già notato nel primo capitolo, la fondazione creuzeriana del simbolo nella religiosità segna già una differente concezione di tale concetto rispetto a quella di Goethe, Schelling e Solger, per i quali i simboli si fondano nella sfera estetico-artistica.

²²¹ Relativamente al rapporto fra la bellezza naturale e quella artistica, Kwon nota: «Das Kunstschöne ist höher als das Naturschöne zu schätzen, weil es vom Menschen gestaltet ist. [...] Wie Aristoteles sieht er im schönen Ding, im von den Menschen für Menschen gestalteten Schönen den eigentlichen Gegenstand der philosophischen Ästhetik [...]» (Id., *Das moderne Ideal und die kulturelle Rolle der Kunst. Hegels Bestimmung der Kunst in der Gegenwart*, in *Kulturpolitik und Kulturgeschichte. Perspektiven der Hegelschen Ästhetik*, hrsg. von U. Franke und A. Gethmann-Siefert, 2005, pp. 3-22, p. 9).

²²² VÄ 1820/21, p. 35

²²³ *Ibidem*. Cfr. anche VÄ 1823, p. 26; p. 27: «Nell'imitazione del naturale, l'uomo resta presso il naturale stesso, laddove il contenuto deve essere qualcosa di spirituale. [...] L'opera d'arte deve presentare qualcosa di umano in genere, qualcosa di proveniente dallo spirito, e dunque il suo contenuto è l'intero contenuto dell'animo e dello spirito. Lo scopo universale

Se per quanto riguarda il lato dell'opera dell'arte la questione relativa alla naturalità del simbolico appare risolta, essa torna – e in modo prepotente – se si considera l'agire dell'artista simbolico. L'agire artistico che conduce alla liberazione dello spirituale dall'immediata identità con la natura, infatti, non viene descritto da Hegel come un'attività libera, ma come un'attività necessaria e addirittura istintiva. Questo caratterizza tanto i gradi più bassi della lotta interna alla sfera del simbolico, quanto il suo apice, ovvero l'arte egizia. A tal proposito, Hegel infatti scrive:

C'era presso gli Egizi l'infinito istinto a costruire, così come noi ora lo vediamo nelle api; la loro intera vita statale, la loro azione dello Stato era costruire (*bauen*). La navigazione era presso di loro interdetta, perciò la loro determinazione non era andare verso l'esterno (*nach außen zu gehen*), ma produrre sé in sé a partire da sé (*in sich sich aus sich heraus zu produzieren*)²²⁴.

La questione non è affatto semplice e sembra invalidare il carattere spirituale dell'intera sfera del simbolico: in che modo, infatti, le opere di un agire istintivo possono essere al contempo prodotti dello spirito? Se l'artista simbolico agisce perché mosso da una necessità o da un impulso, le sue opere possono davvero entrare nel novero delle opere spirituali?

Per rispondere a questa domanda può essere utile rifarsi a quella definizione del rapporto fra agire libero e agire necessario che Hegel dà all'interno della *Scienza della logica* là dove scrive che «la differenza fra l'operare istintivo e l'operare intelligente e libero sta in generale in ciò, che quest'ultimo è accompagnato dalla coscienza»:

In quanto il contenuto dell'operante, tratto fuor dalla sua immediata unità con il soggetto, è portato alla oggettività di fronte a questo, comincia la libertà dello spirito, che nell'operare istintivo del pensiero, stretto nei legami delle sue categorie, è spezzato in una materia infinitamente molteplice²²⁵.

Rispetto a questa opposizione, l'agire dell'artista simbolico sembra collocarsi nel mezzo; in esso, infatti, non è in gioco né la piena coscienza (la quale anzi è il risultato cui l'attività artistica tende) né la piena istintività: come si è visto in questo capitolo, infatti, l'attività dell'artista simbolico sorge sempre insieme alla meraviglia, ovvero al preavvertimento di una differenza fra l'elemento spirituale e l'elemento naturale, che allontana l'uomo dalla prima, immediata unità con la natura. Ciò che è in gioco nell'attività dell'artista simbolico è dunque

dell'arte è questo, rendere intuibile ciò che si trova nello spirito umano in genere, ciò che l'uomo possiede di vero nel suo spirito, ciò che agita il cuore dell'uomo nella sua profondità, ciò che ha posto nello spirito umano».

²²⁴ VÄ 1820/21, p. 119: «Es war bei den Egyptern der unendliche Instinct zu bauen, so wie wir ihn jetzt bei den Bienen sehen; ihr ganzes Staatsleben, ihre Staatshandlung war, zu bauen. Die Schifffahrt war ihnen untersagt, daher war ihre Bestimmung nicht, nach außen zu gehen, sondern in sich sich aus sich heraus zu produzieren».

²²⁵ WdL, I, p. 27; I, p. 16.

il divenire cosciente di sé della coscienza, la quale – pur essendosi già distinta dalla «propria vita naturale, chiusa in stessa»²²⁶ – ora anche si accorge di tale separazione e la pone ad oggetto. Non vi è dunque contraddizione nel fatto che l'arte simbolica sia un'attività ad un tempo necessaria e libera, istintiva e spirituale. Tali caratteristiche anzi le sono costitutive e corrispondono al fatto che in essa si attua quel processo attraverso cui lo spirito perviene a sé e, non ancora pienamente libero, si libera²²⁷:

Ciò che qui possiamo dire è questo: che l'aspetto universale del bisogno dell'arte non è altro che quello legato al fatto che l'uomo è pensante e cosciente. In quanto è coscienza, l'uomo deve porre davanti a sé, rendere oggetto per sé, ciò che egli è e ciò che in generale è. Le cose naturali *sono* soltanto, sono solo semplicemente, solo una volta e basta. Invece l'uomo come coscienza si raddoppia, è una prima volta, e poi è *per sé*, spinge ciò che egli è davanti a sé, si contempla, si rappresenta, è coscienza di sé; ed egli porta dinanzi a sé ciò che egli è. Il bisogno universale dell'arte va dunque cercato nel pensiero dell'uomo, giacchè l'opera d'arte è per l'uomo un modo di porre dinanzi a sé quel che egli è²²⁸.

Il ruolo che l'arte simbolica ha nel darsi di questo secondo risveglio della coscienza è decisivo: essa, infatti, è il processo mediante il quale la coscienza si pone di fronte a sé come oggetto, si dà figura:

L'uomo è un animale, e il fatto che lui lo sa, produce una mostruosa differenza; e il fatto che lo sa, gli dà una coscienza e lo eleva in una sfera spirituale; e proprio per questo, che egli sa di essere un animale, egli non lo è. Il figurare appare per se stesso, può essere preso nella sua accidentalità, ma nella sua accidentalità deve esserci un interiore e questo è il suo stesso interesse. Qui dunque lo spirituale domina su ciò che noi contiamo come figura²²⁹.

Il fatto che la prima forma della sfera artistica non sia ancora espressione di una piena libertà²³⁰ dello spirito, ma coincida piuttosto con la sua liberazione²³¹, oltre a ricordare da

²²⁶ Enz. 1830, § 398, p. 87; p. 150.

²²⁷ VÄ 1823, p. 150; p. 145.

²²⁸ *Ivi*, pp. 12-13; p. 15.

²²⁹ VÄ 1826, p. 68: «Der Mensch ist Tier, und daß er es weiß, gibt ihm ein Bewußtsein und hebt ihn in [eine geistige] Sphäre; und eben [darum], daß er es mit weiß, daß er Tier ist, ist er es nicht. Das Gestalten selbst erscheint als für sich selbst, kann in seiner Zufälligkeit aufgenommen werden, aber durch seine Zufälligkeit muß ein Inneres gehen, und dies ist sein Interesse selbst. Hier ist also das Geistige herrschend über das, was wir zur Gestalt rechnen».

²³⁰ A tal proposito, è particolarmente significativa l'affermazione hegeliana per cui «[...] soltanto quando l'uomo si sa non come cosa, bensì come persona, come infinitamente libero per sé, quando il concetto dell'uomo è inteso così che l'uomo stesso, in quanto tale, è libero» (Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., p. 362; p. 387-388). Sempre su questo, cfr. VÄ 1823, p. 125; p. 120: «Il concetto vero in genere determina se stesso liberamente a partire da se stesso. [...] L'esplicazione che si dà di quel che è sostanziale, solo all'inizio è l'arte. Quando subentra la prosa, il modo di considerare è diverso; la prosa nella considerazione del mondo procede intellettualmente, è considerazione esteriore e presuppone che l'essere umano sia per sé già libero. Quando questa separazione non si è ancora operata, l'essere umano si trova in una condizione intermedia tra il modo naturale e il più libero modo dello spirito. Solo con l'assoluta libertà e la religione assoluta subentra la prosa vera e propria, giacchè ad essa appartiene la libera soggettività dell'individuo».

²³¹ Enz. 1830, § 386, p. 34; p. 102: «La destinazione dello spirito finito è quella di soffermarsi presso i diversi stadi di questa attività in quanto parvenza e di attraversarli tutti. Essi sono stadi della sua liberazione, nella cui verità assoluta il *trovarsi*

vicino la lettera di Schiller nella quale si legge che «la natura si comporta con l'uomo non meglio che con le altre sue creazioni: agisce per lui quando egli, come libera intelligenza, ancora non può agire da se stesso»²³², rivela anche come l'attività simbolica sia sempre un'attività spirituale e cioè un'attività in cui la coscienza, anziché rimanere immediatamente immersa nel suo sentimento, si innalza al di sopra di esso e, sforzandosi di fare proprio il dato naturale, si immerge in esso in modo libero, come «a casa propria»²³³.

davanti un mondo come spirito presupposto, il *generare* questo mondo come mondo posto dallo spirito, e il liberarsi da questo mondo e in esso, sono un'unica e medesima cosa. Sono stadi di una verità nella cui forma infinita la parvenza infine si purifica in quanto giunge a saperla come verità assoluta».

²³² Friedrich Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795 (trad. it. *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza*, a cura di A. Negri, Armando, Roma 2005, p. 113: «La natura si comporta con l'uomo non meglio che con le altre sue creazioni: agisce per lui quando egli, come libera intelligenza, ancora non può agire da se stesso. Ma ciò che lo fa uomo è per l'appunto questo: che egli non si ferma a ciò che fece di lui la natura, ma possiede la capacità di fare a ritroso, attraverso la ragione, i passi che quella anticipò per lui, di trasformare l'opera della necessità in un'opera della sua libera scelta e di elevare la necessità fisica a necessità morale». «Egli ritorna in sé dal suo torpore sensibile, si riconosce come uomo, si guarda intorno e si trova nello stato»).

²³³ Come si legge nelle lezioni del 1823, infatti, la relazione dell'uomo con il mondo sensibile non deve essere «una relazione meramente negativa, perché una simile libertà è una libertà malata, una libertà che rinuncia soltanto: la malattia della nostalgia, della vanità, che si reputa troppo buona per il mondo. L'uomo deve essere a casa propria nel mondo, soggiornare libero in esso, sentirsi familiare. L'idealità consiste nel fatto che l'uomo sia di casa in questo mondo, si muova libero in esso» (VÅ 1823, p. 105; p. 101).

Capitolo 3

La fine dell'arte simbolica

Tanto nella sfera psicologica quanto nella sfera estetica, l'attività simbolizzatrice si è rivelata essere un'attività attraverso cui lo spirito, interiorizzando la realtà esterna ed oggettivando il risultato di tale interiorizzazione, guadagna una sempre maggiore determinazione di sé e del proprio contenuto. Ciò su cui essa si fonda è infatti una «*theoretische Betrachtung*»¹ della realtà, e cioè una considerazione della realtà che non si focalizza su ciò che è singolare (né lo utilizza e consuma, come farebbe un atteggiamento pratico guidato dal desiderio²), ma cerca piuttosto di afferrare l'elemento universale che in esso è presente e così consente allo spirito di determinarsi, passando gradualmente dalla «smisuratezza» alla «misura». Le oggettivazioni di questo processo spirituale sono i simboli i quali, proprio in virtù della loro collocazione nel processo di liberazione dello spirito dal presupposto, non sono per Hegel «*involucri* sotto i quali la verità giace nascosta», ma luoghi di espressione della verità. Come scrive di suo pugno nell'ottobre del 1820, infatti, «miti e simboli sono le raffigurazioni ed i rapporti finiti in genere entro i quali la verità viene espressa (*ausgedrückt*), mediante cui non può non venir espressa, non può non manifestarsi»³.

Il fatto che i simboli siano un prodotto dell'intelligenza che cerca di afferrare e figurare la verità non implica che in essi tale contenuto appaia in modo chiaro e univoco né che sia immediatamente comprensibile. Come si è visto nel capitolo precedente, il movimento espressivo che è in atto nell'attività simbolica non inizia da un contenuto spirituale già saputo

¹ VÄ 1823, p. 22; p. 24.

² Hegel si riferisce esplicitamente alla relazione pratica e allo spirito come volontà (*Wille*) confrontandola con l'atteggiamento dell'uomo nei confronti del bello in VÄ 1820/21, p. 52 e in VÄ 1823, p. 206; p. 199 e VÄ 1823, pp. 18-19; p. 21: «Il desiderio non si accontenterebbe di qualcosa di materialmente superficiale, di finito. Come singolo concreto ente di natura il desiderio si rapporta a qualcosa che è anch'esso naturalmente concreto. Il desiderio vuole qualcosa di concretamente materiale. Nell'arte però l'uomo non agisce sulla base del desiderio, e dunque non si rapporta a qualcosa di naturalmente concreto. Se qualcuno dicesse che i prodotti naturali sono superiori all'arte, perché sono organicamente viventi, bisognerebbe affermare invece che le opere d'arte, in quanto servono allo spirito e lo soddisfano, non appartengono affatto a questo terreno. [...] L'interesse artistico è privo di desiderio e perciò non si rapporta a quel che è sensibilmente concreto».

³ Manoscritto 1820, p. 89; p. 601. Hegel continua notando come, nonostante «in casi singoli si può certo riconoscere che i simboli siano utilizzati per creare enigmi, e per trasformare il contenuto in un segreto non facile da penetrare», questo modo di presentare il contenuto non è quello dei simboli veri e propri, nei quali gli aspetti del contenuto spirituale che vengono taciuti sono assenti perché ancora sconosciuti e non perché occultati.

al quale l'artista si limiterebbe a dare una figurazione sensibile, ma procede nel verso opposto e cioè cercando di far emergere l'universalità dalla particolarità e di dare ad essa figura. Il contenuto spirituale presente nei simboli, dunque, non è ancora del tutto libero rispetto all'elemento sensibile, ma in parte ancora determinato da esso. Questo, se da un lato fa sì che l'attività simbolizzatrice sia ciò attraverso cui si sviluppa l'iniziale rottura dell'immediata identità con la natura che rende possibile il divenire libero dello spirito, dall'altro lato implica che essa non sia il modo più alto di esprimere la verità⁴. Anzi: come Hegel scrive sempre nel 1820, l'attività simbolica è destinata a passare in una forma di comprensione ed espressione della verità differente e superiore: «[...] una volta che il pensare si è tanto irrobustito da potersi dare un'esistenza entro l'elemento che è ad esso peculiare, allora la forma mitica diviene orpello, cui per un verso tributare riconoscenza, ma che per un altro non incoraggia la scienza»⁵.

Il passaggio dell'attività simbolizzatrice ad un'attività in cui l'intelligenza si smarca dalla sua dipendenza dal contenuto trovato nell'intuizione, per farsi essa stessa «*Essere, Cosa*»⁶, è descritto da Hegel anche all'interno della *Psicologia*. Come si è visto, infatti, nelle pagine enciclopediche dedicate allo sviluppo dello *Spirito teoretico* il simbolo è presentato come l'ultima «verifica» grazie alla quale l'intelligenza diviene «attività creatrice di segni»:

Dalla verifica *soggettiva, mediata* dall'immagine, l'intelligenza procede necessariamente alla verifica *oggettiva, in sé e per sé essente* della rappresentazione universale. Infatti, poiché il contenuto della rappresentazione universale da verificare, nel contenuto dell'immagine che serve da simbolo, *si unisce soltanto con se stesso*, la forma dell'essere *mediato* di quella verifica, di quell'unità di soggettivo e oggettivo, si capovolge nella forma della immediatezza. [...] Ora, in quanto la rappresentazione universale, liberatasi dal contenuto dell'immagine, si è resa intuibile in un contenuto esterno da lei *arbitrariamente* scelto, essa produce ciò che – distinguendolo in modo determinato dal simbolo – si deve chiamare segno⁷.

⁴ A tal riguardo Hegel scrive: «In primo luogo è da riguardarsi come un immenso progresso che le forme del pensare siano state liberate dalla materia in cui si trovano immerse nel conscio intuire, nel rappresentare, come anche nel nostro bramare e volere (...); che queste universalità per sé si mettessero in evidenza, e, come fu detto da Platone e poi soprattutto da Aristotele, siano state ridotte ad essere per sé un oggetto di considerazione; questo è il cominciamento della conoscenza loro» (WdL, I, p. 22; I, p. 12).

⁵ Manoscritto 1820, p. 88; p. 600. Cfr. anche Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., p. 292; p. 324: «Un simbolo tuttavia è sempre qualcosa di oscuro. La libera chiarezza si trova nella lingua; nel simbolo la rappresentazione viene espressa in modo solo oscuro dall'uomo, tramite l'elemento sensibile. La rappresentazione, servendosi meramente del simbolo, non diventa completamente chiara».

⁶ Enz. 1830, § 457 A, p. 268; p. 319.

⁷ *Ivi*, § 457 Z, p. 269; p. 319. Come nota Giuspoli «la conquista principale per l'intelligenza consiste nella capacità di dare figura determinata al *fluire del proprio vissuto*» la quale si compie nel linguaggio verbale. In esso, infatti, «Hegel vede il principale strumento che l'intelligenza forgia per esprimere se stessa in forma determinata ed oggettiva: fuor di metafora, nell'espressione segnica *l'intelligenza si fa realmente cosa*» (Id., *Idealismo e concretezza*, cit., p. 60).

Rispetto alla trattazione presente nella *Psicologia*, la descrizione di questo medesimo momento che si ha nelle lezioni berlinesi di filosofia dell'arte è però più complessa; in queste ultime, infatti, non è immediatamente evidente quale sia il momento in cui «la lotta dello spirituale con il naturale» grazie al quale lo spirituale emerge e si separa dal naturale trova la sua conclusione. A determinare questa esitazione è il fatto che in ciascuno dei corsi berlinesi Hegel sembra indicare due diversi punti conclusivi del processo simbolico. Da un lato egli sostiene che, dopo «il simbolico nel suo fremere, il simbolico stesso» e «la separazione del significato e della figura», ciò in cui l'attività simbolica passa sia «la vera prosa», nella quale il «completo dissociarsi del significato in quanto tale e della figura» è riunito mediante una «relazione solamente esteriore del naturale, per sé esistente e del significato»⁸. Dall'altro, egli associa la fine dell'arte simbolica alla realizzazione dell'unità bella ed armonica di spirituale e naturale, ovvero all'arte greca⁹. Questa seconda «fine» dell'arte simbolica – che fin dal 1820 viene presentata *prima* della trattazione relativa alla sfera del paragone – è sempre descritta da Hegel mediante il riferimento all'enigma posto dalla Sfinge egizia all'uomo greco, Edipo:

La Sfinge, dice il mito greco, pone questo enigma: chi è che al mattino cammina su quattro gambe, a mezzodì su due, e alla sera su tre? Edipo risolve l'enigma e mandò la Sfinge a sfracellarsi. Questo mito è il simbolo più alto e costituisce il passaggio al chiarirsi-stessi, allo spirito come libertà. Questo è il principio del mondo greco e dell'arte classica. In essa il simbolico è messo da parte (*auf die Seite gestellt*). L'umano, lo spirituale, è rappresentato in figura umana, in quella figura che può avere lo spirituale come essenza¹⁰.

Proprio il passaggio che conduce alla fine dell'arte simbolica è ciò che verrà tematizzato in questo capitolo: quando finisce e in cosa passa l'arte simbolica? Qual è il momento in cui «la lotta dello spirituale con il naturale», grazie al quale lo spirituale emerge e si separa dal naturale, trova la sua conclusione? Quando finisce la fase simbolica dell'arte?

⁸ VÄ 1826, p. 143: «Wir haben das Symbolische betrachtet in dem Gären, dann das Symbolische selbst, endlich die Trennung der Bedeutung, die Selbständigkeit der Bedeutung und der Gestalten; das letzte ist das vollkommene Zerfallen der Bedeutung als solche und der Gestaltung; wenn wir das Innere für sich nehmen, so ist das eigentlich Prosa».

⁹ Relativamente a questa seconda fine del simbolico, cfr. anche VÄ 1823, p. 160-162; pp. 154-156: «Per questa via si dà una risposta alla domanda, se i Greci presero la loro religione da popoli stranieri. È necessario che i punti di vista precedenti ci fossero, che da essi scaturisse l'arte classica, li trasformasse e li reagisse contro di loro. Ciò è anche provato storicamente. Il rapporto dello spirito greco con i predecessori è dunque essenzialmente un rapporto di trasformazione (*ein Verhältnis des Umbildens*); se così non fosse, le figure sarebbero rimaste le stesse. Questo però non è accaduto, anzi dalle figure precedenti si dovette sviluppare qualcosa d'altro. Erodoto afferma che Omero ed Esiodo avrebbero dato ai Greci i loro dei. Ciò però non significa che essi non abbiano accolto nulla da altri, anzi il loro fare è una trasformazione di qualcosa di precedente (*Unbildung eines Früheren*). Tanto è vero che Erodoto afferma anche, a proposito delle singole divinità, che alcune erano egizie, altre africane». I riferimenti a tale passaggio compaiono anche in VÄ 1820/21, p. 121; VÄ 1826, pp. 147-157.

¹⁰ VÄ 1826, p. 127: «Die Sphinx habe den Griechen ein Rätsel aufgegeben: was es sei, was zuerst auf vier, dann auf zwei, dann auf drei [Beinen] gehe; Ödipus habe dieses Rätsel gelöst und die Sphinx vom Felsen gestürzt. Die Griechen sind es, die das ägyptische Rätsel gelöst haben, dies ist das Innere, das Geistige, was allein sich selbst bedeutet; so ist in den griechischen Tempel zu lesen: Mensch erkenne dich selbst, d.h. den Menschen im Geiste zu erkennen». Cfr. anche VÄ 1820/21, p. 121; VÄ 1823, pp. 139-140; p. 135.

1. *Fra prosa e bellezza*

Come si è appena visto, stando a quanto si legge nelle trascrizioni delle lezioni hegeliane di filosofia dell'arte, la prima forma artistica sembra essere suscettibile di una doppia fine e cioè terminare, al tempo stesso, sia nella sfera del paragone sia nella sfera della bellezza classica. Queste due possibili «fini» dell'arte simbolica non sono riducibili l'una all'altra: mentre la prima è l'espressione di un'intelligenza che procede intellettualisticamente entro la finitezza e collega gli opposti in modo arbitrario (in essa «il significato viene rappresentato per sé e la figura, in relazione a questo contenuto autonomo, diviene un che di esteriore e la loro relazione un che di arbitrario»¹¹), nella seconda «l'arbitrio dell'artista è escluso» e il suo rapporto con la «cosa» non presenta alcuna mediazione da parte dell'intelletto:

[Nell'arte classica] l'arbitrio dell'artista è escluso, il contenuto è perciò presente per l'artista, egli lo incontra (*er findet ihn vor*), e l'artista è soltanto l'attività soggettiva della presentazione: egli è, in genere, colui che forma in immagine (*er ist bildend überhaupt*). In questo formare certo gli accade anche di perfezionare, ma in modo non percepibile, non appariscente. Sembra che egli si limiti a eseguire quel che gli è già per sé predisposto¹².

L'ambiguità relativa alla fine dell'arte simbolica, pur non essendo al centro di un dibattito ampio e articolato come quello relativo alla fine dell'arte in generale, è stata oggetto – soprattutto in tempi recenti – di una serie piuttosto articolata di interpretazioni raggruppabili sulla base di due orientamenti generali. Il primo orientamento interpretativo propone di leggere il passaggio del simbolico nel classico nei termini di un'*Aufhebung*: secondo questa prospettiva le separazioni prosaiche proprie del livello del «simbolismo conscio» verrebbero conciliate e risolte nell'arte greca, che sarebbe ad esse successiva. Il secondo orientamento tende invece a considerare il momento del passaggio del simbolico nel classico come un momento aporetico della riflessione estetica hegeliana¹³.

¹¹ VÄ 1826, p. 133: «Das dritte Verhältnis dieser Unterscheidung, Trennung der Bedeutung von dem Bilde, der Gestalt ist das Freiwerden, das Selbständigwerden der Bedeutung, so daß die Bedeutung für sich vorgestellt wird; und die Gestalt wird im Verhältnis zu dieser selbständigen Bedeutung etwas Äußerliches und ihr Verhältnis etwas Willkürliches».

¹² VÄ 1823, p. 155; p. 150.

¹³ A queste due principali linee interpretative è possibile affiancare una terza, secondo la quale le dinamiche e le caratteristiche della forma d'arte simbolica sarebbero assenti unicamente nella forma d'arte classica, mentre tornerebbero ad essere presenti nella terza forma artistica, ovvero quella corrispondente all'arte romantica. Una simile linea interpretativa, la quale nel presente lavoro verrà considerata solo marginalmente, è stata avanzata da D'Angelo (relativamente alla proposta di D'Angelo si rimanda a quanto verrà notato nelle prossime pagine di questo stesso capitolo) ed è stata recentemente ribadita da Klaus Vieweg il quale scrive: «Nell'arte romantica domina il simbolico, il metaforico, le cose non vengono chiamate direttamente con il loro nome, piuttosto vengono riscritte. Il simbolo, il segreto, il mistero e la decodificazione costituiscono, agli occhi di Hegel, le parole emblematiche per descrivere lo spirito orientale» (Id., *L'arte moderna come fine dell'arte*, in *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, cit., pp. 95-114).

Le interpretazioni riconducibili al primo modo di leggere il passaggio dal simbolico al classico – ovvero quelle per cui l’arte simbolica terminerebbe nella radicale opposizione di significato e immagine, la quale sarebbe conciliata nell’arte classica – sono in genere fortemente influenzate dalla presentazione della fine dell’arte simbolica che si ha nell’edizione dell’*Estetica* curata da Hotho. In quest’ultima, alla trattazione relativa ai momenti conclusivi dell’arte simbolica è dedicato il paragrafo immediatamente precedente alla sezione intitolata *Classico in generale*. In questo paragrafo, cui il curatore dà in titolo *Lo sparire del simbolico*, la separazione fra significato ed immagine cui si perviene al termine dell’arte simbolica è mostrata essere il presupposto (ad un tempo tolto e mantenuto) dell’arte classica:

In conformità allo stadio generale in questa fase [del simbolico], da un lato sta il significato per sé compiutamente sviluppato ma senza forma, a cui come forma d’arte non resta quindi che un ornamento arbitrario solo esteriore; dall’altro sta l’esteriorità come tale, che invece di essere mediata ad identità con il suo essenziale significato interno, può essere accolta e descritta solo nella sua autonomia nei riguardi di questo interno e quindi nella semplice esteriorità del suo apparire. [...] Ma, risiedendo il concetto dell’arte non nella esteriorità reciproca ma nell’identificazione di significato e forma, anche in questa forma vale non soltanto la completa esteriorità dei due lati, ma in eguale misura anche nella loro relazione. Questa tuttavia, in seguito al fatto che si è *oltrepassato* il simbolico, non può essere più di natura *simbolica* [...] ma deve rimanere qui un semplice dover essere, il soddisfacimento delle cui richieste è riservato ad una forma d’arte più perfetta, quella classica¹⁴.

La tesi secondo cui il passaggio del simbolico nel classico coinciderebbe con la realizzazione di un’*Aufhebung* – cui Hotho era così affezionato da proporla anche nel corso di lezioni di filosofia dell’arte da lui tenuto a Berlino nel 1833¹⁵ – ha trovato un gran numero di sostenitori sia fra coloro che hanno fondato i loro studi sulla sola analisi dell’edizione dell’*Estetica* curata da Hotho, sia fra coloro che ad essa hanno intrecciato lo studio delle *Nachschriften* relative ai singoli corsi di filosofia dell’arte berlinesi¹⁶. Fra quest’ultimi è importante ricordare

¹⁴ Hegel, *Ästhetik* (Hotho), I, pp. 540-541; pp. 475-476.

¹⁵ Relativamente al passaggio del simbolico nel classico presentato da Hotho durante le sue lezioni berlinesi (1831) si veda ad esempio il seguente passo: «Wir werden hier vom Kunstschönen sprechen. Ehe wir aber bis dahin gelangen, müssen wir zwei Stadien durchlaufen, weil das Kunstschöne als das Totale, Höchste nur als Resultat früherer Stadien auftreten kann. Wir müssen es als Unendliches, als Einheit von Unterschiedenen zeigen, aber so, daß die Totalität es selbst ist, die sich so in Unterschiedenes setzt und mit entgegengesetzter Tätigkeit sie als Ideelles in sich aufhebt. Wir müssen es als Unendliches, als Einheit von Unterschiedenen zeigen, aber so, daß die Totalität es selbst ist, die sich so in Unterschiedenes setzt und mit entgegengesetzter Tätigkeit sie als Ideelles in sich aufhebt» (Heinrich G. Hotho, *Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst, Berlin 1833*, Nachgeschrieben und durchgearbeitet von Immanuel Hegel, hrsg. von B. Collenberg-Plotnikov, Stuttgart/Bad Cannstatt 2004, p. 22).

¹⁶ Fra questi, oltre gli studi già citati di D’Angelo, Kwon e Vitale, si vedano anche i contributi di: Szondi, *La poetica di Hegel e Schelling*, cit., in particolare pp. 120-121; Gethmann-Siefert, *Hegels These vom Ende der Kunst und der «Klassizismus» der Ästhetik*, cit., in particolare pp. 229-232; Pöggeler, *System und Geschichte der Künste bei Hegel*, in *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, in «Hegel-Studien», Beiheft 27, 1986, pp. 1-26; Francesca Iannelli, *Bellezza, ideale, disarmonia*, in

soprattutto i due lavori che maggiormente hanno considerato il nesso fra arte simbolica e arte classica partendo dalla prospettiva simbolica, ovvero quelli di Paolo D'Angelo e di Jeong-Im Kwon.

Il legame che secondo questi due autori caratterizza il rapporto presente fra simbolico e classico è quello proprio di ogni passaggio dialettico e cioè tale per cui la prima forma d'arte, necessaria al raggiungimento e alla realizzazione della seconda, è in quest'ultima contenuta come un che di passato e tolto: pur avendo la separazione simbolica come presupposto, «la grande arte, la vera arte – scrive a tal proposito D'Angelo – si ha per Hegel là dove la forma e il contenuto trapassano senza residui l'uno nell'altra, là dove il sensibile e lo spirituale sono perfettamente compenetrati»¹⁷. La riprova di questo rapporto fra simbolico e classico è rinvenuta da entrambi gli autori nella scelta hegeliana di affiancare alla consueta partizione fra classico e romantico una forma d'arte «esclusivamente simbolica»: l'introduzione hegeliana della nuova forma artistica, infatti, avrebbe lo scopo di segnare una distinzione netta fra la sfera dell'arte simbolica e la sfera dell'arte classica¹⁸, in modo da mostrare che «il simbolo non appartiene più essenzialmente all'arte greca, ma diventa l'elemento principale dell'arte pre-greca. Con ciò la figura dell'uomo del divino non è più un simbolo nel senso di un'espressione solo limitata dello spirito, ma la piena espressione dello spirito»¹⁹. Altrettanto vale per D'Angelo il quale pure ritiene che «la correlazione istituita da Hegel tra l'arte pre-greca e la categoria del simbolico serv[a] a marcare la più netta contrapposizione fra questa forma d'arte e la bella arte dei Greci»²⁰. Per quanto infatti l'autore di *Simbolo e arte in Hegel* ritenga che le dinamiche descritte nell'arte simbolica siano in grado di rendere conto di «una problematica generale del fare artistico»²¹ e dunque non possano essere «rinserrate»

L'estetica di Hegel, cit., pp. 99-113. Attorno a questo stesso focus problematico si sono sviluppati poi studi come quello di Jeremy W. Pope, il quale analizza i motivi per cui sia proprio l'Egitto – e non l'India – a portare al passaggio verso la Grecia (Id., *Ägypten und Aufhebung. G.W.F. Hegel, W.E.B. Du Bois, and the African Orient*, «The New Centennial Review», 6, 3, (2006), pp. 149-192) e quello di Vittorio Hösle il quale, analizzando le lezioni di filosofia della religione, ritiene che la cesura fra la sfera simbolica e quella classica sia la più netta e radicale fra quelle che Hegel descrive nelle sue lezioni (cfr. Id., *Eine unsittliche Sittlichkeit. Hegels Kritik an der indischen Kultur, in Moralität und Sittlichkeit. Das Problem Hegels und die Diskursethik*, hrsg. von W. Kuhlmann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, pp. 136-182).

¹⁷ D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, cit., p. 29.

¹⁸ A tal proposito Kwon nota: «Für Hegel entspricht die mythische Symbolik der symbolischen Mythologie, der alten orientalischen Weltanschauung. [...] Durch diese Präzisierung des Symbolsbegriffs, die er wie Creuzer aus der Verknüpfung von Symbol und Mythos gewinnt, schränkt Hegel in seinen Berliner Ästhetikvorlesungen die mythische Symbolik auf die orientalische Kunstform ein» (Id., *Hegels Bestimmung der Kunst*, cit., p. 37).

¹⁹ *Ivi*, pp. 64-65. Relativamente alla concezione del passaggio del simbolico nel classico si veda anche la posizione di Johannes Hoffmeister, il quale pure considera tale punto come il luogo in cui l'opposizione di Hegel a Creuzer) è più radicale anche se, come nota lo stesso Hoffmeister, implicita (Id., *Hegel und Creuzer*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 8 (1930), pp. 260-282, in particolare p. 273).

²⁰ D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, cit., pp. 121-122. D'Angelo prosegue notando che «può darsi, e anzi per un certo verso è senz'altro vero, che Hegel pensasse a far posto ad una sfera precedente a quella dell'arte classica proprio per salvaguardarne la purezza dell'ideale greco dalle commistioni con la 'torbida' cultura orientale che da più parti, e specialmente in ambiente romantico, si cominciavano ad ipotizzare nella sua epoca».

²¹ *Ivi*, p. 164.

all'interno dei confini della sola arte orientale²², tale discorso non vale per l'arte greca. In questa forma artistica, anzi, l'importanza del simbolico subisce per D'Angelo un forte ridimensionamento: rispetto alle altre due forme artistiche, la forma d'arte classica costituisce un'«eccezione», tanto da dover essere pensata come «una parentesi irripetibile all'interno di un paradigma che pensa l'arte innanzitutto in termini di inadeguatezza e squilibrio, come un momento felice ma inevitabilmente trascorso in uno sviluppo che è orientato altrimenti»²³.

Di contro a queste letture che di fatto non rilevano incertezze nel passaggio dalla sfera del simbolico al classico descritto da Hegel, vi sono poi quelle interpretazioni che invece considerano tale momento come un punto di esitazione, se non addirittura di inciampo, della riflessione estetica hegeliana. In questo gruppo rientra – oltre alle letture che sottolineano l'incoerenza storica fra la sfera del simbolico, quella del classico e le forme poetiche del simbolismo del paragone²⁴ – in primo luogo la lettura proposta da Felix Duque, il quale è lontano dal lasciarsi convincere dalla possibilità di leggere le prime battute del processo artistico come il duplice passare del simbolico nel prosaico e di quest'ultimo nel classico. Secondo tale interprete, infatti, il binario su cui Hegel colloca il processo simbolico è un binario nel quale il simbolismo «anziché realizzare le proprie peculiarità poetiche, spinge verso il passaggio alla prosa e alla realizzazione del “monismo della ragione”»²⁵. Il «processo di desimbolizzazione, di sdivinizzazione del mondo»²⁶ che porta il simbolico a finire trasformandosi in prosa, infatti, mostra come il destino del simbolo hegeliano sia quello «del suicida»²⁷: per quanto esso contribuisca alla nascita dell'uomo in quanto uomo (per Duque

²² *Ivi*, p. 203. L'estensione della sfera simbolica oltre i confini delle popolazioni orientali tentata da D'Angelo interessa la sfera dell'arte romantica. A tal proposito D'Angelo scrive: «un'analogia, un'analogia profonda, anzi una vera *omologia* tra romantico e simbolico è presente in Hegel: solo che essa non riguarda concrete prese di posizione di poetica storica, bensì, più in profondità, la *struttura* stessa delle due forme d'arte. [...] Rispetto all'unità e all'equilibrio della forma classica, il romantico presenta di nuovo la separazione, lo squilibrio, in una parola l'inadeguatezza dei lati sensibile e spirituale che erano caratteristici del simbolo» (*ivi*, pp. 209-210 e più in generale pp. 206-212).

²³ *Ivi*, p. 212. Rispetto a tale punto, la proposta di D'Angelo non è priva di incertezze, ma anzi sembra qui e lì ventilare la possibilità che le dinamiche simboliche possano essere caratteristiche e peculiari della sfera artistica *tout court* e dunque valide anche nel caso della seconda forma artistica, quella corrispondente all'arte greca. Una simile tesi, che nel testo appena citato compare solo per accenni, viene avanzata dall'autore in conclusione al recente saggio *L'arte come "maestra dei popoli"*. *Il ruolo della forma d'arte simbolica nelle Lezioni di estetica di Hegel*, in *Arte, religione e politica*, cit., pp. 115-129, dove si legge: «[...] sembra che non solo l'arte simbolica, ma *tutta l'arte*, venga riportata a quella dimensione instaurativa, originaria, che abbiamo visto caratterizzare il simbolico» (*ivi*, p. 125).

²⁴ Primo portavoce della tesi per cui il passaggio dell'arte simbolica nell'arte classica sarebbe incoerente soprattutto da un punto di vista storico è Karl Rosenkranz, per il quale la trattazione delle forme del paragone andrebbe spostata nella sezione dedicata alla poesia: «Endlich kann die Symbolik den Gegensatz von Bild und Sache fixiren, so daß sie, mit Bewußtsein über ihren Unterschied, beide vergleichend auf einander bezieht. [...] Die Einheit, als ein zuletzt ganz. Es leuchtet ein, daß Hegel mit dieser letzteren Entwicklung sich verirrt hat. In sich ist sie zwar folgerichtig, gehört aber nicht hieher, wo die symbolische Kunstform ganz allgemein zu betrachten war, sondern die Poesie, welche natürlich auch in der Gestaltungsweise betrachtet werden muß, die sie innerhalb der verschiedenen Kunstformen empfängt» (Id., *Kritische Erläuterungen des hegelischen Systems*, Ristampa fotostatica, Olms, Hildesheim 1963, p. 192).

²⁵ Duque, *Die Rolle der Vernunft*, cit., p. 105. Secondo Duque questo suicidio è dovuto al fatto che Hegel sistematicamente «dimentica» il lato del simbolo per cui esso è espressione adeguata del contenuto, in favore della sua inadeguatezza.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

infatti «il simbolismo conscio è il punto di incontro – di superficie – fra la profondità dell'inconscio e l'altezza dell'autocoscienza»²⁸), esso segna al contempo il perdersi dell'arte e della poeticità in favore del razionale.

Altrettanto scettiche sono anche le interpretazioni del passaggio del simbolico nel classico proposte da Martin Donougho e da Eva Geulen. Il primo si sofferma a considerare la possibilità di comprendere l'arte classica come successiva all'arte simbolica e dunque tale da collocarsi dopo il momento prosaico del simbolismo conscio. Prendendo sul serio la radicale separazione fra significato e immagine che caratterizzerebbe le figure del paragone che Hegel colloca alla fine della sua trattazione dell'arte simbolica, Donougho mostra come il suo darsi escluda la possibilità di ogni arte successiva. In che modo, si chiede infatti Donougho, l'arte classica – la quale, come ogni forma d'arte, è interna al regno dell'intuizione – potrebbe risolvere la separazione fra finito e infinito che si realizza nella prosa, senza snaturarsi e divenire a sua volta prosaica? Essa può davvero trovare una espressione sensibile per il significato spirituale che non si colleghi ad esso solo esternamente, come un suo «orpello» non necessario? La risposta che Donougho dà a queste due domande è negativa ed è tale da mettere in discussione l'intero impianto dell'estetica hegeliana. Secondo l'interprete, infatti, pensare l'arte classica come successiva alle opposizioni della prosa, anziché assicurare un «lieto fine» al processo artistico, lo condanna «a seguire la sorte della prosa e a dividerne la finitudine», suggerendo così «l'idea per cui l'arte sarebbe già morta ancora prima di avere la possibilità di giungere al proprio compimento»²⁹.

Ponendosi sulla stessa linea interpretativa di Donougho, anche Geulen ritiene che la fine del simbolico presentata da Hegel sia di fatto priva di un finale convincente. Come si legge in *Das Ende der Kunst*³⁰, infatti, né la prosa né l'arte classica possono essere considerate come dei superamenti soddisfacenti della sfera simbolica. Nel primo caso – e cioè nel caso in cui l'arte simbolica sia considerata concludersi nel momento in cui la figura naturale e il contenuto spirituale sono perfettamente separati fra loro e tali da poter essere riuniti solo attraverso «l'arbitrio del porre» – non si avrebbe «un superamento del simbolismo in senso classico, ma una fine profana dell'arte, più precisamente, la fine dell'arte nella profanità del quotidiano»³¹. La stessa mancanza di una effettiva *Aufhebung* è individuata da Geulen anche

²⁸ *Ivi*, pp. 99-100. Secondo Duque, il fatto che il simbolismo conscio sia il luogo in cui – per mezzo della forza poetica e linguistica – vengono mediati «l'urlo dell'animale e l'obbedienza cieca ad un dio lontano», lo rende una condizione necessaria al darsi della vita associata, sociale e politica dell'uomo; è in esso, dunque, che «l'uomo nasce in quanto uomo» (*ivi*, p. 101).

²⁹ Donougho, *Hegel's Art of Memory*, cit., p. 149.

³⁰ Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, cit., pp. 54-56.

³¹ *Ivi*, p. 57.

nel caso in cui la fine dell'arte simbolica venga individuata nel passaggio all'arte classica: in questo secondo caso, infatti, ciò a cui si perviene è per Geulen solamente un farsi abitudinario e convenzionale degli elementi, delle tensioni e delle caratteristiche del simbolico, i quali «restano però presenti nell'arte classica come anacronismi»³².

A partire dai punti di difficoltà evidenziati dalle interpretazioni del pensiero estetico hegeliano per le quali – come scrive Geulen – «la fine del simbolico si rivela essa stessa enigmatica, è essa stessa ancora un simbolo»³³, l'ipotesi che intendo verificare in questo capitolo riguarda la possibilità di considerare la fine della simbolicità dell'arte come un evento che, anziché precedere l'arte greca, sia ad essa successiva. L'obiettivo, cioè, è quello di ripensare in modo radicale il rapporto fra simbolico e classico posto da Hegel, per verificare se la simbolicità dell'arte sia tale da travalicare i confini della sfera propriamente simbolica e proseguire anche dopo l'arte egizia, nell'arte classica. In questa prospettiva – che trova un primo ed iniziale punto di conferma nel fatto che in ciascuno dei corsi berlinesi il passare dell'arte simbolica nell'arte classica venga anche sempre descritto come procedente in modo diretto dall'arte egizia e dunque privo di alcuna mediazione prosaica³⁴ – il passaggio dall'arte simbolica in quella classica non sarebbe da intendersi nei termini di un'*Aufhebung*, ma nei termini di un permanere attivo ed effettivo delle dinamiche simboliche nella bellezza classica, la quale finirebbe dunque per essere intesa – oltre che come unità immediata dell'elemento spirituale e dell'elemento naturale – anche come attiva ricerca e determinazione del contenuto spirituale³⁵.

³² In questa prospettiva l'arte classica sarebbe «il museo» dell'arte simbolica ovvero un luogo in cui quest'ultima, più che essere trasformata, si troverebbe ad essere raccolta, collezionata e conservata solo «indirettamente» (e cioè: «in modo pratico» e «grazie alla forza della convenzione»), cfr. Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, cit., p. 51.

³³ *Ivi*, p. 58. Sempre relativamente al passare del simbolico nel classico si veda anche l'interessante lettura di Albrecht Koschorke il quale, puntando l'attenzione sul carattere inconscio della forma d'arte simbolica e il carattere conscio della forma artistica classica, interpreta il passaggio del simbolico nel classico come un processo solo apparentemente dialettico: ciò che in esso si realizza, infatti, è un passare dalla prima forma d'arte ad una seconda forma d'arte in modo che la prima sia sì necessaria al darsi della seconda, ma non venga in questa mantenuta: rispetto al momento iniziale dell'arte, anzi, «lo spirito può solo allontanarsi, non ritornarvi; una volta superata, questa origine estetica si trova ad essere collocata fuori dal circolo sistematico» (Id., *System. Die Ästhetik und das Anfangsproblem*, in *Grenzwerte des Ästhetischen*, hrsg. von Robert Stockhammer, Suhrkamp, 2002, pp. 146-163, p. 162).

³⁴ Come si è già notato, infatti, nei suoi corsi berlinesi di filosofia dell'arte Hegel presenta il passaggio dalla cultura egizia a quella greca attraverso la presentazione dell'enigma da parte della Sfinge e la sua risoluzione da parte di Edipo. Cfr. VÄ 1820/21, p. 121; VÄ 1823, p. 140; p. 135; VÄ 1826, p. 127. Nelle lezioni del 1828/29 lo stretto rapporto fra Egitto e mondo greco è accentato dal fatto che la poesia della sublimità (arte ebraica e araba) viene spostata in seconda posizione, riducendo così la distanza presente fra la trattazione dell'arte egizia e quella dell'arte classica.

³⁵ Una tesi simile è stata recentemente proposta da D'Angelo il quale – pur non smentendo le affermazioni con cui in *Simbolo e arte in Hegel* esclude la possibilità di una simbolicità interna dell'arte greca – nel saggio del 2013 *L'arte come "maestra dei popoli"* accenna alla possibilità per cui «non solo l'arte simbolica, ma tutta l'arte» sia riportata da Hegel «a quella dimensione instaurativa, originaria, che abbiamo visto caratterizzare il simbolico» (Id., *L'arte come "maestra dei popoli"*. *Il ruolo della forma d'arte simbolica nelle Lezioni di estetica di Hegel*, cit., p. 125).

2. Arte simbolica e arte classica: realizzazione di un'*Aufhebung*?

Sulle prime, l'ipotesi appena formulata non sembra avere molte *chances*. In primo luogo, infatti, essa sembra essere immediatamente contraddetta dalla scelta hegeliana di anteporre le forme d'arte interne alla «sfera del paragone» (o, nell'edizione curata da Hotho, del «simbolismo conscio») alla sfera dell'arte classica: tale scelta è mantenuta in tutti i corsi berlinesi di filosofia dell'arte e dunque non c'è motivo di ritenere che essa non corrisponda effettivamente alla successione fra le arti che Hegel riteneva corretta. In secondo luogo, l'idea di interpretare la simbolicità dell'arte classica in senso radicale, e non nei termini di una *Aufhebung*, sembra essere smentita già dalle sole citazioni su riportate: quando Hegel, a proposito dell'enigma risolto da Edipo, scrive che con esso si compie «il passaggio al chiarir-se-stessi, allo spirito come libertà», egli specifica infatti che in questo modo «il simbolico è messo da parte» e sembra così escludere in modo categorico la possibilità che la prima e la seconda forma artistica possono sovrapporsi e darsi insieme.

La proposta di considerare simbolica anche la forma d'arte classica sembra infine trovare un definitivo punto d'arresto in quanto si legge proprio all'inizio della trattazione relativa all'arte simbolica presentata nel corso del 1826 dove, in un passo che descrive la fine dell'arte simbolica senza riferirsi esplicitamente né alla sfera prosaica né a quella classica, si legge:

Il punto più importante è che, così come inizia la vera soggettività, il simbolico sparisce; questo soggetto manifesta solo sé, e ciò che egli fa è il suo interno. Con la soggettività, dunque, il simbolico termina; il significato è il libero soggetto, e ciò che egli fa è adeguato alla sua libertà e alla sua autonomia spirituale³⁶.

Questa definizione sembra porre definitivamente fuori gioco l'ipotesi secondo cui le dinamiche proprie della sfera simbolica rimarrebbero attive nell'arte classica. La peculiarità della cultura greca, infatti, è per Hegel proprio quella di avere raggiunto una determinatezza più esatta della soggettività e del contenuto spirituale rispetto a quanto non accada presso i popoli orientali. Mentre in questi ultimi l'artista è ancora «all'oscuro del contenuto sostanziale» ed è ancora mosso dal «fermento che deve per prima cosa produrre il senso», nel mondo greco «il contenuto è pronto, l'artista non ha bisogno di lottare per esso»³⁷: in esso «il significato è divenuto per sé indipendente; questo significato autonomo è la libera individualità spirituale, l'interno spirituale, che è al tempo stesso vivente, che è per sé

³⁶ VÄ 1826, p. 113: «Der wichtigste Punkt ist, daß, so wie wahrhafte Subjektivität anfängt, das Symbolische schwindet; dieses Subjekt manifestiert nur sich, und was, was er tut, ist sein Inneres. Mit der Subjektivität hört also das Symbolische auf; die Bedeutung ist das freie Subjekt, und das, was es tut, ist seiner geistigen Freiheit und Selbständigkeit angemessen».

³⁷ VÄ 1823, p. 155; p. 150; cfr. anche VÄ 1821, p. 121 e 125.

l'universale, l'essenziale, l'assoluto»³⁸. Proprio grazie a questa conoscenza determinata del contenuto spirituale, l'artista greco è «l'artista libero» e cioè un artista che, non essendo più fortemente condizionato dalla materia esterna, «sa ciò che vuole e può fare quello che vuole»:

Egli sa ciò che vuole, non può più essere all'oscuro del contenuto sostanziale, non lotta per il contenuto assoluto, non è il fermento che deve per prima cosa produrre il senso. L'artista libero forma per immagini, l'artista simbolico immagina (*Der freie Künstler ist bildend, der symbolische einbildend*)³⁹.

L'attività artistica greca sembra dunque collocarsi su tutt'altro piano rispetto all'attività simbolica, la quale invece, come si è visto nel secondo capitolo, è sempre impegnata nel tentativo di giungere ad una determinazione più precisa del proprio contenuto spirituale. L'arte ellenica, infatti, sembra aver superato interamente la tensione simbolica verso la determinazione del contenuto spirituale e anche l'interiorizzazione del dato trovato appare in essa essere conclusa: a differenza di quanto accade nella sfera del simbolico, dove vi è una preponderanza dell'elemento naturale, nell'arte greca «lo spirituale è ciò che domina il naturale, lo spirituale è ciò che si manifesta nel corpo (*das Geistige ist das im Körper sich Manifestierende*); questa è la base della bellezza classica»⁴⁰:

Nell'arte simbolica il contenuto non è libero e non lo è neanche la figura (*Gestalt*), che sola deve essere significativa, e che ha dei lati che sono adeguati al concetto, e altri che non gli corrispondono. [...]. L'arte classica è l'assoluta unificazione di entrambi i lati. Questa unità non è un'unità originaria, non è l'idea come esistenza naturale, ma come generata dallo spirito; l'opera d'arte è prodotta dalla ponderazione. L'arte classica è libertà nel contenuto, il suo contenuto è lo spirito nella sua libertà. Lo spirito è solo come libertà, ed è libero solo nella figura a lui adeguata, in cui appare egli stesso, e nient'altro. Così la figura è libera quando il concetto non è altro da lei⁴¹. Questa figura prodotta e formata dallo spirito (*durch den Geist umgebildete hervorgebrachte Gestalt*) ha il suo significato immediato in sé, così che qui l'espressione è immediatamente lo spirito⁴².

L'importante differenza che distingue la prima forma artistica dalla seconda appare evidente anche confrontando le opere d'arte che corrispondono a tali forme artistiche: mentre, come si è visto nel precedente capitolo, sul versante simbolico si hanno opere smisurate e ambigue, le

³⁸ VÄ 1826, p. 146: «Die Bedeutung ist für sich selbständig geworden; diese selbständige Bedeutung ist die frei geistige Individualität, das geistige Innere, das zugleich lebendig ist, das für sich ist, das Allgemeine, Wesentliche, Absolute».

³⁹ VÄ 1823, p. 155; p. 150.

⁴⁰ VÄ 1826, p. 146; cfr. anche *ivi*, p. 151: «Diese neuen Götter sind wesentlich Werk der bewußten, besonnenen Kunst, nicht Willkür, sondern sie haben das Wahrhafteste. Das höchste Bewußtsein ihres Volkes haben die Dichter dargestellt». A tal proposito Szondi nota che «l'immagine hegeliana dell'arte classica è connessa nel modo più stretto con le concezioni che dominano in Germania verso la fine del secolo XVIII tra i seguaci di Winckelmann» (Id., *La poetica di Hegel e Schelling*, cit., p. 117).

⁴¹ VÄ 1823, p. 154; p. 149.

⁴² VÄ 1826, p. 146: «Diese durch den Geist umgebildete hervorgebrachte Gestalt hat unmittelbar ihre Bedeutung an ihr, so daß da der Ausdruck unmittelbar das Geistige ist».

opere dell'arte greca sono invece espressione di un'«arte compiuta, quella in cui contenuto e forma sono a sé adeguati»⁴³ e questo le rende belle: in esse, scrive Hegel, «il concetto del bello è realizzato; non potrà esservi nulla di più bello»⁴⁴.

Nella realizzazione di questa armonica unità fra l'interiorità spirituale e la figura sensibile che realizza il «vero bello (*das echte Schöne*)»⁴⁵, il mondo del simbolico sembra trovare spazio solo come presenza trasformata, come l'eco o il «riccheggimento»⁴⁶ di un'arte antica e di fatto superata. Se infatti, come Hegel ricorda nelle stesse lezioni di filosofia dell'arte, è «costitutivo di ogni passaggio il fatto che il risultato abbia in sé, in modo essenziale, traccia di ciò da cui risulta»⁴⁷, proprio questo è ciò che sembra accadere nel rapporto fra il modo di raffigurare simbolico e quello classico. Come si legge a tal proposito fin dal primo corso berlinese, infatti, «l'aspetto generale è questo, che la religione simbolica precede l'arte classica; la religione è il contenuto dell'arte classica»:

Per questa via si dà una risposta alla domanda, se i Greci presero la loro religione da popoli stranieri. È necessario che i punti di vista precedenti ci fossero, che da essi scaturisse l'arte classica, li trasformasse e reagisse contro di loro. Ciò è anche provato storicamente. Il rapporto dello spirito greco con i predecessori è dunque essenzialmente un rapporto di trasformazione (*ein Verhältnis des Umbildes*); se così non fosse, le figure sarebbero rimaste le stesse⁴⁸.

Il rapporto presente fra i popoli orientali (India ed Egitto *in primis*) e la Grecia è affrontato da Hegel in tutti i corsi di filosofia dell'arte e in numerosi altri corsi berlinesi. Ciò che lo spinge ad una simile analisi è in primo luogo l'importanza che questo tema aveva nella Berlino di inizio Ottocento dove, come si è visto nel primo capitolo, infuriava il dibattito relativo al grado di originalità della cultura greca rispetto alle culture ad essa precedenti o contemporanee. La posizione che Hegel assume in questo dibattito è piuttosto cauta: se da un lato egli sostiene che «dal punto di vista storico sembra che i Greci abbiano preso la loro

⁴³ VÄ 1823, p. 153; p. 149.

⁴⁴ La bellezza è presente, in modo esemplare, nelle sculture greche, le quali sono per Hegel il «punto centrale» di questa forma artistica, cfr. *ivi*, p. 179; p. 174. Relativamente alla struttura propria delle sculture classiche Allen Speight nota come in esse il significato e la forma siano uno, tanto che «noi possiamo dire che la scultura classica di un dio antropomorfo rappresenta o rivela il corpo umano nella sua forma ideale» (Id., *Hegel and Aesthetics: The Practice and 'Pastness' of Art*, in *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth-Century Philosophy*, edited by F.C. Beiser, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 378–93, p. 382).

⁴⁵ VÄ 1826, p. 151.

⁴⁶ *Ivi*, p. 150: «[...] in den neuen Göttern ist ein Anklang an das Naturelement».

⁴⁷ VÄ 1823, p. 161; p. 156. Cfr. anche VÄ 1820/21, pp. 148-149; VÄ 1826 (Kehler), pp. 123-124: «[...] das Hervortreten des Geistigen hat notwendig eine Voraussetzung und diese Voraussetzung ist das Natürliche».

⁴⁸ *Ivi*, 1823, p. 160; p. 155.

cultura totalmente da sé e abbiano anche prodotto tutti gli stadi del suo progresso»⁴⁹, dall'altro considera «altrettanto storico il fatto che i Greci presero le mosse da quanto era loro estraneo, e questo è d'altronde necessario»⁵⁰. Del resto, nota Hegel sempre nelle lezioni del 1823, è lo stesso Erodoto a diffondere questa «duplice tesi» per cui i poeti «avrebbero sì dato alla Grecia i suoi dei», ma avrebbero anche «ricevuto dall'Egitto i nomi degli dei e gli dei stessi»⁵¹:

Erodoto afferma che Omero ed Esiodo avrebbero dato ai Greci i loro dei. Ciò però non significa che essi non abbiano accolto nulla da altri, anzi il loro fare è una trasformazione di qualcosa di precedente. Tanto è vero che Erodoto afferma altrettanto, a proposito delle singole divinità, che alcune erano egizie, altre africane⁵².

Per capire in che modo le opere d'arte orientali abbiano influenzato – in modo positivo o in modo negativo – alcuni «momenti del contenuto delle opere greche»⁵³ bisogna innanzitutto ricordare qual è il carattere peculiare delle prime, ovvero il fatto che in esse l'elemento preponderante è quello naturale, il quale è legato all'elemento spirituale in modo ancora immediato. Questo rapporto di signoria dell'elemento naturale sull'elemento spirituale appare «trasformato» nell'arte classica nella quale l'intuizione sensibile, pur presente, viene esautorata dal suo ruolo e sottomessa all'elemento spirituale. I momenti dell'arte greca in cui questa limitazione dell'elemento naturale si mostra in modo più evidente sono, secondo Hegel, due:

- in primo luogo esso si mostra nella degradazione del ruolo degli animali, i quali presso i Greci sono venerati in modo meno accentuato di quanto non accada nei paesi orientali; (mentre in questi ultimi gli animali vengono adorati, presso i Greci essi sono per lo più «solo attributi di figure spirituali e non valgono né immediatamente né come simbolo»⁵⁴);
- in secondo luogo «questo rovesciamento ci viene rappresentato presso i Greci sotto la forma della guerra fra le nuove divinità e le antiche, l'abbattimento dei Titani per mano dei nuovi dei»: «i Greci esprimono il passaggio dagli dei antichi ai nuovi nella lotta dei

⁴⁹ A tal proposito Hegel prosegue notando come questo avvenga in modo che «quanto è autenticamente e specificamente greco non è del resto reperibile in alcun altro luogo al di fuori della Grecia, bensì soltanto al suo interno» (Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., p. 332; pp. 359-360).

⁵⁰ *Ivi*, p. 332; p. 359-360.

⁵¹ *Ivi*, p. 347; p. 374.

⁵² VÄ 1823, p. 160; p. 156.

⁵³ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., p. 348; p. 374. Su rapporto individuato da Hegel nel rapporto fra Egizi e Greci cfr. la pubblicazione degli appunti presi da Hegel durante la lettura del libro di Hirt *Ueber die Bildung der Aegyptischen Gottheiten* (1821), nei quali emerge come Hegel analizzi le divinità greche e le divinità egizie mettendole in parallelo fra loro. La pubblicazione di tali appunti, a cura di H. Schneider, è comparsa in *Hegel und die ägyptischen Götter*, «Hegel-Studien», Beiheft 16 (1981), pp. 56-68.

⁵⁴ VÄ 1823, p. 163; p. 158. Così anche nelle lezioni del 1826: «Dieses Ideal hat Bedingungen seiner Entstehung gehabt, [und] diese Bedingungen liegen in dem Vorhergehenden überhaupt; [...] Was nun die Voraussetzungen, Bedingungen betrifft, so gehören dazu vornehmlich zwei Seiten: Erstens, daß das Tierische herabgesetzt wird, daß das Geistige bewusst wird, daß es das Höhere und das Thierische das Untergeordnete ist. [...] Das andere Moment ist, daß das Naturelement gegen das Geistige zurückgesetzt wird» (VÄ 1826, p. 147).

Titani e nella loro caduta. Tra i Titani noi vediamo gli dei antichi: Urano, Crono, Gea, la Dike, e così via. Questi sono i Titani, che sono caduti: Crono: il tempo astratto; Urano: il cielo, il mare, la terra, gli esseri naturali in genere. I nuovi dei non sono esseri naturali di questo tipo, anzi sono specie del tutto diversa: sono individui, nei quali la cosa preminente è un momento spirituale»⁵⁵.

La lotta fra i Titani e le nuove divinità permette di notare un elemento importante che Hegel ritiene caratterizzare il passaggio dalla cultura orientale a quella greca e cioè la sua gradualità. Suddividendo il darsi dell'arte e della religione greca in due parti – la prima caratterizzata da divinità ancora fortemente legate all'elemento naturale, la seconda da divinità dal carattere prevalentemente spirituale – Hegel propone una concezione di arte greca strettamente connessa alla forma artistica precedente, dalla quale deriverebbe senza bruschi salti o cesure. Una simile concezione dell'arte greca, che Hegel presenta in ciascuno dei corsi tenuti a Berlino, così come nella *Fenomenologia dello spirito* e nel frammento del 1803 intitolato *Seiner Form*⁵⁶, ricalca la medesima distinzione proposta da Creuzer nella *Symbolik* e, ancor prima, da Moritz nel suo *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten* del 1791. È in particolare il pensiero di quest'ultimo a risuonare nelle parole di Hegel: di matrice moritziana appaiono, infatti, sia l'attribuzione di una certa capacità «ordinatrice» alla fantasia⁵⁷ sia il riferimento allo sparire delle antiche divinità naturali ai confini del mondo illuminato e visibile. A tal proposito, Moritz infatti scrive:

La separazione tra gli dei nuovi e gli dei antichi dà un formidabile fascino alle poesie mitologiche. Le divinità antiche sono, come abbiamo già notato, retrocesse, per così dire nella nebbia, da dove esse brillano ancora solo debolmente, mentre le nuove divinità affermano il loro posto nel regno della fantasia e ottengono forme determinate attraverso le arti figurative. [...] Attraverso gli dei antichi, però, gli dei nuovi sono per così dire preformati (*vorgebildet*)⁵⁸.

⁵⁵ VÄ 1823, p. 165; p. 161.

⁵⁶ Cfr. *Seiner Form*, p. 374: «Die höhere Mythologie erhebt sich in das sittliche, indem sie jene Naturgeister zum Bewußtseyn eines Volkes erhebt und der sittliche Geist eines Volkes sich darin erkennt; jene alten Götter, die der Natur angehören, treten zurück an die Gränzen der bewußten Welt, und in das Element der unerhellten Bewußtlosigkeit und den Himmel nehmen die lebendigen Geister der Völker ein, die in ihrer sittlichen Individualität für ihre Götter den Stoff haben, wie die Alten ihn aus der Natur hatten; [...]».

⁵⁷ All'inizio del paragrafo *Die Erzeugung der Götter*, Moritz infatti scrive: «Da, wo der Auge der Phantasie nicht weiter träge, ist Chaos, Nacht und Finsterniß», (Id., *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, 1791; Herbig, Berlin. 1825; p. 8).

⁵⁸ Moritz, *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, cit., p. 38: «Die Scheidung zwischen den alten und neuen Göttern giebt den mythologischen Dichtungen einen vorzüglichen Reiz. Die alten Gottheiten sind, wie wir schon bemerkt haben, gleichsam in Nebel zurückgetreten, woraus sie nur noch schwach hervorschimmern, indeß die neuen Götter in dem Gebiete der Phantasie ihren Platz behaupten und durch die bildende Kunst bestimmte Formen erhalten, in welche sich die verkörperte Macht und Hoheit kleidet, und ein Gegenstand der Verehrung der Sterblichen in Tempeln und heiligen Hainen wird. Durch die alten Gottheiten aber sind die neuen gleichsam *vorgebildet*».

Se in Moritz la lotta fra divinità causa l'arretramento «nella nebbia» delle potenze naturali, altrettanto accade per Hegel. Anche secondo il nostro filosofo, infatti, nella cultura greca si compie un progressivo allontanamento delle divinità che corrispondono semplicemente alle potenze naturali in favore delle «divinità spirituali», le quali cacciano «Notte, Urano, Crono, Oceano, Elio e poi la prima Gea [...] ai confini del mondo cosciente»⁵⁹. Il risultato di questo allontanamento è un pantheon di divinità nuove le quali, come si legge nel corso del 1826, hanno sottomesso a sé l'elemento naturale, tanto da essere «libera spiritualità, individualità (*freie Geistigkeit, Individualität*)»⁶⁰:

Quando noi consideriamo le antiche divinità, allora esse diventano le potenze naturali, sono potenze in senso generale, cui stanno alla base l'intuizione egizia ed indiana; le nuove divinità sono divinità spirituali. [...] Ciò che i nuovi dei hanno fatto, non è altro che scacciare gli dei antichi; questa è la loro azione principale. Gli antichi dei vengono in questo modo spostati indietro; e questo in modo che alcuni di questi Titani vengono ancora adorati, ma lontano dai confini del mondo cosciente, altri vengono – come Prometeo – puniti dagli nuovi dei [...]⁶¹.

All'interno di questo quadro ordinato, nel quale il rapporto fra simbolico e classico si configura come la realizzazione di un'*Aufhebung*⁶², nelle trascrizioni corrispondenti ai corsi di filosofia dell'arte berlinesi sono però presenti delle incrinature. In un passo in cui sono poste ad oggetto le peculiarità dell'arte simbolica e le forme d'arte in cui esse sono visibili, Hegel ad esempio afferma: «quando il simbolico si dà a vedere, può darsi il caso che il pensiero astratto non sia ancora emerso per sé nello spirito, e che anzi il modo di presentare per immagini si mostri ancora come l'unico nel quale lo spirito si può rendere rappresentabile il proprio contenuto»:

Per quel che riguarda tale rapporto, non si tratta di singoli casi, anzi esso ci viene incontro in vasti campi dell'arte, per esempio nell'intero ambito dell'arte orientale. [...] Ciò accade in particolare nel caso dell'arte indiana. *Ma accade anche nel campo dell'arte classica*. In sé, esso non è simbolico, anzi per sé chiaro e manifesto, e tale è la presentazione, quando il senso del significato non è altro che quello che riposa nella

⁵⁹ VÄ 1826, p. 149. Cfr. anche Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., pp. 345-347; pp. 372-374.

⁶⁰ VÄ 1826, p. 147. Relativamente alle divinità greche Szondi nota che per Hegel «gli dei greci sono individui, poiché in essi il movimento spirituale e quello naturale si congiungono in un'attività concreta, individuale, appunto» (Id., *La poetica di Hegel e di Schelling*, cit., p. 119).

⁶¹ VÄ 1826, p. 149: «Wenn wir die alten Götter betrachten, so werden diese die Naturmächte, Mächte in allgemeinen sein, die indischer und ägyptischer Anschauung zugrunde liegen; die neuen Götter sind geistige Götter. [...] Was die neuen Götter getan haben, ist nichts anderes, als daß sie die alten verjagt haben; das ist ihre Haupttat. Die alten Götter werden auf diese Weise zurückgesetzt; die eine Weise ist, daß diese Titanen auch noch verehrt werden, aber entfernt an dem Saume der selbstbewußten Welt; andere werden – wie Prometheus – von den neuen Göttern bestraft [...]».

⁶² A tal proposito Szondi ad esempio nota: «Il processo di formazione dell'arte classica non è tuttavia costituito solo dal superamento del naturale, ma insieme dalla sua conservazione: dunque da una «*Aufhebung*» nel duplice senso hegeliano del termine» (Id., *La poetica di Hegel e Schelling*, cit., p. 121).

figura stessa, quando la figura è adeguata al concetto. Nel simbolico vero e proprio c'è sempre un lato al quale il significato non è adeguato. Nel simbolo l'immagine rappresenta ancora qualcosa di diverso dalla rappresentazione. Ma anche l'arte classica possiede un lato di questa ambiguità (*Zweideutigkeit*), giacchè è dubbio se dobbiamo fermarci all'immagine oppure il contenuto è un contenuto ulteriore⁶³.

La stessa incertezza la si ritrova anche nelle trascrizioni relative alle lezioni del 1826, nelle quali Hegel presenta le rappresentazioni mitologiche greche come rappresentazioni che, se da un lato hanno un significato determinato, dall'altro fanno ancora «sorgere la domanda, se questo non fosse presso di loro da prendersi simbolicamente in sé (*symbolisch an sich*)»⁶⁴. Per quanto, infatti, le figurazioni greche siano «per gli artisti figure belle» e bastevoli senza aver bisogno di «cercare dietro ad esse altre nuove rappresentazioni [...], al tempo stesso però si vede che emerge ancora molto da esse»:

Diana, questa bella figura con molti animali, amante della caccia. Queste rigide determinazioni suscitano il sospetto, che esse non siano da intendere solo immediatamente, ma come qualcosa di divino, cioè che qui sia inteso un universale, un modo d'azione essenziale, un durevole e universale processo naturale, un accadere generale nella natura. Le molte amanti di Giove possono essere comprese come dei divertimenti, ma si può anche sospettare che al fondo ci sia un significato generale. Si può spiegare questo in modo storico, a partire da un contesto storico o geografico; ma ciò che emerge essenzialmente, e che queste stesse sono da prendere simbolicamente (*man kommt wesentlich darauf, daß dergleichen symbolisch zu nehmen sei*)⁶⁵.

I passi appena citati non sembrano rimandare solamente alla «traccia»⁶⁶ lasciata da ciò che è più antico in ciò che è successivo, ma sembrano piuttosto indicare un lato di vera e propria simbolicità, un'ambiguità dell'arte greca. Ma come è possibile il darsi di tale ambiguità? Questa non è di fatto scongiurata dalla determinazione del contenuto spirituale raggiunta dalla cultura greca?

⁶³ VÄ 1823, p. 121; pp. 116-117. *Corsivo mio*.

⁶⁴ VÄ 1826, p. 113: «Bei den Handlungen der griechischen Götter kann man stehenbleiben; so wie sie für sich sind, haben sie Interesse genug, aber es kann doch die Frage entstehen, ob das *an sich* nicht bei ihnen *symbolisch* zu nehmen sei?».

⁶⁵ VÄ 1826 (Kehler), p. 71: «Für Künstler sind es schöne Gestalten – zugleich mit einer Bestimmtheit – und genügen, ohne daß wir weiter andere Vorstellungen hinter ihnen zu suchen getrieben wären. Die Künstler erklären sich daher gegen [eine] symbolische Erklärungsweise, und es ist nur zu erklären, was diese Gestaltungen in ihrem Scheinen selbst auszudrücken. Aber sogleich sieht man, es kommt noch viel anderes vor: Diana, diese schöne Gestalt mit den vielen Tieren, Liebhaberin der Jagd. Solche fernen Bestimmungen erregen [...] den Verdacht, daß sie nicht nur unmittelbar gemeint seien, sondern daß etwas Göttliches, d.h. hier ein Allgemeines, eine wesentliche Wirkungsweise, ein dauernder, allgemeiner Naturprozeß, ein allgemeines Geschehen in der Natur gemeint sei. – Die vielen Liebhabereien des Jupiter kann man als Spaßmacherei verstehen, aber man kann auch den Verdacht haben, daß allgemeine Bedeutungen zum Grunde liegen. Man kann dies auf historische Weise erklären, [durch einen] historischen Umstand, Lokal-Umstand; aber man kommt wesentlich darauf, daß dergleichen symbolisch zu nehmen sei».

⁶⁶ VÄ 1823, p. 161; p. 156.

3. Bellezza classica e simbolicità

Nei passi delle lezioni in cui Hegel sostiene che il mondo classico «possiede un lato dell'ambiguità» simbolica «giacchè è dubbio se dobbiamo fermarci all'immagine oppure il contenuto è un contenuto ulteriore», egli sembra alludere ad una permanenza del simbolico nel classico non riducibile ad un che di secondario e accessorio, ma anzi determinante per il darsi di tale forma artistica. Per vedere se una simbolicità dell'arte classica sia effettivamente possibile, in questo paragrafo verranno considerati i tre punti chiave di ogni forma artistica e cioè:

- il modo in cui essa viene prodotta;
- il contenuto che in essa viene espresso;
- la facoltà attraverso cui essa viene fruita e conosciuta⁶⁷.

Lo scopo di questa analisi è quello di vedere se effettivamente i tre momenti dell'arte classica siano radicalmente diversi rispetto ai corrispondenti momenti dell'arte simbolica o se invece fra le due forme artistiche non ci sia un'affinità più profonda di quanto appaia a prima vista. Per avere un quadro completo dell'idea hegeliana di arte classica, questa analisi terrà insieme sia le parti delle lezioni hegeliane interne alla sezione intitolata «arte classica» sia le parti che Hegel pone all'inizio di ciascuno dei suoi corsi e che dedica alla trattazione della bellezza e dell'arte in generale. Questo collegamento non è arbitrario, ma segue le indicazioni date dallo stesso Hegel quando – all'inizio della sezione dedicata all'arte classica delle lezioni del 1823 e del 1826 – afferma esplicitamente: «non possiamo trattare l'arte classica estesamente come le arti precedenti, perché l'arte classica è già stata da noi determinata, quando abbiamo considerato la natura dell'arte in generale. L'arte classica non è nient'altro che il luogo in cui il concetto dell'arte è sviluppato e presente»⁶⁸.

3.1 Produzione dell'opera d'arte classica

Per quanto riguarda il primo momento da considerare – cioè quello relativo alla produzione dell'opera d'arte – si è già visto come Hegel, nel corso del 1823, definisca l'attività produttiva

⁶⁷ L'individuazione della produzione, del contenuto e della fruizione come elementi costitutivi di ogni opera d'arte segue l'indicazione hegeliana presente nel § 556 dell'Enz. 1830, dove si legge che l'arte, secondo il suo lato finito, coincide con «un frammentarsi in un'opera di essere determinato esteriore e comune, in colui che la produce e nel soggetto che la intuisce e la venera» (Enz. 1830, § 556, p. 367; p. 413).

⁶⁸ VÄ 1826, pp. 145-146: «In der klassischen Kunst können wir nicht so weitläufig sein wie beim vorhergehenden, [denn] die klassische Kunst haben wir schon bestimmt, indem wir die Natur der Kunst überhaupt betrachten. Die klassische Kunst ist keine andere: als wo der Begriff der Kunst ausgeführt und vorhanden ist». Cfr. anche VÄ 1826 (Kehler), p. 115: «Der Begriff der klassischen Kunst haben wir angegeben, als wir den Begriff der Kunst faßten» e VÄ 1823, p. 153; p. 149.

che sta alla base dell'arte classica come un'attività libera: l'artista classico «sa quello che vuole» e «fa quello che vuole». A differenza di quanto accade nell'arte simbolica, in questa seconda forma artistica il contenuto non viene oggettivato in figure sensibili smisurate, ma anzi si trova rappresentato in figure armoniche e belle. Tale armonia fra contenuto spirituale e figura sensibile diventa visibile nelle statue greche le quali, a differenza di quelle indiane o egizie, non sono figure enormi, contenenti parti animali o aventi un numero esagerato di braccia ma, avendo figura umana, raffigurano il contenuto spirituale in modo armonico.

Dopo aver fornito questa definizione dell'attività creatrice messa in campo dall'artista classico, in ciascuno dei corsi di filosofia dell'arte berlinesi Hegel fa però una precisazione e cioè chiarisce come nemmeno l'attività artistica greca sia pensabile come il semplice unire un contenuto spirituale e una figura che esistono già. Esattamente come l'attività simbolica, infatti, anche la produzione artistica greca coincide con l'attivo concrescere l'una nell'altro della figura sensibile e del contenuto:

Si crede che l'artista scelga dalle belle storie ciò che è più bello e formi le parti in uno. Ma così non sorge nessuna opera d'arte. Tutto deve essere un getto. La sua immaginazione si fa corpo in modo determinato. La fantasia deve valutare le forme stesse e crearle a partire da sé⁶⁹. L'attività dunque non è meccanica, non è scientifica, non ha a che fare con pensieri puri o astratti, anzi il produrre spirituale e sensibile deve essere concepito in forme. Sarebbe fare cattiva poesia trasportare in immagini un pensiero prosaico già precedentemente concepito, come appiccicare ornamenti e orpelli alla riflessione astratta; la produttività è piuttosto l'inseparabilità (*das Ungetrennte*) dello spirituale e del sensibile⁷⁰.

Il legame fra l'elemento spirituale e l'elemento sensibile che caratterizza la produzione dell'arte classica ha due lati. Il primo riguarda il rapporto dell'artista al contenuto da esprimere: questo rapporto non è arbitrario. Per quanto infatti «si dica che le più grandi opere d'arte s[ono] quelle che l'artista produce da sé, questo però non è il caso»⁷¹: similmente a quanto accade nell'ambito simbolico, anche nel caso dell'arte classica l'attività dell'artista non consiste nel porre in figura un significato già saputo dall'artista e da lui arbitrariamente scelto, ma nel fare emergere e fissare un universale che è preavvertito come presente

⁶⁹ VÄ 1828/29 (*Einleitung*), p. 30: «Man glaubt der Künstler wählt aus den schönen Geschichten das schönste und bildet die Theile zu Einem. Allein da entsteht kein Kunstwerk. Alles muß ein Guß sein. Seine *Imagination* verleiblicht sich auf bestimmte Weise. Diese *Phantasie* muß die *Formen* selbst bewerten und sie aus sich selbst herauschaffen». Cfr. anche VÄ 1826, p. 146: «[...] Diese durch den Geist umgebildete hervorgebrachte Gestalt hat unmittelbar ihre Bedeutung an ihr, so daß da der Ausdruck unmittelbar das Geistige ist».

⁷⁰ VÄ 1823, p. 22; pp. 23-24.

⁷¹ VÄ 1828/29 (*Allgemeiner Teil*), pp. 54-55: «Man sagt die größten Kunstwerke seien diese, die der Künstler aus sich produciert. Dies ist aber nicht der Fall. Die Umstände machen auch den Künstler. Seine Aufgabe ist bestimmt. Es beschränkt ihn zwar, aber es ist das Element der gegebenen Bestimmtheit, die auf den Künstler diesen Einfluß hat. Das Gegebene beschränkt ihn, er verarbeitet es in seinem Gemüth und bringt es hervor».

nell'elemento sensibile: anche nel caso dell'arte classica, cioè, «attraverso lo spirito viene fissato (*fixiert*) ciò che nella natura è un che di fuggevole e scompare nel tempo. [...] L'artista consolida il *momento* fuggevole e dà ad esso una durata, ed in ciò sta la nostra soddisfazione»⁷². In questo senso si dice che i poeti abbiano dato le divinità ai popoli⁷³: essi hanno dato figura stabile a quello che il popolo preavvertiva in modo disordinato nella realtà.

Il più alto scopo dell'arte sono le divinità e non è secondo la loro temporalità passata, ciò che l'arte di essi rappresenta. L'apparire dell'arte è una forma reale molto più elevata e vera di quanto noi soliamo chiamare realtà (*Realität*) o di come siamo abituati a vedere l'etico/il sensibile. Questo caos di stati è la realtà (*Realität*) e i poteri che in essa agiscono sono ciò che l'arte porta ad apparenza (*zur Erscheinung*)⁷⁴.

Il secondo lato per cui l'attività classica è legata alla sfera naturale riguarda il modo attraverso cui l'artista dà figura all'elemento universale che egli preavverte essere presente nella natura. Nel compiere tale azione, il suo agire non è né del tutto necessario né del tutto libero, ma anzi si colloca nel mezzo fra un'attività naturale e un'attività spirituale. Se infatti, da un lato, Hegel ricorda che «senza pensare l'uomo non perviene a nulla»⁷⁵, dall'altro lato il pensare e il riflettere non permettono di creare opere d'arte. Come Hegel ricorda nelle lezioni del 1828/29, infatti,

l'artista non produce attraverso il pensiero come tale. Al talento artistico compete il momento della naturalezza, questo viene chiamato talento, *Genio*. Il momento della naturalezza è presente nell'opera d'arte, e deve essere presente anche nell'artista⁷⁶. La spiritualità è in unità con la naturalità. In ciò consiste la peculiarità del talento artistico⁷⁷.

Lo stretto legame di codeterminazione che caratterizza il lato sensibile e il lato spirituale nella produzione della forma d'arte classica – il quale è descritto da Hegel come «un progredire di entrambi i lati»⁷⁸ – non nega il fatto che «in essa lo spirituale si elevi al di sopra del naturale»,

⁷² VÄ 1828/29 (*Einleitung*), p. 24: «Duch den Geist wird etwas fixiert, was in der Natur ein Flüchtiges in der Zeit verschwindendes ist [...]. Dem flüchtigsten *Moment* hält der Künstler fest, und versetzt ihn das *Moment* der Dauer, und darin liegt unsere Befriedigung».

⁷³ VÄ 1820/1821, p. 37; VÄ 1823, p. 174; p. 169; VÄ 1826, p. 151; VÄ 1828/29, (*Einleitung*), p. 77. Un simile riferimento compare anche nelle *Notizen* al § 462 dell'*Enciclopedia* del 1817, dove si legge: «Dichter haben Mythologie gemacht – Lehrer der Völker – Urheber der Religion – Homer Hesiod – für die Vorstellung das gestaltlose Wesen bestimmt – schwarzen Stein – unbestimmte dadurch erst ein Inhalt und Gedanke».

⁷⁴ VÄ 1826, p. 64: «Der höchste Zweck der Kunst, dies sind die Götter, und nicht nach ihrer vergänglichen Zeitlichkeit ist es, daß die Kunst sie darstellt. Der Schein der Kunst ist eine viel höhere und wahrhaftere reelle Form als das, was wir Realität zu nennen pflegen, oder wie wir das Sittliche/Sinnliche zu sehen gewohnt sind. Dieses Chaos von Zuständen ist die Realität, und die Mächte, die darin wirken, sind diejenigen, die die Kunst zur Erscheinung bringt».

⁷⁵ VÄ 1828/29 (*Allgemeiner Teil*), p. 53.

⁷⁶ *Ivi*, p. 54: «Der Künstler produziert nicht durch den Gedanken als solchen. Für das künstlerische Talent gehört das Moment der Natürlichkeit, diese wird Talent, *Genie* genannt. Das Moment der Natürlichkeit ist am Kunstwerke vorhanden, muß auch beim Künstler sein».

⁷⁷ VÄ 1823, p. 23; p. 25.

⁷⁸ *Ivi*, p. 156; p. 151.

ma specifica il modo in cui lo spirituale e il naturale stanno insieme e si determinano. Il loro rapporto cioè, anziché essere tale per cui lo spirituale è perfettamente libero rispetto al naturale e si determina a prescindere da esso, coincide semmai con un'attiva codeterminazione dei due lati, la quale sola permette allo spirituale di definirsi e di emergere rispetto all'elemento naturale⁷⁹. Anche la produttività artistica più alta, quella che dà luogo alla bellezza, dunque, è caratterizzata dall'esclusione dell'arbitrarietà dell'artista («l'arbitrio dell'artista è escluso, il contenuto è perciò presente per l'artista, egli lo incontra, e l'artista è soltanto l'attività soggettiva della presentazione»⁸⁰) e dalla necessità che il contenuto spirituale non sia ancora conosciuto autonomamente dalla sua figurazione sensibile: «là dove io posso avere una vera rappresentazione (*Vorstellung*) del contenuto», infatti, non potrà che sorgere un'opera d'arte «cattiva» o «non vera», nella quale «la realtà (*Realität*) è distinta dal concetto»⁸¹.

Relativamente al rapporto di immediatezza che caratterizza l'artista greco e al modo attraverso cui egli oggettiva l'universale che preavverte essere presente nella realtà, nel 1823 Hegel spiega:

L'artista appartiene ad un popolo; egli prende assolutamente sul serio il contenuto presentato. Invece, quando per esempio un protestante rappresenta Maria, in ciò egli non fa veramente sul serio. Il sé dell'artista, la sua più intima soggettività, e tale contenuto, non sono identici. Quando un individuo dell'epoca moderna presenta tali oggetti, questo non è il modo veritiero nel quale l'individuo diviene cosciente di essi. Il Greco, l'Indiano, l'Europeo sentono ad esempio l'amore in modo diverso, e questo vale anche per le altre passioni. L'artista che presenta un oggetto dovrebbe essere ispirato da tale oggetto, essere in unità con esso, cosicché la sua attività dovrebbe essere soltanto il portare a coscienza attraverso l'arte tale sostanzialità. In tal caso la produzione non è arbitrio dell'artista, il sostanziale è la sua fede, il modo sostanziale in cui egli sa il vero e la sua attività soltanto la guisa formale del rendere rappresentabile. Perché l'artista faccia veramente sul serio, perché la sua opera proceda da lui stesso, è necessaria l'identità con la materia, e ciò tanto più in quanto il genio dell'artista poggia su di un momento della naturalità. L'artista deve credere alla sua materia, il suo sé naturale è in unità con la materia, e l'opera d'arte procede dall'interiorità non scissa. Questo è il rapporto fondamentale richiesto affinché l'arte sia presente nella sua interezza. Una grande epoca artistica esige tale intimità⁸².

⁷⁹ Questo rapporto di codeterminazione dei due lati è del resto presente anche nella descrizione hegeliana della lotta fra le antiche divinità naturali (i Titani) e le divinità spirituali greche di cui si è parlato nel paragrafo precedente. Se si considera tale momento con più attenzione, infatti, ciò che si vede è che l'innegabile vittoria dello spirituale sul naturale non coincide con la piena libertà del primo rispetto al secondo, ma con una signoria delle divinità spirituali su quelle naturali che è ancora fondata sulla contrapposizione fra i due gruppi di divinità: né i primi né i secondi sono tali da determinarsi a prescindere dal riferimento agli altri ed è proprio per questo che le più antiche divinità naturali, pur sconfitte, non spariscono, non muoiono, ma solamente arretrano «ai confini del mondo cosciente» (VÄ 1826, p. 149).

⁸⁰ VÄ 1823, p. 155; p. 150.

⁸¹ VÄ 1828/29 (*Allgemeiner Teil*), p. 13.

⁸² VÄ 1823, p. 203; p. 197.

La non totale libertà e la dipendenza dal dato trovato che caratterizzano l'agire dell'artista classico possono risultare sorprendenti per il lettore dell'*Estetica* curata da Hotho, abituato a leggere «che l'ideale è prodotto dallo spirito e quindi ha trovato origine nell'interiorità più intima dei poeti e degli artisti che lo hanno creato con riflessione chiara e libera, coscientemente tendendo ad una produzione artistica. [...] In questa produzione libera l'artista assume ora una posizione interamente diversa che in Oriente»⁸³. In realtà, però, tali caratteristiche sono perfettamente coerenti con l'idea di entusiasmo (*Begeisterung*) che Hegel presenta in tutti i cicli di lezione e che egli ritiene caratterizzare la produzione di ogni opera d'arte, compresa quella della bella arte greca. A proposito di questa «condizione artistica», Hegel spiega:

Si parla dello stato, in cui l'artista produce un'opera d'arte – si chiama questo stato *entusiasmo (Begeisterung)*; questo però non è un calore del sangue (al poeta quest'ultimo lo causa più facilmente lo Champagne), ma *l'entusiasmo non è nient'altro che essere pieno della Cosa e avere l'istinto di esprimerla (voll von der Sache sein und in dem Triebe sein, sie auszudrücken)*⁸⁴.

Essendo costitutivi dell'entusiasmo artistico *tout court*, l'immediato rapporto con la Cosa e il tentativo di dare ad essa oggettività e determinazione condizionano la sfera artistica in senso ampio; l'«attività spirituale, la quale [...] contiene in sé insieme il momento della sensibilità, dell'immediatezza» è costitutiva tanto dell'ambito classico quanto dell'ambito simbolico: la «capacità artistica consiste appunto in questo, nel saper ricomprendere la singolarità degli accadimenti nella divinità universale [...]»⁸⁵; questo «pensare non deve isolarsi, ma figurarsi (*sich gestalten*), e proprio questo figurare è l'elemento proprio e distintivo del genio artistico»⁸⁶.

⁸³ Hegel, *Ästhetik* (Hotho), II, p. 76; pp. 536-537: «Venendo l'ideale classico a costituirsi essenzialmente solo come questa trasfigurazione dell'antico, il lato che noi dobbiamo subito mettere in rilievo è il fatto che l'ideale è prodotto dallo spirito e quindi ha trovato origine nell'interiorità più intima dei poeti e degli artisti che lo hanno creato con riflessione chiara e libera, coscientemente tendendo ad una produzione artistica. [...] In questa produzione libera l'artista assume ora una posizione interamente diversa che in Oriente».

⁸⁴ VÄ 1826, p. 107: «Man spricht nun vom Zustande, in dem der Künstler ein Kunstwerk produziert – man nennt diesen Zustand *Begeisterung*; diese ist aber nicht eine Wärme des Bluts (beim Dichter kann der Champagner das eher hervorbringen), sondern *die Begeisterung ist nichts anderes als voll von der Sache sein und in dem Triebe sein, sie auszudrücken, voll von Inhalten*». Quasi identica è la definizione di entusiasmo che si trova in VÄ 1828/29 (*Allgemeiner Teil*), p. 54: «[...] der künstlerische Zustand oder die Begeisterung, das ist der Drang zur Darstellung; mit der Sache erfüllt zu sein, das ist hier die Hauptsache. Man strebt die Sache sich zur Vorstellung zu bringen. Man glaubt, daß die Begeisterung äußerlich hervorgebracht werden kann. Allein dieses macht die Sache nicht aus. Es genügen nicht die leeren Vorsätze der Aeußerlichkeit, um begeistert zu werden».

⁸⁵ VÄ 1823, p. 174; p. 169. Relativamente alla concezione di entusiasmo presentata da Hegel, cfr. Gethmann-Siefert, *Die Kunst* (§§ 556-563), cit., pp. 348-350.

⁸⁶ VÄ 1826, p. 107: «Genie ist ein allgemeiner Ausdruck. Ein großer Feldherr, ein großer König ist auch ein Genie, so auch in der Wissenschaft; nur ist hier aber das Eigentümliche, das Kunstwerk hervorbringen. Hier springt die Natürlichkeit ins Kunstwerk ein, bei den großen Gedanken des Künstlers muß dieses Denken sich nicht isolieren, sondern sich gestalten, und eben dieses Gestalten ist das Eigentümliche und Ausgezeichnete des künstlerischen Genies».

3.2 Il contenuto dell'opera d'arte classica

In ciascuno dei corsi berlinesi di filosofia dell'arte, il contenuto dell'arte classica viene descritto come un «significato divenuto per sé indipendente»: «questo significato autonomo è la libera individualità spirituale, l'interno spirituale, che è al tempo stesso vivente, che è per sé l'universale, l'essenziale, l'assoluto»⁸⁷. Accanto a questa definizione, la quale veicola un concetto di arte classica del tutto coerente con l'idea di un togliersi del simbolico nel classico, Hegel precisa: «il lato principale del contenuto dell'arte classica è [...] individualità spirituale, la quale ha al contempo un momento della potenza naturale»⁸⁸.

Nel dio debbono trovarsi entrambe le cose, il naturale e lo spirituale. [...]. Nell'arte classica il dio è una potenza naturale particolare; d'altra parte consegue da questa particolarità, che il dio non stia ancora al di sopra della natura, ma l'abbia in sé come momento⁸⁹. Il popolo greco ha portato a coscienza il suo proprio spirito nelle sue divinità, lo spirito greco corrisponde proprio al carattere del dio greco. Esso è libera spiritualità, individualità; questa è eticità (*Sittlichkeit*), questa libertà sostanziale non è ancora entrata nella opposizione fra una più tarda libertà politica universale e una libertà individuale del cittadino, ma il politico, libertà secondo la sua universalità, è identico con l'individualità personale, e allo stesso modo spirito non si è ancora ritirato dal mondano in questo puro mondo intellettuale come presso il Cristianesimo, dove la coscienza essenziale è in un più alto mondo intellettuale. Esso è il medio dell'unità e dell'immediato divenire liberi, dal quale noi siamo derivati⁹⁰.

Come va intesa la presenza della naturalità nella «libera individualità spirituale» raggiunta dall'arte greca? Cosa intende Hegel quando dice che «[...] nelle nuove divinità si ha un rieccheggiare dell'elemento naturale (*ein Anklang an das Naturelement*)»⁹¹?

⁸⁷ VÄ 1826, p. 146: «Die Bedeutung ist für sich selbständig geworden; diese selbständige Bedeutung ist die frei geistige Individualität, das geistige Innere, das zugleich lebendig ist, das für sich ist, das Allgemeine, Wesentliche, Absolute».

⁸⁸ VÄ 1823, p. 169; p. 165.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 164-165; p. 160. Relativamente alla limitatezza del contenuto dell'arte classica cfr. anche VÄ 1820/21, pp. 109-110: «Das classische Kunstwerk ist der in seiner Gestaltung vollkommene Gedanke. Aber der Gedanke ist hier nur geäußert in der Gestaltung, er hat darin nur seine Gegenständlichkeit, sein Bewußtseyn, er ist nicht frei für sich; die Seele und der Körper sind sich hier vollkommen *adaequat*»; VÄ 1828/29 (*Einleitung*), p. 33: «Gott als reiner Geist in sich *concret* ist Gegenstand des Gedankens. Das was des Menschen Brust bewegt, ist der Geist verleiblicht, *particularisiert* ist, und das macht den *concreten* Inhalt der Kunst aus».

⁹⁰ VÄ 1826, p. 147: «Das griechische Volk hat in seinen Göttern seinen eigentümlichen Geist zum Bewußtsein gebracht, der griechische Geist entspricht eben dem Charakter des griechischen Gottes. Es ist freie Geistigkeit, Individualität; diese ist Sittlichkeit, diese substantielle Freiheit ist noch nicht in den späteren Gegensatz auseinandergetreten von einer späteren [allgemeinen] politischen [und einer individuellen] bürgerlichen Freiheit, sondern das Politische, Freiheit nach ihrer Allgemeinheit, ist mit der persönlichen Individualität identisch, und ebenso hat der Geist sich vom Weltlichen noch nicht zurückgezogen in diese reine intellektuelle Welt wie beim Christenthum, wo das wesentliche Bewußtsein in der höheren intellektuellen Welt ist. Es ist die Mitte von der Einheit und dem unmittelbaren Freiwerden, von dem wir ausgegangen sind. Die Kunst ist hier das höchste Bedürfnis, die höchste Weise des Bewußtseins gewesen, aber in dieser Einheit behaftet mit der natürlichen Individualität».

⁹¹ *Ivi*, p. 150. Sulla limitatezza del contenuto dell'arte classica a partire dalla lettura delle lezioni di estetica, cfr. Olphälders, *Poesia e morte dell'arte*, cit., pp. 222-225.

Per rispondere a queste domande bisogna innanzitutto guardare alla descrizione delle divinità greche che Hegel offre nelle sue lezioni e definire il modo in cui esse si rapportano all'elemento naturale. Per Hegel, infatti, è «nelle sue divinità [che] il popolo greco ha portato a coscienza il suo proprio spirito, lo spirito greco perciò corrisponde al carattere del dio greco»⁹². Per quanto riguarda il contenuto delle divinità greche, la prima definizione che si incontra nelle lezioni hegeliane riguarda il dio Apollo e la dea Diana. Relativamente a queste divinità, nel 1823 Hegel dice:

Apollo è da un lato il potere del sole, dall'altro colui che sa. Diana è altrettanto la luna. I Titani dal canto loro sono in parte precipitati nell'abisso oppure sono stati banditi nella semioscurità, ai limiti del mondo. Il mondo presente è quello del sapere. Ora, la figura dell'individualità spirituale è la figura umana in quanto ideale, non in quanto naturale. Noi dobbiamo osservare più dappresso questo ideale⁹³.

Una simile descrizione si ritrova anche nel 1826 dove appare in modo ancor più definito il fatto che il lato naturale non sia nella divinità classica solamente un accessorio, ma sia piuttosto ancora un lato determinante. Nella trascrizione relativa al corso di tale anno, infatti, si legge:

Apollo è il dio che parla per oracoli, presso di lui è la coscienza del sapere, la luce dello spirito; ma in lui è anche ancora la luce naturale (*aber auch ist in ihm noch das natürliche Licht*). Diana è la luna, colei che cura le donne. Così dunque nelle nuove divinità noi abbiamo questo, che le antiche potenze, che riferivano a una potenza naturale, si mostrano ancora determinatamente⁹⁴.

Relativamente al rapporto fra lato spirituale e lato naturale nell'arte classica nelle sue lezioni Hegel chiarisce come i Greci non intendessero tale rapporto in modo mediato. Per quanto infatti noi diciamo che presso le antiche popolazioni elleniche «Elio era il dio del sole, Nettuno il dio del mare», in realtà «i Greci non usavano questa espressione, ed è falso, ad esempio, che Diana sia stata la dea della luna; piuttosto, quell'elemento naturale è identico a questa individualità»⁹⁵. Presso i Greci la connessione fra l'elemento naturale e l'elemento spirituale non è posta dall'intelligenza, ma i due lati stanno piuttosto in immediata identità:

⁹² *Ivi*, p. 147: «Das griechische Volk hat in seinen Göttern seinen eigentümlichen Geist zum Bewußtsein gebracht, der griechische Geist entspricht eben dem Charakter des griechischen Gottes».

⁹³ VÄ 1823, p. 169; p. 165.

⁹⁴ VÄ 1826, p. 150: «Apollo [etwa] ist der orakelsprechende Gott, bei ihm ist das Bewußtsein des Wissens, das Licht des Geistes, [aber] auch ist in ihm noch das natürliche Licht. Diana ist Selene, diejenige, die die Weiber wegrafft. So haben wir also in den neueren Götter dies, daß ältere Mächte, die sich auf [eine] Naturmacht bezogen, sich noch bestimmter zeigen».

⁹⁵ VÄ 1823, p. 164; p. 160.

Oceano stesso è il dio: il divino e il naturale non sono ancora distinti⁹⁶. Per il rovesciamento nell'arte classica si richiede che la soggettività divenga la determinazione principale. In ciò però il dio non deve cessare subito di avere in sé la determinazione di una potenza universale, perché il dio non è ancora qui la libera spiritualità. Solo quando lo spirituale è elevato, interamente libero nel suo elemento universale, e la natura acquista il significato di qualcosa di prodotto, solo allora il dio può essere posto come il signore della natura⁹⁷.

Il lato di indistinta identità fra spirituale e naturale che caratterizza le divinità greche fa sì che esse siano divinità che, pur essendo individuali, non sono ancora individualità concrete: presso i Greci, anzi, «il dio non è ancora [...] la spiritualità libera» né è «il signore della natura, perché egli può esserlo solo come libera spiritualità, seppure anche come Uno astratto»; piuttosto qui «la spiritualità non ha ancora distinto se stessa di contro a sé, come il soggetto particolare di contro alla soggettività universale»⁹⁸ e «l'anima è immediatamente riversata nella figura corporea»⁹⁹.

Il rapporto immediato di spirituale e naturale, per il quale «lo spirito è allora certamente soggettività, ma non quella soggettività che distingue se stessa dall'universale essere-in-sé dello spirito»¹⁰⁰, non riduce né annulla la bellezza raggiunta dall'arte greca. Piuttosto, esso segnala il fatto che presso i Greci la sensibilità «non è morta, ma è rimasta, perché essi non hanno proceduto fino alla libera spiritualità»: «Alla spiritualità assoluta appartiene l'opposizione interamente perfetta. Per questo è necessario che il lato della spiritualità sia proceduto fino all'esteriorità temporale, integrale dell'esistenza, che dio sia stato rappresentato come uomo; ma non come mero esser-uomo ideale [...]»¹⁰¹.

Presso i Greci la sensibilità non è morta e non è stata uccisa, ma è rimasta, perché essi non hanno proceduto fino alla libera spiritualità, non hanno spinto l'opposizione fino all'abisso e non l'hanno riconciliata¹⁰². Il momento naturale è il materiale nel quale l'arte si porta a intuizione. La verità, che è l'interiore, è in essa ancora il momento della

⁹⁶ *Ivi*, p. 165; p. 161: «Oceano stesso è il dio: il divino e il naturale non sono ancora distinti. Che le potenze, le potenze naturali, le quali finora costituivano il sostanziale, vengano trasformate nel loro significato a rappresentare la soggettività spirituale, questo è il processo necessario. Nella mitologia greca questa trasformazione è necessaria in base al concetto e rappresentata ingenuamente ed espressamente».

⁹⁷ *Ivi*, p. 164; p. 159.

⁹⁸ *Ivi*, p. 231; p. 225.

⁹⁹ *Ivi*, p. 184; p. 179.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 231; p. 225. Cfr. anche *ivi*, p. 171; p. 166. Il rapporto immediato che caratterizza il contenuto naturale e il contenuto spirituale delle divinità greche fa inoltre sì che esse non possano essere concepite come figure allegoriche. A tal proposito, nella trascrizione relativa alle lezioni del 1826 si legge, ad esempio: «Die geistigen Götter sind als Individuen; davon muß getrennt werden, daß sie als allegorische Figuren genommen werden können. Eine abstrakte Eigenschaft, Bestimmung [wird] personifiziert, aber da ist keine Individualität, sondern diese ist das Konkrete, in sich Reiche [...]» (VÄ 1826 Kehler, p. 125). Altrettanto si legge nella trascrizione relativa al corso del 1828/29: «Schlechtes Kunstwerk ist ein unwahres, die Realität ist von dem Begriffe verschieden. Dabei kann ich von dem Inhalt wahre Vorstellung haben» (VÄ 1828/29 (*Allgemeiner Teil*), p. 13).

¹⁰¹ VÄ 1823, p. 159; p. 154.

¹⁰² *Ibidem*.

naturalità, poiché forma e contenuto sono lo stesso. Il contenuto veritiero non è qui ancora purificato¹⁰³.

Definito che il dio greco «è una potenza naturale particolare», resta da definire cosa manchi all'arte greca e al suo contenuto per essere spiritualità libera. A prima vista, infatti, la naturalità degli dei greci sembra essere inspiegabile: stando alle definizioni che Hegel dà di essi, infatti, tali divinità appaiono come mai del tutto coinvolte nella sfera del finito, lontane dalle piccinerie del mondo finito e caratterizzate da un atteggiamento ironico nei confronti della serietà del reale:

Gli dei sono in sé beati. [...] In quanto determinati vengono bensì in conflitto, ma nel conflitto bisogna al tempo stesso che non vi sia alcuna serietà, anzi gli dei debbono rimanere eternamente sereni, non pongono mai la loro intera individualità in un interesse determinato, ma rimangono sempre in sé sereni. Questa è l'ironia che aleggia sugli dei omerici. Essi si lasciano qui e lì coinvolgere, ma presto abbandonano l'impresa e se ne tornano su nell'Olimpo¹⁰⁴.

Secondo Hegel, è proprio questo contenuto spirituale lieto e soddisfatto a rendere le divinità greche ancora parzialmente non spirituali: «la natura dello spirito», infatti, «non è questo silenzio, questa soddisfazione, felicità in sé, ma è il continuo movimento, l'adeguarsi alla realtà e all'opposizione. In questo movimento ha luogo il dolore, la coscienza dell'opposizione»¹⁰⁵. A differenza del dio greco, infatti, l'uomo non è mai coinvolto solo a metà nella serietà della vita, anzi: «negli esseri umani non manca mai il sentimento: essi sono vanitosi, minacciosi, ostinati, imbarazzati, ossia stanno sempre in un qualche rapporto particolare»¹⁰⁶. Tutto questo non trova spazio nell'arte greca, nella quale «la soggettività particolare è esclusa e con essa l'espressione del sentimento. Ad essere presentata come esistente è l'individualità sostanziale»¹⁰⁷. Conseguentemente, ciò che rende l'arte greca manchevole è il fatto che in essa «il dio non è ancora abbastanza umano»: «la religione greca procede solo fino alla prima spiritualità, non fino alla spiritualità infinita, perché ad essa appartiene che lo spirituale stesso abbia purificato, abbia mediato la sua spiritualità, mentre

¹⁰³ VÄ 1828/29 (*Einteilung*), p. 30.

¹⁰⁴ VÄ 1823, p. 98; p. 94.

¹⁰⁵ VÄ 1820/21, p. 146: «Diese Kunstschönheit und Religionen der schönen Kunst ist also einerseits so vollendet, andererseits ist sie aber noch mangelhaft, weil diese Darstellung nicht anthropomorphisch genug ist. Denn die Natur des Geistes ist nicht diese Ruhe, diese Befriedigung, Glückseligkeit ins ich, sondern sie ist die stete Bewegung, den Gegensatz, die Wirklichkeit sich anzupassen. In dieser Bewegung fällt der Schmerz, das Bewußtseyn des Gegensatzes».

¹⁰⁶ VÄ 1823, p. 232; p. 225.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

l'elemento greco è una spiritualità immediata, e così *qualcosa di intermedio fra l'assolutamente libero e il meramente naturale*»¹⁰⁸.

La stessa mancanza di spiritualità particolare e concreta è descritta da Hegel anche nelle lezioni di storia universale, là dove egli nota come, presso i Greci il culto non abbia «carattere interiore, né consist[a] in preghiere»:

Anche il dio veniva infatti venerato esteriormente nell'ambito di feste, e non interiormente nell'animo. Proprio perché non era ancora presente alcuna interiorità, l'uomo si manifestava degno di dio in tale forma esteriore. Per la ragione che non esisteva ancora l'interiorità, il culto consisteva nel soddisfare la sua esteriorità con la bellezza. Atene presentava così lo spettacolo di una città che viveva per la bellezza [...]»¹⁰⁹.

Da un punto di vista estetico, la mancanza di antropomorfismo dello spirito greco – il quale se da un lato «poggia il piede nel sensibile», dall'altro «lo ritrae a sé»¹¹⁰ – è visibile nelle sculture. Se, infatti, è vero che nella tranquillità della scultura la bellezza ha la sua rappresentazione più alta ed è completa, è però anche vero che le sculture hanno «occhi privi di luce»: «[...] alle statue antiche degli dei manca la luce degli occhi; il dio non sa se stesso. L'occhio, attraverso il quale l'anima vede ed è vista, è privo di luce nelle figure severe; esse non sono dischiuse e non si indirizzano verso l'esterno»¹¹¹.

Il fatto che presso i Greci la divinità e l'elemento naturale non siano ancora completamente distinti l'uno dall'altro – e cioè che il dio greco sia al tempo stesso una «libera individualità spirituale»¹¹² e una potenza immediatamente naturale¹¹³ – è confermato da Hegel anche nella recensione al lavoro di Humboldt che egli pubblica nel 1827¹¹⁴ là dove, in un passo in cui il

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 158; p. 154. Cfr. anche: *ivi*, p. 21, p. 23: «Die Kunst also hat vergeistigtes Sinnliches sowie versinnlichtes Geistiges zum Material. Das Sinnliche tritt in ihr als ideelles, als abstraktiv Sinnliches ein».

¹⁰⁹ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., p. 372; pp. 395-96.

¹¹⁰ VÄ 1823, p. 82; p. 79.

¹¹¹ *Ivi*, p. 180; p. 175; Cfr. anche *ivi*, p. 232; p. 225: le statue non hanno «l'espressione del sentimento, la figura si mostra priva di mimica». Come nota Christoph Menke, per questa unità c'è però un prezzo da pagare, e cioè il fatto che in essa gli individui possono essere presentati solo in «tatlos, ewige[r] Ruhe» (Id., *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, pp. 48-49).

¹¹² VÄ 1826, p. 146.

¹¹³ Molto chiaro a tal proposito è quanto si legge nelle lezioni di filosofia della storia universale, là dove si legge: «Liberandosi dalla natura esso [il dio greco] ha tuttavia ancora un aspetto in cui domina pur sempre la superstizione, ossia che, non essendo ancora avvenuta la frattura infinita della soggettività dell'uomo in sé, non è ancora presente l'opposizione infinita, non esiste ancora l'opposizione fra il bene e il male, la quale disturberebbe la bella gaiezza dei Greci, non esiste cioè la frattura infinita della soggettività dell'uomo in sé, né quindi l'opposizione infinita del Questo nei confronti dell'universale» (Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., p. 351; p. 377).

¹¹⁴ Oltre ai paragrafi dedicati all'arte presenti nell'*Enciclopedia*, che verranno considerati nel § 5 del presente capitolo, un'ulteriore conferma della limitatezza del contenuto dell'arte bella è rintracciabile anche nel manoscritto del 1820, là dove Hegel scrive che «i Greci ed i Romani – nonché gli Asiatici – non sapevano niente del concetto per il quale l'uomo *in quanto* uomo nasce *libero*» e questo perché «la determinazione della *soggettività riferita all'idea la più elevata*, insomma alla personalità di Dio, è un concetto ricchissimo, carico di significato e perciò molto tardo» (Manoscritto 1820, p. 56; p. 574.). «[...] Nella *rappresentazione della fantasia (Phantasie-Vorstellung)*, gli *dei greci* avevano sì *personalità*, come il Dio unico della religione giudaica, tuttavia la *raffigurazione ad opera della fantasia* è qualcosa di completamente diverso dalla *comprensione* da parte del pensiero e del concetto» (Manoscritto 1820, p. 61; p. 577).

filosofo mostra come, nell'interpretazione della cultura indiana, non si possa parlare di «elemento soggettivo» e di «elemento oggettivo», perché «queste invenzioni della moderna riflessione intellettuale non debbono essere attribuite agli Indiani», scrive:

Allo stesso modo, quando una mitologia intellettuale mostra che cos'è il *concetto* di Zeus, Era, Demetra, ecc. esso, in quanto concetto della riflessione, non può essere attribuito ai Greci. Si può dire a buon diritto che i Greci non hanno mai posseduto questo concetto, ma non per questo si può dire che tale concetto, se correttamente determinato, non *abbia* costituito il contenuto della loro rappresentazione fantastica di Zeus. L'ignoranza riguardo a questa distinzione, se cioè un contenuto abbia semplicemente riempito la coscienza nella sua funzione sensibile o nell'attività fantastica, o se quel medesimo contenuto sia conosciuto dalla coscienza riflettente come pensiero e concetto, è divenuta la fonte di molti fraintendimenti e di rozze contraddizioni¹¹⁵.

L'immediata compresenza fra l'istanza naturale e quella spirituale che ancora caratterizza l'arte greca rivela il fatto che anche per quanto riguarda il contenuto l'arte classica condivide le stesse qualità dell'arte simbolica: né la prima né la seconda forma artistica, infatti, hanno accesso all'«esistenza più profonda dell'idea», ovvero al contenuto della religione: «questa idea più profonda [...] non è suscettibile di essere rappresentata sensibilmente dall'arte, perché essa non è connessa al sensibile»¹¹⁶.

3.3 *La fruizione dell'opera d'arte classica*

Il terzo elemento da considerare è quello relativo alla facoltà che consente la fruizione dell'opera d'arte classica. Tale elemento è ovviamente strettamente legato ai primi due e cioè al contenuto dell'opera d'arte classica e al modo in cui essa viene prodotta. Si è appena visto che questo contenuto è ancora un contenuto in cui l'elemento spirituale e quello naturale non sono ancora del tutto distinti; attraverso quale facoltà possiamo fruire di tale contenuto artistico? E qual è il guadagno conoscitivo che essa consente?

Anche relativamente a questo problema, ci troviamo di fronte ad un'analogia fra arte simbolica e arte classica: la facoltà attraverso cui è possibile conoscere le opere corrispondenti alla seconda forma artistica, infatti, non corrisponde per Hegel al pensiero, ma è anzi la medesima intuizione sensibile che caratterizza anche l'ambito simbolico. Similmente

¹¹⁵ Humboldt-Rezension, p. 60; p. 164. Va inoltre notato come la produzione artistica greca non escluda affatto il darsi di figure smisurate, quale è ad esempio Scilla, descritta nell'*Odisea*. La descrizione che Omero ne dà è questa: «Là dentro Scilla vive, orrendamente latrando: / la voce è come quella di cagna neonata, / ma essa è mostro pauroso, nessuno / potrebbe aver gioia a vederla, nemmeno un dio, se l'incontra. / I piedi sono dodici, tutti invisibili: / e sei colli ha, lunghissimi: e su ciascuno una testa / da fare spavento; in bocca su tre file i denti, / fitti e serrati, pieni di nera morte», Omero, *Odisea*, Libro XII, vv. 85-92 (versione italiana di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2014, p. 333).

¹¹⁶ VÄ 1823, pp. 5-6; p. 8.

alle opere d'arte orientali, infatti anche «il dio greco è legato all'intuizione; in lui l'unità della natura umana e della divina viene intuita ed è l'unica guisa vera di questa unità. Questa unità è però essa stessa solo sensibile»¹¹⁷.

L'intuizione che permette di fruire delle opere d'arte – siano esse simboliche o classiche – non è riducibile alla semplice intuizione sensibile: per Hegel, infatti, «l'arte sta nel mezzo tra il sensibile come tale e il puro pensiero; il sensibile in lei non è l'immediato, in sé autonomo di ciò che è materiale, come pietra, pianta, vita organica, ma il sensibile sta per qualcosa di ideale (*Ideell*), anche se non l'astratto ideale (*Ideell*) del pensiero»¹¹⁸. L'intuizione attraverso cui l'arte può essere colta è piuttosto «un'intuizione dotata di senso». Essa infatti, spiega Hegel nel 1823,

è per un verso sensibile, per un altro possiede il pensiero della Cosa. La considerazione dotata di senso intuisce con un preavvertimento del concetto, che viene a coscienza non come tale, ma appunto come un preavvertimento¹¹⁹.

Relativamente a tale facoltà e all'ambivalenza che la caratterizza, Hegel sottolinea in primo luogo lo stretto legame che essa stringe con il concetto di senso (*Sinn*). Esattamente come quest'ultimo, il quale è descritto da Hegel come quella «parola meravigliosa» che contiene in sé sia il rimando all'«organo immediato dell'apprensione sensibile [...] sia all'altro del sensibile, l'interno, il pensiero, l'universale della cosa»¹²⁰, infatti, anche l'intuizione artistica è legata allo stesso tempo sia all'elemento materico sia a quello spirituale.

La doppia valenza delle opere d'arte greche – ovvero il fatto che anch'esse, non meno di quelle simboliche, siano indecidibilmente sospese fra il loro contenuto immediato e il contenuto ulteriore che in esse sembra essere presente – le rende ambigue. Tale ambiguità, però, nel mondo classico non si presenta con la stessa radicalità che si è vista caratterizzare l'ambito simbolico, ma si specifica in un modo peculiare: essa, cioè, non comporta una radicale indeterminatezza dei contenuti veicolati dalla figura sensibile, ma si riduce ad una particolare «inconseguenza (*Inkonsequenz*)»¹²¹ fra ciò che è da intendere in senso spirituale e ciò che invece è da prendere in senso oggettivo. Questa «inconseguenza», per cui «nelle

¹¹⁷ *Ivi*, p. 37; p. 37.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 20; p. 23.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 60; p. 58. Hegel prosegue notando che «una considerazione di questo tipo Goethe l'ha compiuta molte volte, preavvertendo il concetto, un ordinamento più elevato rispetto a quello esteriore. Questa è la grande sensibilità di Goethe. [...] Tuttavia nella considerazione artistica non si va oltre questo preavvertimento; la connessione è dunque solo in guisa indeterminata, un'unità meramente interna, che noi preavvertiamo senza conoscerla determinatamente con il pensiero».

¹²⁰ *Ivi*, pp. 59-60; p. 58.

¹²¹ Su questo Terry Pinkard nota come le antiche divinità raffigurate come in parte umane e in parte esterne, come legislatori esterni e divini, hanno lo scopo di «render our own legislative activities more intelligible to ourselves» (Id., *Symbolic, classical and romantic art*, in S. Houlgate, *Hegel and the Arts*, Northwestern University Press, Evanston 2007, pp. 3-28, qui p. 14).

grandi opere d'arte greche [...] ciò che da un lato appare come un che di esterno, dall'altro lato appare come interno all'umano»¹²², trova secondo Hegel un esempio nel passo dell'*Iliade* in cui Omero attribuisce ad Atena la decisione interiore di trattenere la spada in occasione del conflitto fra Achille e Agamennone¹²³. Il passo cui Hegel fa riferimento è il seguente:

«[...] Il più odioso mi sei, fra gli alunni di Zeus:
sempre ti è cara la lite, le guerre e le battaglie:
se molto sei forte, questo in fondo è un dono d'un dio.
Tornato a casa con le navi tue e con i tuoi compagni,
sopra i Mirmidoni regna, ma io di te non mi curo,
e non tremo della tua ira; anzi, voglio minacciarti così:
dato che a me Febo Apollo ritoglie Criseide,
la spedirò con la nave mia e con i miei compagni,
ma io mi porto via Briseide dalle belle gote,
venendo in persona alla tenda, lei, il tuo premio, che tu sappia,
quanto sono più forte di te, e chiunque altro rifugga
di mettersi a pari con me ed eguagliarmisi a fronte».
Così disse; il Pelide provò dolore, il cuore a lui
nel petto villosa ondeggiò tra due idee,
se, sfoderando dal fianco la spada affilata,
gli altri scansare e scannare l'Atride,
oppure bloccare la bile e trattenere il furore.
Mentre questo agitava nel petto e nell'animo,
e andava sguinando la grande spada, sopraggiunse Atena
giù dal cielo: l'aveva mandata la dea dalle bianche braccia, Era,
ambidue amando in cuor suo egualmente e avendone cura.
Gli stette alle spalle, afferrò il Pelide per la chioma bionda,
a lui solo mostrandosi; degli altri, nessuno vedeva.
Trasali Achille, si volse, e subito riconobbe
Pallade Atena: terribili gli apparvero gli occhi di lei;
e, articolando la voce, le rivolgeva le parole che volano:
«Perché mai sei venuta, figlia di Zeus portatore dell'egida?
Forse per assistere al sopruso di Agamennone Atride?
Ma io te lo dico, e credo proprio che questo avverrà:
per le sue prepotenze, presto perderà la vita!».
A lui disse di rimando la dea dagli occhi azzurri, Atena:
«Io sono venuta a frenare il tuo slancio, se mi obbedisci,

¹²² VÄ 1826, p. 155: «Bei den großen Kunstwerken der Griechen ist die Inkonsequenz diese, daß das, was einerseits als Äußerliches erscheint, andererseits als Inneres des Menschlichen, Verständigen erscheint». Simile è quanto si legge anche in Humboldt-Rezension, p. 61; pp. 165-166: «Nella considerazione delle religioni è di assoluta importanza distinguere la semplice personificazione di Dio o di un dio, che si può trovare in tutte le mitologie, dalla personalità che egli possiede in rapporto al contenuto sostanziale. Sul piano superficiale della personificazione viene a mancare anche l'autonomia oggettiva del Dio nei confronti del soggetto. E così consideriamo Eros, oppure Pallade al principio dell'*Iliade*, quando essa impedisce ad Achille di estrarre la spada, come il soggettivo sentimento d'amore, come la saggezza che si manifesta in Achille stesso».

¹²³ Cfr. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., p. 361; p. 386.

giù dal cielo; mi ha mandato la dea dalle bianche braccia, Era,
ambidue amando in cuor suo egualmente e avendone cura.
Ma su, metti fine alla lite, non estrarre la spada con la tua mano;
ingiurialo invece a parole, digli come andranno le cose;
infatti così ti predico, e questo avrà compimento:
ci saranno un giorno per te splendidi doni, tre volte più numerosi,
a causa di questo sopruso; ma tu frenati, prestaci ascolto».
A lei di rimando diceva Achille dal piede veloce:
«Rispettare la vostra parola è necessario, o dea,
anche se uno è molto adirato nel cuore; infatti è meglio così:
chi obbedisce agli dei, questi molto lo ascoltano»¹²⁴.

Un identico riferimento al fatto che «i Greci non avevano ancora in se stessi l'istanza decisionale sulle loro questioni particolari, bensì devono trarla dall'esterno»¹²⁵ è presente anche all'inizio dell'*Odissea* là dove Omero descrive la visita della dea Atena a Penelope preoccupata per il figlio partito in cerca del padre. Anche qui, come nel caso dell'*Iliade*, la dea Atena sembra sia comparire oggettivamente di fronte agli occhi di Penelope sia essere un sogno di quest'ultima, una sua rappresentazione interiore:

[...] Tremo per lui e ho terrore che gli succeda qualcosa,
o nel paese di quelli dov'è andato o sul mare:
molti nemici tramano contro di lui,
smaniosi di ucciderlo prima che in patria ritorni».
E rispondendo le disse l'evanescente fantasma:
«Coraggio, non avere troppo terrore nel cuore,
tale guida con lui si accompagna, che pure altri eroi
ad aiutarli invocarono, perché lo può fare:
Pallade Atena: lei ha pietà di te che t'affliggi,
lei mi ha ora mandata a dirti queste parole».
E le rispose ancora la savia Penelope:
«Se un nume sei, e voce ascolti dei numi,
dimmi dunque anche quel misero,
se è ancora vivo e vede la luce del sole
oppure è morto, è nelle case dell'Ade».
E rispondendo le disse l'evanescente fantasma:
«No, questo non te lo dirò chiaramente
se è vivo o morto: è male far chiacchiere al vento».
Così dicendo pel chiavistello svanì

¹²⁴ Omero, *Iliade*, Libro I, vv. 176-218; versione italiana di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1977, pp. 13-15.

¹²⁵ Cfr. anche Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., pp. 352-353; pp. 378. Sempre nelle lezioni di filosofia della storia Hegel nota come in Grecia, ad Atene, «il principio del prendere in prima persona la propria decisione raggiunse il massimo sviluppo allorché Socrate aveva il suo demone, che non gli appariva tuttavia ancora come la sua interiorità, bensì come un qualcosa di estraneo, e in cui egli aveva la sua determinazione, il suo oracolo» (*ivi.*, p. 361; p. 386).

nei soffi del vento: balzò su dal sonno
la figlia d'Icaro: e il suo sonno era pieno di gioia,
perché chiaro sogno nel cuore della notte le venne¹²⁶.

Come questi versi dell'*Iliade* e dell'*Odissea* rendono immediatamente evidente, l'ambiguità fra ciò che è interno e ciò che è esterno, pur essendo del tutto coerente con l'idea per cui i Greci non sarebbero ancora giunti ad una spiritualità del tutto libera¹²⁷, non rende l'arte classica meno bella o meno artistica. Come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo, anzi, è vero piuttosto il contrario: è proprio questa ambiguità a rendere possibile la bellezza; «quando gli dei sono soltanto artifici meccanici, che intervengono ordinando dall'esterno, ciò non ha alcun interesse, o ha un interesse non artistico»¹²⁸:

Se il rapporto viene presentato in maniera tale che l'uomo sta di contro al dio, esternamente, come di contro al sostanziale, questo è un rapporto del tutto prosaico, perché il dio ordina e all'uomo non resta che obbedire. [...] Una soluzione di questo tipo, attraverso l'intervento di un dio, ha per noi sempre qualcosa di freddo¹²⁹.

4. Arte classica: bellezza e simbolo

Dall'analisi sin qui compiuta, la produzione, il contenuto, la fruizione dell'arte classica si sono rivelate essere certamente spirituali, ma non del tutto. Questo si è visto:

- nell'indeterminatezza dell'attività artistica, la quale non consiste in un collegare esteriormente un'immagine a un significato, ma in un attivo concrescere di figura e contenuto, i quali si determinano l'uno a partire dall'altro¹³⁰;
- nell'indeterminatezza del contenuto, ovvero nel fatto che anche nell'arte classica l'elemento spirituale e quello naturale sono ancora per un verso immediatamente identici l'uno all'altro;
- nell'indeterminatezza della fruizione la quale, collocandosi fra l'intuizione sensibile e il pensiero, consente ancora solo un preavvertimento del concetto.

A partire da questi tratti, si deve innanzitutto notare come la concezione dell'arte classica di Hegel sia tutt'altro che banale o stereotipata¹³¹. A partire dal corso del 1823, infatti, Hegel non

¹²⁶ Omero, *Odissea*, Libro IV vv. 820-841; versione italiana di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2014, p. 127.

¹²⁷ VÄ 1826, p. 157: «Die frei Geistigkeit ist aber in sich noch nicht in dieser Zerrissenheit vorgestellt».

¹²⁸ VÄ 1823, p. 101; p. 97.

¹²⁹ *Ivi*, p. 99; p. 95.

¹³⁰ Anche nella produzione artistica classica, infatti, «l'arbitrio dell'artista è escluso, il contenuto è perciò presente per l'artista, egli lo incontra, e l'artista è soltanto l'attività soggettiva della presentazione» (*Ivi*, p. 155; p. 150).

presenta l'opera d'arte greca come il frutto di un infingimento messo in atto dall'artista che, pur conoscendo il contenuto spirituale in modo determinato, sceglie di presentarlo sensibilmente; essa, anzi, coincide con quanto l'artista effettivamente conosce e sa: «si crede si abbia saputo i pensieri astratti e li si abbia rappresentati in immagini solo per il popolo. Nell'arte questo non è accettabile. L'artista porta il contenuto alla coscienza nella forma artistica così come lo ha pensato»¹³².

Il fatto che l'opera d'arte classica non coincida con l'autoritratto bello e compiuto di una spiritualità che già si conosce, ma corrisponda piuttosto ad un'oggettività attraverso cui lo spirito si determina¹³³, mostra come anche questa forma artistica contenga in sé un lato di simbolicità. Come si è visto nel capitolo precedente, lo scopo cui l'intero ambito del simbolico tende è quello di dare figura a ciò che si preavverte essere universale, in modo da determinarlo e divenirne progressivamente coscienti; tale processo si attua su due direzioni e cioè si realizza contemporaneamente come interiorizzazione della realtà esterna da parte del soggetto e come oggettivazione del contenuto interno nella realtà sensibile. Entrambi queste attività sono presenti anche nell'arte classica¹³⁴: in essa, infatti, non è in gioco la semplice conciliazione di un significato e un'immagine già determinati, ma l'emersione del significato dall'elemento naturale. Così, se da un lato è vero che, rispetto al fermento che scuoteva l'arte simbolica, nell'arte classica la «lotta dello spirituale con il naturale»¹³⁵ si è acquietata,

¹³¹ Tutt'altra è la lettura proposta da Iannelli, secondo la quale la concezione dell'arte classica proposta da Hegel va annoverata fra le parti meno interessanti delle sue lezioni: «Durante le sue lezioni di filosofia dell'arte Hegel continuerà [...] ad indagare i rapporti tra arte, religione e politica, concentrandosi sulle culture orientali della Persia, dell'India e dell'Egitto e sull'arte romantica, ampliando così radicalmente la prospettiva di indagine del rapporto tra la produzione artistica, la religione e le istituzioni politiche ben al di là dei confini ristretti del mondo classico, che divenne il contesto culturale meno indagato e ripetutamente presentato secondo una visione stereotipata, in sintonia con le teorie classicheggianti di Winckelmann» (Id., *Arte religione e politica: una costellazione hegeliana*, cit., p. 32). Relativamente al contenuto dell'arte classica e al modo in cui esso viene figurato Pinkard, il quale per altro pensa l'arte classica come luogo di conciliazione (ovvero come «the unity of universality and particularity»), nota come anche l'arte classica sia però ancora manchevole, perché concilia la contraddizione in modo solo estetico (Id., *Symbolic, classic and modern art*, cit., pp. 14-15). Sul contenuto limitato della conciliazione estetica, cfr. anche Jaeschke, *Kunst und Religion*, cit., pp. 163-195 e Menke, *Tragödie im Sittlichen*, cit., pp. 46-48.

¹³² VÄ 1828/29 (*Einleitung*), pp. 76-77: «Man glaubt man habe die *abstracten* Gedanken gewußt, und nur dem Volke es unter Bildern vorgestellt. Bei der Kunst ist dies nicht anzunehmen. Der Künstler brächte den Inhalt zum Bewußtsein in künstlerischer Form, so wie er sich ihn gedacht hat».

¹³³ Una simile concezione dell'arte greca è presentata con chiarezza da Hegel solo a partire dal 1823. Nel corso berlinese del 1820/21, infatti, Hegel pone un più stretto legame fra il contenuto dell'arte classica e quello della poesia sacra, definendoli entrambi come «il concetto in generale, per sé, ed è anche l'oggetto nella figura dell'universalità». La non completa rispondenza dell'arte greca al contenuto assoluto, cioè il fatto che essa non sia la forma più alta attraverso cui lo spirito si realizza, nel primo corso di filosofia dell'arte non è dunque ancora imputata solamente ad una manchevolezza del contenuto, ma è anche imputata all'incapacità dell'elemento sensibile di esserne rappresentazione adeguata: «In dem Classischen war die vollendung der Schönheit; zugleich war aber auch Mangelhaftigkeit da, indem die Realität, die in dem Äußerlichen liegt, nicht dem Geistigen angemessen, sondern bloß ein Boden, durchdrungen durch den Begriff ist. Aber dieser Boden ist der Begriff nicht selbst; und doch kann die Geistigkeit die Angemessenheit der Realität nur in sich selbst finden und setzen» (VÄ 1820/21, p. 162).

¹³⁴ Differente è invece la conclusione di Geulen, per la quale «die vollendete Kunst der klassischen Phase ist nicht nur Kunst des Endens, endlos vergängliche Kunst, sondern sie ist auch das Ende der Prozessualität» (Id., *Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, cit., p. 49).

¹³⁵ VÄ 1823, p. 170; p. 165: «L'ideale nella sua forma più semplice e più sublime è l'essente-preso-di-sé, ciò che è privo di movimento, senza esteriorità e casualità. La forma più elevata è il semplice riposare su di sé, e l'espressione più elevata

dall'altro lato è altrettanto vero che questo acquietarsi non coincide con il suo definitivo cessare. Un simile cessare, infatti, potrebbe aver luogo solo nel caso in cui la separazione fra spirituale e naturale fosse, in primo luogo, fissata e, in secondo luogo, conciliata esternamente in una figura sensibile *posta* dall'intelligenza dell'artista¹³⁶. Ma non è questo ciò che avviene nella sfera artistica dell'arte bella, nella quali anzi – come si è visto – permane un lato di indeterminatezza e di ambiguità¹³⁷.

La permanenza delle dinamiche dell'arte simbolica all'interno dell'arte classica sono visibili anche nell'elemento che rende unica l'arte classica, ovvero l'impiego della figura umana. A prima vista, questo può sembrare paradossale: come si è già notato, infatti, la figura umana è proprio ciò che salvaguarda le sculture classiche dalla smisuratezza propria delle opere orientali e permette che esse siano belle e armoniche: «[...] tra le figure, quella umana - si legge nell'*Enciclopedia* – è la più alta e vera, poiché soltanto in essa lo spirito può avere la sua corporalità, e quindi la sua espressione intuibile»¹³⁸.

Per quanto riguarda l'interesse hegeliano per la figura umana, bisogna per prima cosa notare come il filosofo di Stoccarda non sia certo il primo a stringere un nesso fra l'impiego della figura umana e la bellezza dell'arte greca. Anche Schelling, ad esempio, aveva notato che «la scultura, come immediata espressione della ragione, esprime le sue idee di preferenza attraverso la figura umana»¹³⁹. Ma a differenza di quanto scrive Schelling, per il quale la figura umana è scelta dal popolo greco per esprimere un'idea già conosciuta e determinata, per Hegel la figura umana non è tale da essere posta consapevolmente dall'artista, ma piuttosto è da lui trovata: «la figura vivente l'uomo non l'ha inventata, l'ha trovata. Essa appartiene alla natura, sebbene questa espressione sia alquanto indeterminata»¹⁴⁰.

Il rapporto che lega insieme la figura umana e il darsi della bellezza non è per Hegel un rapporto posto dall'artista, ma è un rapporto necessario, che l'artista si limita a trovare. La sua adeguatezza al contenuto spirituale, infatti, non è opera dell'uomo, ma è anzi una peculiarità

appartiene quindi alla scultura delle origini. L'ideale è chiuso in sé. [...] Il tratto fondamentale della presentazione rigorosa è [...] il riposare in sé, non la quiete fissa, ma quella spirituale, dotata di *sensio*: la sublimità che si è fusa nella bellezza. Questa eterna quiete è l'aspetto più elevato dell'ideale classico».

¹³⁶ L'agire espressivo è libero nel momento in cui: a) ha interiorizzato tutta l'esteriorità, arrivando ad un universale determinato; b) esprime l'interiorità ponendo arbitrariamente la figura sensibile la quale, essendo prodotta dall'intelligenza, non ha alcun significato proprio (come per es. una coccarda o una bandiera).

¹³⁷ Come Hegel nota nelle lezioni del 1820/21, «die Kunst ist gleichsam ein Bindemittel zwischen dem rein Geistigen und dem Sinnlichen. Zuerst ist die Kunst, (wie wir es bei allen Völker finden); später tritt Reflexion hinzu» (VÄ 1820/21, p. 21). Sull'irriducibile elemento naturale che caratterizza immediatamente le opere d'arte, cfr. anche quanto scrive Leonardo Samonà che nota: «nell'arte c'è una componente sensibile che resta irriducibile» (Id., *Interiorità e forma. Hegel e il romanticismo*, in «Nuovo Romanticismo», 4, 1986, pp. 79-108, qui p. 88).

¹³⁸ Enz. 1830 § 558, p. 368; p. 414.

¹³⁹ Schelling, *Philosophie der Kunst*, cit., § 123, p. 430: «Die Plastik, als der unmittelbare Ausdruck der Vernunft, drückt ihre Ideen vorzugsweise durch die menschliche Gestalt aus». Inoltre, nel § 105 Schelling presenta la scultura come «diejenige Kunstform, welcher das Wesen der Materie zum Leib wird».

¹⁴⁰ VÄ 1823, p. 234; p. 227.

della figura umana stessa: «la figura sensibile dell'essere umano è la sola nella quale lo spirito può apparire. Essa è in sé significativa; quel che essa significa è lo spirito, che in lei viene fuori»¹⁴¹. Proprio per via di questa immediata corrispondenza fra la figura sensibile dell'uomo e il contenuto spirituale, la loro connessione artistica non è una scelta libera dell'uomo, ma il suo adeguarsi ad una necessità:

La figura spirituale non può essere nessun'altra figura se non quella umana. Ciò che ha luogo nella scultura non è una imitazione della natura, ma il giusto istinto, che quello è il vero; esso è razionale per sé. Quando l'arte vuole rappresentare sensibilmente lo spirituale e a tal fine prende la figura umana, allora questo non è un determinare esteriore, ma una necessità interna, corrispondente allo spirito¹⁴².

Se nemmeno la bellezza della scultura greca nasce da una posizione dell'intelligenza, da un suo libero farsi cosa nella realtà, ciò significa che l'agire dell'artista classico non è ancora giunto alla libertà propria dell'intelligenza che produce segni. La sua azione, cioè, non corrisponde ancora all'unità posta di un contenuto autonomo e del tutto determinato e di una figura priva di significato, anzi: il rapporto che la figura umana ha con il significato da lei stessa espressa in modo adeguato – ovvero il contenuto spirituale – non è un rapporto esteriormente posto in modo arbitrario ma un rapporto immediato¹⁴³.

Il fatto che «la rappresentazione dell'arte nella quale l'oggetto è spirituale non può mai fondarsi sul rigido segno arbitrario»¹⁴⁴, mostra come la particolarità dell'arte greca, la sua bellezza, non derivi dalla capacità dell'artista greco di *produrre* una figura adeguata allo spirito, ma consista piuttosto nella sua capacità di *trovare* tale figura. Nemmeno qui, dunque, l'artista è libero: «solo quando ciò che è libero è oggetto del pensiero, l'uomo è libero perché è libero. Questa libertà presuppone il pervenire-a-sé del pensiero»¹⁴⁵.

¹⁴¹ VÄ 1823, p. 157; p. 152. Menke nota: «Die Skulptur verkörpert die sittliche Versöhnung in einzelnen schönen Individuen. Darin ist das Ideal des Schönen. Der Preis für ihr Gelingen ist jedoch, daß sie die Individuen in "tatlos ewiger Ruhe" unbezogen nebeneinander läßt [...]» (Id., *Tragödie im Sittlichen*, cit., p. 49).

¹⁴² VÄ 1826, p. 192: «Diese Geistige kann keine andere Gestalt haben als die menschliche Gestalt. Es findet sich in der Skulptur nicht eine Nachahmung der Natur, sondern der richtige Instinkt, daß es das Wahrhafte ist, die innere Notwendigkeit der Vernunft; es ist vernünftig für sich. Wenn die Kunst das Geistige sinnlich darstellen will [und dazu] die menschliche Gestalt nimmt, so ist das nicht ein äußerliches Auffassen, sondern eine innere Notwendigkeit, dem Geistigen entsprechend». Cfr. anche VÄ 1826 (Kehler), p. 123: «[...] die äußerliche Erscheinung, Existenz des Geistigen [kann] nur die menschliche Gestalt sein. Es ist nicht ein Nachgemachtes, freilich nachgeahmt, aber eben weil hier diese Natürlichkeit des Wahrhaften an und für sich ist. So haben sie das Wahrhafte aufgenommen; das ist der innere Instinkt der Vernünftigkeit, der das Menschliche notwendig zur Form der Gestaltung, der Äußerlichkeit nehmen muß; es ist nicht ein zufälliges Aufgreifen, sondern der Natur der Sache adäquat».

¹⁴³ Non così Gethmann-Siefert, la quale anzi nota che «schon in der ersten Berliner Vorlesung von 1820/21 hat Hegel offensichtlich darauf hingewiesen, das die Kunst Geistiges und Sinnliches *verbinde*, und zwar als "schöner Schein"» (Id., *Die Kunst* (§§ 556-563), cit., p. 336).

¹⁴⁴ VÄ 1828/29 (*Allgemeiner Teil*), p. 19: «Die Darstellung der Kunst wo ihr Gegenstand geistig ist kann niemals auf willkürlichen festen Zeichen beruhen».

¹⁴⁵ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte* (1822/23), cit., p. 363; pp. 387-388.

Come va intesa questa dipendenza dell'arte classica da una figura che non è posta, ma trovata? Quale rapporto lega questa limitazione al darsi della bellezza?

Per rispondere a questa domanda conviene considerare in primo luogo cosa succede nel momento in cui il contenuto spirituale è del tutto separato dal naturale e ad esso arbitrariamente giustapposto: qui, dice Hegel, l'arte – e con essa la bellezza – finisce. Là dove spirituale e naturale sono del tutto separati, infatti, «[...] sorgono due mondi, da una parte l'interno mondo spirituale per sé, dall'altra parte l'esteriore mondo naturale». Questo avviene nell'ambito dell'arte romantica nella quale, secondo Hegel, «ha luogo il disfacimento dell'arte – in quanto il mondo dell'esistenza e della rappresentazione (*Darstellung*) è separato dallo spirito – da ciò segue il disfacimento della bellezza più alta»¹⁴⁶. In quanto l'arte romantica «non è più intimità con la materia, che per lei è indifferente e viene fornita da uno scopo esterno»¹⁴⁷, in essa «l'arte è conclusa»:

Nell'arte classica è realizzato (*realisiert*) il concetto del bello; non potrà esservi nulla di più bello. Ma il regno del bello stesso è per sé ancora imperfetto, perché il libero concetto è presente in lui solo sensibilmente, e non ha alcuna realtà spirituale in sé¹⁴⁸. Nulla potrà essere più bello della bellezza classica, della bellezza compiuta; la bellezza del romantico può essere solo tale, che essa allo stesso tempo sta sopra la sua materia. L'esteriore deve venire superato, ferito, che non è più adeguato ad essere la vera manifestazione (*die wahrhafte Manifestation*) dello spirituale. Questo è il principio dell'arte romantica in generale¹⁴⁹.

Proprio questa osservazione, che da un lato sembra sancire la fine della bellezza e del discorso propriamente artistico, ci fornisce un ulteriore, importante, chiarimento sul rapporto che lega il simbolico e il bello. Il fatto che nel momento in cui lo spirituale e il naturale sono del tutto separati e il contenuto è determinato l'arte giunga al suo «disfacimento», infatti, ci mostra come la bellezza non sia semplicemente interna alle dinamiche proprie del simbolico, ma anche vi appartenga in modo necessario. Il contenuto ancora indeterminato proprio dell'arte classica, ovvero il fatto che esso sia per un lato ancora immediatamente identico all'elemento naturale, non è una caratteristica che abbassa o nega il valore dell'arte classica, rendendola meno bella, ma anzi è condizione necessaria al darsi della bellezza. A tal proposito, Hegel nota infatti:

¹⁴⁶ VÄ 1826, p. 157.

¹⁴⁷ VÄ 1823, p. 204; p. 198.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 179; p. 174.

¹⁴⁹ VÄ 1826, p. 158: «Schöneres als die klassische, als die vollendete Schönheit [kann nichts sein, sondern] die Schönheit des Romantischen kann nur eine solche sein, die zugleich über ihrem Stoffe steht. Das Äußerliche soll überwunden, verletzt werden, das also nicht mehr geneigt ist, die wahrhafte Manifestation des Geistigen zu sein. Dies ist das Prinzip der romantischen Kunst überhaupt».

Per potersi dare in immagine, l'opera d'arte deve essere individuale e concreta nel suo contenuto. Se il contenuto dell'arte non è in base alla sua natura già immagine, allora l'immagine è solo accessorio, e il contenuto artistico è in sé spezzato, da un lato astratto, dall'altro coperto da una decorazione esteriore di immagini, che è mera apparenza. Una proposizione astratta si lascia comprendere per se stessa senza tale decorazione, che suscita solamente noia, perché contenuto e forma non sono concresciuti l'uno nell'altro¹⁵⁰.

Il lato simbolico dell'arte classica dunque non è affatto contraddittorio con il fatto che essa sia bella, ma anzi è garanzia della possibilità del suo essere bella. Solo fintanto che la separazione fra spirituale e naturale non è conclusa (e dunque vi è un lato per cui il contenuto è a sua volta immediatamente sensibile), infatti, si ha a che fare con un contenuto ancora suscettibile di un'espressione sensibile la quale, nel caso in cui sia ad esso adeguata (*angemessen*) come avviene con la figura umana, sarà anche bella¹⁵¹.

Abbiamo appena detto che ciò che deve essere presentato, il contenuto, deve essere tale da essere suscettibile della forma dell'arte. Il contenuto è il pensiero, la forma il sensibile, la figura in immagine. L'astratto deve presentarsi in immagine, il contenuto per se stesso deve dunque, in base alla sua propria determinazione, essere suscettibile di questa presentazione, altrimenti otteniamo solo un cattivo amalgama, nel caso in cui un contenuto prosaico, per sé posto, deve essere concepito in immagine. [...] La prima determinazione dunque è che il contenuto sia suscettibile della forma. La seconda determinazione è che il contenuto non deve in generale essere un astratto; anzi, ogni contenuto veritiero non è affatto un contenuto astratto, anche se non sia un contenuto dell'arte¹⁵².

Altrettanto si legge nelle trascrizioni relative al corso del 1826:

Il concetto è dunque qui informato nella figura propria; la cosa principale è sempre che questa adeguatezza non deve essere presa solo in modo formale, ma il naturale, o la figura, che vengono usate dal concetto, devono essere in sé e per sé adeguati al concetto (*muß dem Begriff an und für sich selbst gemäß sein*). L'arte classica sta in sé nell'unità della natura divina e della natura umana, ma questo è solo il contenuto concreto in sé. E poiché l'idea è qui solo *in sé*, proprio perciò questa idea perviene a manifestazione in modo sensibile (*Und weil die Idee hier nur an sich ist, eben deshalb kommt diese Idee unmittelbar auf sinnliche Weise zur Manifestation*)¹⁵³. L'idea del bello non deve essere

¹⁵⁰ VÄ 1823, pp. 29-30; pp. 30-31.

¹⁵¹ E questo resta vero anche nelle opere che, pur appartenendo al periodo post-classico, sono belle e realizzano l'ideale, quali sono, ad esempio, i quadri di Murillo: «Der spanische Maler Murillo hat viele Betteljungen gemalt, zerlumpt, ausgerissen in gemeinen *Situationen* und Gebärden. Allein die vollkommene Unbekümmertheit bei allen diesem Mangel blickt einen aus dem Gemälde an, und dies enthält das *Ideale*. Es ist darin keine Stumpfheit und Trägheit enthalten, die Gesundheit des Leibes und des Geistes ist dabei dargestellt. Diese Frohheit ist ein idealer Stoff» (VÄ 1828/29 (*Allgemeiner Teil*), p. 28)

¹⁵² VÄ 1823, pp. 32-33; p. 33.

¹⁵³ VÄ 1826, pp. 67-68: «Der Begriff ist also hier eingebildet in die ihm eigentümliche Gestalt; die Hauptsache ist immer, daß diese Angemessenheit nicht bloß formell genommen werden muß, sondern das Natürliche, oder die Gestalt, welche von dem Begriff gebraucht wird, muß dem Begriff an und für sich selbst gemäß sein. Die klassische Kunst steht an sich an der

concepita come semplice idea, ma come *ideale* (*Ideal*). L'idea come tale è il vero nella sua universalità; l'ideale (*das Ideale*) è questa idea allo stesso tempo con la sua individualità, realtà, soggettività. Noi possiamo così distinguere due determinazioni, la prima determinazione è l'idea, l'altra è la figura e le due insieme sono l'ideale (*das Ideale*) o la figura dell'idea (*die Gestalt der Idee*)¹⁵⁴.

Prima di verificare la solidità di questa tesi confrontandola con i testi berlinesi che Hegel scrive di proprio pugno e dei quali segue la pubblicazione, è a questo punto necessario fare due precisazioni. La prima riguarda il fatto che sostenere la tesi per cui le dinamiche simboliche permangono attive nel cuore dell'arte classica non corrisponde in alcun modo ad un tentativo di orientalizzare la riflessione estetica di Hegel e di considerarla affine alle proposte romantiche che negli stessi anni osannavano l'Oriente e le sue forme artistiche. Come si è già notato nel corso di questo capitolo, infatti, le peculiarità dell'arte greca non vengono cancellate dalla sua simbolicità, ma anzi quest'ultima è proprio ciò che rende possibile il loro darsi¹⁵⁵. Né del resto è possibile ritrovare in Hegel un nostalgico desiderio di ridare vita al passato; come egli esprime chiaramente nelle lezioni di filosofia della storia universale, infatti, «il meglio è rivolto verso il futuro»:

Pur sentendoci quindi noi eternamente attratti dalla Grecia la cui vita in generale, la cui eticità, la cui costituzione, noi vediamo essere armoniose, belle e interessanti nella loro forma – ciò nonostante lo spirito non può più trovare qui il suo sommo soddisfacimento. Manca infatti ancora un momento essenziale dell'assoluto oggettivo nella sua bellezza, ossia la verità, e al diritto, all'eticità, manca qui ancora l'alta libertà proveniente dall'unità soggettiva dell'autocoscienza¹⁵⁶.

La seconda precisazione riguarda invece il fatto che sostenere la tesi secondo cui Hegel considererebbe l'arte classica come una particolare declinazione dell'arte simbolica non

Einheit der göttlichen und menschlichen Natur, aber diese ist nur der konkrete Inhalt an sich. Und weil die Idee hier nur *an sich* ist, eben deshalb kommt diese Idee unmittelbar auf sinnliche Weise zur Manifestation».

¹⁵⁴ VÄ 1826, p. 66: «Die Idee des Schönen muß nicht als bloße Idee, sondern als *Ideal* aufgefaßt werden. Die Idee als solche ist das Wahre in seiner Allgemeinheit; das Ideale ist diese Idee zugleich mit der Individualität, Wirklichkeit, Subjektivität. Wir können sogleich zwei Bestimmungen unterscheiden, die eine Bestimmung ist die Idee die andere die Gestalt, und beides zusammen ist das Ideale oder die Gestalt der Idee».

¹⁵⁵ D'Angelo nota come in Hegel un'«orientalizzazione» debba essere «esclusa categoricamente»: «tutta la visione hegeliana della sviluppo della civiltà è orientata precisamente nel senso opposto a quello caro a Creuzer e in generale alla *Romantik*, e cioè non verso il risalimento alla volta di origini in cui si nasconderebbe qualcosa di fondamentale, la cui perdita costituirebbe un impoverimento, ma verso un progressivo arricchimento che si ottiene proprio, tra l'altro, liberandosi da quanto di oscuro e di non appropriato alla vera essenza dello spirito è presente nell'arte, nella religione e nella organizzazione statale delle civiltà orientali» (Id., *Simbolo e arte in Hegel*, cit., p. 121). Parallelamente, anche il rapporto di Hegel rispetto all'arte classica non descrive una sconsolata nostalgia: come nota Pöggeler, infatti, la riflessione estetica di Hegel è certamente «classicista» nel modo della Goethezeit (essa infatti pone l'arte greca al centro dell'arte), ma non lo è perché non è orientata verso il ritorno dell'epoca antica (cfr. Id., *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*, cit., p. 170 e p. 202).

¹⁵⁶ Hegel prosegue dicendo che sembra sempre che il principio nuovo sia «rivoluzione e decadenza», sia un passo falso, un andare verso il peggio rispetto all'esistente. Questo è dovuto al fatto che il nuovo principio si inserisce in un mondo già «effettualmente presente» e lo nega, si pone contro ad esso (Id., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, cit., p. 376; p. 399).

equivale a sostenere l'idea per cui simbolicità e bellezza starebbero in un rapporto di piena equivalenza, di modo che, se il bello è simbolico, allora anche il simbolo è bello. Come si è notato osservando il rapporto in cui il contenuto spirituale espresso dall'arte greca sta nei confronti della sua figura peculiare – la figura umana – si può dire piuttosto che la bellezza è un caso eccezionale e fortunato di simbolicità o, ancor più precisamente, uno dei livelli del simbolico.

5. Il contenuto dell'arte nell'Enciclopedia

La possibilità che l'ambiguità propria dell'arte simbolica sia ancora presente e determinante nell'arte classica è importante non solo perché approfondisce la questione relativa alla fine dell'arte simbolica, ma anche perché spinge a ripensare il rapporto fra bellezza e simbolicità nella lettura estetica di Hegel. Tale rapporto, infatti, è generalmente pensato come un rapporto fra due termini che si escludono reciprocamente o che, tutt'al più, sono l'uno la causa dell'altro. Da quanto si è appena visto, le lezioni hegeliane sembrano invece negare il darsi di una simile consequenzialità e anzi invitano a pensare alla realizzazione della bellezza come ad un evento che non può darsi al di fuori delle dinamiche simboliche.

Vista la rilevanza che una simile lettura del rapporto fra arte simbolica e arte classica ha nella più generale concezione estetica hegeliana, può a questo punto essere utile compiere un'ulteriore verifica di tale tesi, e cioè confrontare le affermazioni hegeliane presenti nelle trascrizioni relative ai corsi di filosofia dell'arte con quanto negli stessi anni Hegel scrive nell'*Enciclopedia*. Come si è accennato all'inizio del capitolo 2, nessuno dei testi relativi alle lezioni di filosofia dell'arte è stato scritto o pubblicato direttamente da Hegel e dunque nessuno di essi gode di una validità del tutto svincolata da ciò che si legge nelle opere a stampa del filosofo.

5.1 L'arte nell'Enciclopedia

Per quanto riguarda la trattazione dell'arte che compare nelle ultime due edizioni dell'*Enciclopedia*, la prima cosa che va notata è lo scarso numero di pagine che Hegel dedica a questo argomento: sia nell'*Enciclopedia* del 1827 sia in quella del 1830 la trattazione

dell'arte è contenuta in appena otto paragrafi (§§ 556-563)¹⁵⁷. Un secondo elemento che deve essere fin da subito tenuto presente ha poi a che fare con i temi affrontati da Hegel in tali pagine, i quali si distinguono in modo deciso dalla trattazione presente nei diversi cicli di lezioni: differentemente da quanto accade in questi ultimi, infatti, nelle pagine enciclopediche Hegel affronta solo brevemente la distinzione fra le tre forme d'arte simbolica, classica e romantica, mentre dedica quasi l'intera trattazione all'analisi delle peculiarità che l'arte ha nel suo momento più alto e compiuto, ovvero quello corrispondente all'arte greca.

Rispetto alla presentazione enciclopedica dell'arte e alle molte riflessioni che essa può suscitare, le presenti pagine non hanno alcuna pretesa di esaustività¹⁵⁸; ciò a cui l'indagine di questo ultimo paragrafo mira, infatti, non è un'analisi delle peculiarità della trattazione enciclopedica dell'arte, ma solamente il confronto fra tale trattazione e ciò che si è letto nelle lezioni di filosofia dell'arte: fra questi due luoghi del pensiero hegeliano vi è compatibilità? I paragrafi enciclopedici confermano o smentiscono la concezione della bellezza classica come ancora interna al processo di determinazione di sé e di interiorizzazione del dato esterno che si è visto essere il motore dell'attività simbolica?

Una prima risposta a queste domande è già presente nel paragrafo con cui Hegel apre la sezione dello *Spirito assoluto* dedicata all'Arte. Nel § 556 si legge:

La figura di questo sapere, in quanto figura *immediata*, è il momento della finitezza dell'arte. In tal senso, essa è da un lato un frammentarsi in un'opera di essere determinato esteriore e comune, in colui che la produce e nel soggetto che la intuisce e la venera. Dall'altro essa è l'*intuizione* concreta e la rappresentazione dello spirito *in sé* assoluto in quanto *ideale*; è rappresentazione della figura concreta nata dallo spirito soggettivo, nella quale l'immediatezza naturale non è che *segno* dell'idea, per esprimere la quale è trasfigurata dallo spirito che la plasma, a tal punto che la figura non mostra in sé nient'altro che l'idea. Tale è la figura della bellezza¹⁵⁹.

Dalla nostra prospettiva questa prima definizione dell'arte è fortemente problematica. Da un lato, infatti, in essa l'arte viene definita come «l'*intuizione* concreta e la rappresentazione dello spirito *in sé* assoluto», lasciando così supporre che anche qui, come nelle lezioni, il

¹⁵⁷ Nell'edizione del 1817 la trattazione relativa all'arte compare nella sezione intitolata *La religione dell'arte* e comprende i §§ 456-464. Nell'Enz. 1817 – armonicamente con quanto si legge nel primo corso di filosofia dell'arte berlinese (cfr. ad esempio VÄ 1820/21, p. 162) – l'arte classica è considerata come la *Gestalt* dello spirito e non come *Gestalt* dello spirito soggettivo. Sulla trattazione dell'arte nell'Enz 1817, cfr. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, cit., pp. 184-185.

¹⁵⁸ Per un'analisi attenta della trattazione enciclopedica dell'arte si veda, oltre al recente commento di Siani (comparso in G.W.F. Hegel, *L'Arte nell'Enciclopedia*, ETS, Pisa 2009, pp.35-91), Micheal Theunissen, *Hegels Lehre vom absoluten Geist als Theologisch-politischer Traktat*, De Gruyter, Berlin 1970, pp. 148-215; D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, cit., pp. 179-203; Helmut Schneider, *Die Kunst in Hegels Enzyklopädie. Entwicklungsgeschichte der Ästhetik in den drei Fassungen*, in Schneider, *Geist und Geschichte. Studien zur Philosophie Hegels*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1998, pp. 235-263; Gethmann-Siefert, *Die Kunst (§§ 556-563)*, cit., pp. 317-374; Id., *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, cit., 257-258.

¹⁵⁹ Enz. 1830, § 556, p. 367; p. 413.

contenuto dell'arte non sia per Hegel coincidente con lo spirito assoluto *tout court*, ma con uno spirito che, pur essendo certo di sé, non ha ancora conquistato «la concreta determinazione di questa certezza»¹⁶⁰. Dall'altro lato, però, in questo stesso paragrafo Hegel definisce la figura naturale presente nell'arte come una «figura che non mostra in sé nient'altro che l'idea» ed è il «segno dell'idea»¹⁶¹, e così sembra allontanare radicalmente la possibilità di leggere una permanenza del simbolico nella bella arte greca.

Per cercare di risolvere l'ambiguità che sembra caratterizzare questo primo paragrafo e provare a definire quale sia il contenuto dell'arte bella – e cioè se essa sia «segno dell'idea» e dunque debba valere come «unità *ripristinata*»¹⁶² di soggettivo e oggettivo o se invece per un lato coincida ancora con la loro unità immediata – può a questo punto essere utile considerare le restanti pagine enciclopediche dedicate all'arte, attuando le medesime modalità d'indagine che si sono messe in atto durante la lettura delle lezioni di filosofia dell'arte. Similmente a quanto si è fatto nei paragrafi precedenti (§ 3.1, § 3.2, § 3.3), cioè, nelle prossime pagine si cercherà di evidenziare le peculiarità che nell'*Enciclopedia* Hegel attribuisce all'evento artistico differenziando, per quanto possibile, fra:

- l'attività produttiva da cui tale evento è generato;
- il contenuto che lo contraddistingue;
- il tipo di fruizione cui esso è suscettibile.

Per quanto riguarda innanzitutto il contenuto dell'arte bella presentato nell'*Enciclopedia*, le definizioni date da Hegel sembrano mantenersi del tutto coerenti con quanto scritto in apertura del già citato § 556. Similmente alla definizione dello spirito presente nell'arte come «lo spirito *in sé* assoluto», infatti, anche nel § 557 compare la precisazione secondo cui il contenuto dell'arte avrebbe sempre una componente immediatamente naturale. Così come nelle lezioni di filosofia dell'arte Diana ed Apollo sono descritti al tempo stesso come immediatamente identici all'elemento naturale (rispettivamente: la luna e il sole) e come contenenti un significato ulteriore (Diana è la dea della caccia, Apollo è il dio della conoscenza), altrettanto vale nell'*Enciclopedia* dove Hegel scrive: «l'esteriorità sensibile del bello, la *forma dell'immediatezza* come tale, è al tempo stesso *determinatezza di contenuto*, e

¹⁶⁰ *Ivi*, § 555, p. 367; p. 413.

¹⁶¹ Relativamente a questo secondo modo d'essere dell'arte Gethmann-Siefert, dopo aver notato che «als Gestalt des unmittelbaren Wissens des Absoluten ist das Ideal "konkrete Anschauung" und "Zeichen" der Idee», aggiunge: «Obwohl diese Gestalt der Idee, das Ideal, als und im Schein der Kunst "dem Wesen wesentlich" ist, kann sie gleichwohl nicht, wie es Schelling annimmt, als eine notwendige Gestalt gelten. Sie bleibt wegen ihrer Äußerlichkeit nur "Zeichen" der Idee, ist damit [...] weder der Form noch dem Inhalt nach mit der Idee gleichzusetzten. Vielmehr ist das Kunstwerk als Ideal die wegen der Vermittlungsbedürftigkeit des Absoluten zwar unverzichtbare, aber wegen ihrer Äußerlichkeit [...] zufällige Gestalt der Idee» (Id., *Die Kunst* (§§ 556-563), cit., p. 336).

¹⁶² Enz. 1830, § 451, Z, p. 258; p. 308.

il dio ha dentro sé, accanto alla propria determinazione spirituale, ancora al tempo stesso la determinazione di un elemento o di un essere determinato naturale»¹⁶³:

Il dio contiene la *cosiddetta* unità di natura e spirito: l'unità *immediata*, la forma dell'intuizione; quindi non l'unità spirituale, nella quale l'elemento naturale sarebbe posto solo come qualcosa di ideale, di superato, ed il contenuto spirituale sarebbe in relazione solo con se stesso; non è lo spirito assoluto quello che accede a questa coscienza¹⁶⁴.

Se il rapporto fra l'elemento spirituale e l'elemento naturale presente nel contenuto dell'arte descrive una parziale immediatezza, altrettanto vale per quanto riguarda l'attività che sta alla base dell'evento artistico. Tale attività, descritta da Hegel nei §§ 557 e 558, deve innanzitutto essere distinta dalla semplice imitazione della natura. L'agire artistico, infatti, non è per Hegel interessato all'elemento sensibile in quanto tale, ma solo in quanto esso può rappresentare oggettivamente lo spirito: «finchè l'elemento naturale è preso soltanto nella sua exteriorità, non come forma naturale che rimanda allo spirito, caratteristica e ricca di senso, non è possibile nessun accordo»¹⁶⁵. Questo non significa però che l'elemento sensibile non abbia alcun valore e sia utilizzato dall'arte solo come semplice supporto materico. Come si legge nel § 558, anzi:

l'arte non ha soltanto bisogno, in vista delle intuizioni che deve produrre, di un materiale esteriore dato (nel quale rientrano anche le immagini e le rappresentazioni sensibili), ma, per l'espressione del contenuto spirituale, anche delle forme date della natura, secondo il loro significato, che l'arte deve presentire e possedere dentro di sé¹⁶⁶.

L'elemento sensibile dunque – lungi dall'essere «posto solo come qualcosa di ideale, di superato»¹⁶⁷ – svolge un doppio ruolo nella produzione artistica. Oltre ad essere ciò che accoglie e dà oggettività alla rappresentazione dell'artista, infatti, esso è anche ciò in cui l'artista preavverte la presenza dell'elemento spirituale, ciò da cui egli dà avvio alla propria creazione. Affinchè l'opera compiuta dall'uomo sia artistica, infatti, è necessario che l'uomo sia mosso dal desiderio di oggettivare, di dare figura al contenuto universale che preavverte essere presente nella realtà particolare. Poiché però egli ancora non conosce in modo

¹⁶³ *Ivi*, § 557, p. 367; p. 414.

¹⁶⁴ *Ivi*, § 557, pp. 367-368; p. 414. Riferendosi alle «individualità delle divinità greche» Theunissen nota come «wohl aber sehen wir jetzt, daß diese Individualität selber eine Seite hat, die ihre Herkunft aus der orientalischen Symbolik verrät» (Id., *Hegels Lehre vom absoluten Geist als Theologisch-politischer Traktat*, cit., p. 182). Sulla determinazione del contenuto dell'arte descritto nell'*Enciclopedia* come un contenuto limitato concordano fra gli altri, oltre a Theunissen, anche D'Angelo e Gethmann-Siefert (cfr. Id., *Die Kunst* (§§ 556-563), cit., p. 340).

¹⁶⁵ *Enz.* 1830, § 558 A, p. 368; pp. 414-415.

¹⁶⁶ *Ivi*, § 558, p. 368; p. 414.

¹⁶⁷ *Ivi*, § 557, pp. 367-68; pp. 414.

determinato questo contenuto universale, egli non lo può esprimere attraverso un'oggettivazione o un'espressione posta da lui stesso, ma anzi si limita a plasmare l'immediatezza naturale, modificandola in modo che essa giunga a «mostr[are] in sé nient'altro che l'idea»¹⁶⁸. In questo processo le figure vengono scelte dall'artista «secondo il loro significato»¹⁶⁹ e dunque in un modo che, a differenza della produzione dei segni, non è del tutto libero:

Il *produrre* ha nell'artista la forma dell'immediatezza *naturale*, e spetta al *genio* come questo *particolare soggetto*; ed è al tempo stesso un lavoro che ha a che vedere con l'intelligenza tecnica e l'esteriorità meccanica. Perciò l'opera d'arte è anche opera del libero arbitrio, ma altrettanto vero è dire che l'artista è il padrone del dio¹⁷⁰.

Come si leggeva nelle trascrizioni relative alle lezioni, anche nell'*Enciclopedia* l'attività creatrice appare dunque collocarsi nel mezzo fra il mondo naturale e il mondo spirituale. Essa, infatti, da un lato, non è libera: mentre «la libertà progredisce solo in direzione del pensiero, l'attività riempita di questo contenuto immanente, l'*ispirazione* dell'artista, è come una potenza a lui estranea, come un *pathos* non libero»¹⁷¹. Dall'altro lato, però, nell'agire artistico «l'artista è il padrone del dio», e cioè non è solo strumento inconscio spinto da una forza esterna, ma è già attore di un'attività che, in quanto spirituale, gli è costitutiva e propria.

L'ultimo elemento da considerare è quello relativo alla fruizione dell'opera d'arte. A ben vedere, nelle pagine dell'*Enciclopedia* tale aspetto non è trattato esplicitamente da Hegel. C'è però comunque un lato del discorso presentato nell'*Enciclopedia* che può aiutare a definire quali siano le capacità umane coinvolte nell'apprensione del prodotto artistico. Tale discorso è quello corrispondente alla suddivisione delle arti. Nei §§ 561 e 562, infatti, Hegel accenna – seppur molto brevemente – alla distinzione fra le varie forme artistiche, differenziandole a seconda di ciò che in esse gli uomini trovavano. A tal riguardo, la prima forma d'arte che a noi conviene considerare è quella presentata nel § 562, ovvero l'arte romantica¹⁷². Il ruolo che essa svolge nel progredire della conoscenza dello spirito è secondo Hegel del tutto inessenziale: poiché essa appartiene ad una cultura che già conosce il contenuto spirituale in modo determinato attraverso la religione rivelata, infatti, l'arte romantica non permette alcun

¹⁶⁸ *Ivi*, § 556, p. 367; p. 413.

¹⁶⁹ *Ivi*, § 558, p. 368; p. 414. «Tra le figure, quella umana è la più alta e la più vera, poiché solo in essa lo spirito può avere la sua corporeità, e quindi la sua espressione intuibile».

¹⁷⁰ *Ivi*, § 560, p. 369; p. 415.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² VÄ 1823, p. 5; p. 8: «L'arte è limitata anche in base al suo contenuto, ha un materiale sensibile e perciò solo un certo grado della verità è suscettibile di essere contenuto dell'arte. infatti c'è un'esistenza più profonda dell'idea, che il sensibile non è più in condizione di esprimere, e questo è il contenuto della nostra religione, della nostra cultura. Qui l'arte prende una configurazione diversa rispetto ai gradi precedenti».

passo ulteriore verso la conoscenza dello spirito, cui finisce per rapportarsi solo in modo esteriore¹⁷³.

A differenza di quanto accade nell'arte romantica – nella quale il significato è già saputo e la figura cui viene associato ha un valore solo accessorio – nelle altre due forme artistiche il rapporto fra la conoscenza e l'arte è ribaltato. In tutte le religioni il cui principio «è la *spiritualità concreta* divenuta libera in se stessa, ma non ancora assoluta»¹⁷⁴ (fra le quali Hegel comprende tanto quelle orientali quanto quella greca), infatti, l'arte è l'unico mezzo attraverso cui l'uomo può accedere al contenuto spirituale e iniziare a conoscerlo nella sua concreta determinazione:

Nelle religioni in cui l'idea non si è ancora rivelata e saputa nella sua libera determinatezza, il bisogno dell'arte emerge in primo piano, per portare alla coscienza, nell'intuizione e nella fantasia, la rappresentazione dell'*essenza*; anzi l'arte è l'unico organo nel quale il contenuto astratto, entro sé confuso e misto di elementi naturali e spirituali, può sforzarsi di accedere alla coscienza¹⁷⁵.

Diversamente da ciò che accade nell'arte romantica, le opere dell'arte greca e dell'arte orientale non sono il frutto di una conciliazione mediata fra spirituale e naturale, ma anzi la «riconciliazione» che in esse si dà è piuttosto «un *inizio* che si compie immediatamente nell'autocoscienza soggettiva, la quale è così in sé sicura e serena, senza però la profondità e senza la consapevolezza della propria opposizione all'essenza in sé e per sé essente»¹⁷⁶.

A partire dall'analisi di questi tre punti costitutivi dell'opera d'arte presentata da Hegel nell'*Enciclopedia*, si può concludere che, per quanto l'arte classica, a differenza dell'arte simbolica, presupponga «come condizione l'autocoscienza dello spirito libero, quindi la coscienza della non-indipendenza nei suoi confronti dell'elemento sensibile e puramente naturale»¹⁷⁷, pure essa non corrisponde all'espressione dello spirito giunto alla fine del proprio processo di determinazione. Anzi, come nota Theunissen¹⁷⁸, la descrizione enciclopedica

¹⁷³ Enz. 1830, § 562, p. 370; p. 416: «Così l'arte romantica rinuncia a mostrarlo in quanto tale nella figurazione esteriore e mediante la bellezza. Essa lo rappresenta in quanto non fa che discendere a manifestarsi fenomenicamente; rappresenta il divino come interiorità nell'esteriorità, nel suo sottrarsi a tale esteriorità, la quale per tanto può ben apparire qui come accidentale di fronte al proprio significato».

¹⁷⁴ *Ivi*, § 562 A, p. 371; p. 417.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ivi*, § 561, p. 369; p. 416.

¹⁷⁷ *Ivi*, § 563, p. 372; p. 418.

¹⁷⁸ Theunissen nota: «Um das Klassische handelt es sich, sofern wir uns noch im Umkreis der Schönheit bewegen. Aber im Klassischen selbst stoßen wir hier auf ein symbolisches Rudiment, sofern die Schönheit mit dem Verlust der Wahrheit unter das Niveau des Ideals fällt, als dessen Verfassung Hegel sie anfänglich bestimmt hat» (Id., *Hegels Lehre vom absoluten Geist als Theologisch-politischer Traktat*, cit., p. 182). Questa stessa considerazione dell'arte classica come ancora precedente al darsi di una vera e propria liberazione dello spirito secondo Claudia Melica è presente anche nella *Fenomenologia*. A tal proposito Melica, dopo aver ricordato che la sezione dedicata alla *Religione artistica* presentata nella *Fenomenologia* «costituisce un preciso momento storico del manifestarsi dello spirito al mondo: quello della civiltà greca», osserva: «Per fare in modo che il pensiero e l'essere coincidano, bisognerebbe che il rappresentare non fosse estrinseco al proprio sapere, vale a

dell'arte bella condivide con l'arte simbolica il fatto di essere «soltanto un grado della liberazione, non la liberazione suprema in se stessa»¹⁷⁹:

La vera oggettività, che si ha soltanto nell'elemento del *pensiero* – l'unico nel quale il puro spirito è per lo spirito e la liberazione si accompagna alla reverenza – fa difetto anche nel bello sensibile dell'opera d'arte; tanto più dunque in quella sensibilità esteriore e priva di bellezza¹⁸⁰.

5.2 Il problema delle figure artistiche della sfera del paragone

I paragrafi dell'*Enciclopedia* che Hegel dedica all'arte sembrano confermare l'idea per cui l'arte classica sarebbe, al contempo, bella e simbolica, portatrice di una «spiritualità immediata e così qualcosa di intermedio tra l'assolutamente libero e il meramente naturale»¹⁸¹. Questo però pone un ulteriore problema, il quale è relativo alla posizione occupata dalle figure artistiche della sfera del paragone in ciascuno dei corsi berlinesi di filosofia dell'arte: se per Hegel l'arte classica è ancora – in un certo senso – simbolica, come mai egli colloca tale forma artistica dopo le figure del simbolismo conscio, le quali – come si è visto nel cap. 2 – sono forme d'arte in cui il collegamento fra significato ed immagine è posto in modo arbitrario dall'artista? Tali figure non dovrebbero comparire al termine della trattazione relativa all'arte classica?

Per considerare meglio il problema dato dalle figure artistiche della sfera del paragone si deve innanzitutto ricordare quale sia, per Hegel, lo scopo dell'arte e cioè il fatto che in essa l'uomo tenta di dare figura al contenuto spirituale che preavverte essere immediatamente presente nella realtà in modo da separarlo dall'elemento sensibile e, al contempo, iniziare a conoscerlo:

Quando un uomo può comporre una poesia su una propria passione, vuol dire che quella passione non è più così pericolosa per lui. Infatti, attraverso il rendere oggettivo, l'interno

dire è necessario che il Sè rappresentato sia uguale al Sè effettuale. Per raggiungere tale esito il Sè dovrebbe aver prodotto quella rappresentazione. Solo così l'oggetto potrà essere la sua determinazione e lo spirito potrà intuire sè in se stesso. Il risultato dell'analisi di Hegel dimostrerà, tuttavia, che l'adeguamento tra il rappresentato e l'effettuale non può essere raggiunto nella religione nel suo complesso, ma solo nel sapere assoluto» (Id., *Il culto nell'antica Grecia. Considerazioni su «La religione artistica» di Hegel*, «Il cannocchiale», 3, (2007), pp. 219-244 qui p. 220 e 224). Altrettanto nota Gunnar Hindrichs il quale, analizzando la posizione dell'arte nella *Fenomenologia*, sostiene: «Der griechische Geist der Schönheit war in seiner Substantialität noch zu wenig Subjekt, als daß er die erfüllte Selbstbeziehung darzustellen vermöchte. Die Geltungsreflexion drängt weiter. Die schöne Welt der Kunstreligion muß daher genealogisch verschwinden, um einer höheren Darstellung Platz zu bereiten»; «Die Reflexion ist hier nicht zu Ende geführt, weil sie auf ein Selbständiges – Substantielles – trifft, das sich der Selbstbeziehung des Subjektes entzieht» (Id., *Hegels genealogische Reflexion der Kunst*, in *Gestalten des Bewußtseins*, «Hegel-Studien», Beiheft 52 (2010) pp. 55-77, qui p. 67).

¹⁷⁹ Enz. 1830, § 562 A, p. 372: «Die schöne Kunst hat von ihrer Seite dasselbe geleistet, was die Philosophie, - die Reinigung des Geistes von der Unfreiheit. [...] Aber die schöne Kunst ist nur eine Befreyungs-Stufe, nicht die höchste Befreyung selbst»; p. 418.

¹⁸⁰ *Ivi*, § 563, p. 372; p. 418.

¹⁸¹ VÄ 1823, p. 159, p. 154.

viene fuori e si colloca dinanzi all'uomo, esteriormente. E questo è il modo in cui l'arte addolcisce le passioni e la ferinità¹⁸².

Rispetto a questo scopo, le figure del simbolismo conscio sono suscettibili di rivestire due ruoli: da un lato, esse possono mancare tale scopo ed essere il frutto di un'espressione arbitraria e non autenticamente poetica dell'artista¹⁸³. Dall'altro lato, però, le forme del simbolismo conscio possono anche corrispondere ad una poeticità non arbitraria: il fatto che in esse l'immagine sensibile sia solamente scelta fra quelle esistenti (e non prodotta) e che essa abbia ancora un legame non accidentale con il contenuto espresso, infatti, fa sì che le figure artistiche del quinto livello del simbolico non siano costitutivamente estranee al processo di interiorizzazione del dato esterno messo in atto dall'intelligenza, ma possano anzi ancora corrispondervi: in esse, cioè, può ancora essere attivo il tentativo di dare figura alla realtà che caratterizza tutta la sfera simbolica. Come Hegel scrive nei paragrafi dell'*Enciclopedia* interni alla sezione psicologica, infatti, «simboli, allegorie e immagini poetiche» sono frutto di una stessa operazione dell'intelligenza:

L'intelligenza è la potenza che domina sulla riserva di immagini e rappresentazioni che le appartengono, ed è quindi, attività che liberamente combina e sussume questa riserva sotto il contenuto che le è proprio. Così l'intelligenza è ricordata e interiorizzata entro sé in maniera *determinata* in tale riserva, e le dà forma secondo questo suo contenuto: *fantasia*, immaginazione *simboleggiante*, *allegorizzante* o *poetante*. Queste formazioni più o meno concrete ed individualizzate, sono ancora sintesi, nella misura in cui il materiale nel quale il contenuto soggettivo si dà un essere determinato rappresentativo, proviene da ciò che è trovato nell'intuizione¹⁸⁴.

Allo stesso modo dei simboli, anche le allegorie e le immagini poetiche possono essere frutto di un'attività sintetica, ovvero di un'attività nella quale l'oggetto sensibile non è posto arbitrariamente dall'intelligenza, ma è da essa trovato e scelto in base al suo proprio contenuto. Anche tali figure dunque sono «sintesi» e cioè oggettivazioni di un'attività solo parzialmente libera:

L'attività dell'intelligenza che in questo modo è ancora *condizionata*, solo *relativamente libera*, noi la chiamiamo *fantasia creatrice di simboli*. Per esprimere le proprie rappresentazioni universali, essa non sceglie alcun altro materiale sensibile all'infuori di quello il cui *indipendente* significato *corrisponde* al contenuto determinato dell'universale da tradurre in immagine. [...] – L'*allegoria* esprime il soggettivo piuttosto

¹⁸² *Ivi*, p. 28; p. 29.

¹⁸³ Come si è spiegato nel § 2.5 una simile prosaicità ha luogo quando l'artista, pur conoscendo il proprio contenuto spirituale in modo determinato, sceglie di esprimerlo sensibilmente, avvicinandolo arbitrariamente a delle figure naturali che egli ritiene adatte a tale scopo.

¹⁸⁴ Enz. 1830, § 456, pp. 265-66; p. 316.

mediante un insieme di singolarità. – La fantasia *poetica*, infine, usa certo il materiale in modo più libero delle arti figurative; anch'essa però può tuttavia scegliere soltanto un materiale sensibile tale che sia adeguato al contenuto dell'idea da rappresentare¹⁸⁵.

Nel caso delle figure artistiche del simbolismo conscio, dunque, «dobbiamo distinguere essenzialmente tra una poesia originaria, che antecede lo sviluppo della prosa comune, [...] e la concezione ed il linguaggio poetici, che si sviluppano nel mezzo di una condizione di vita e di un modo di esprimersi prosaici già interamente stabiliti»¹⁸⁶. Mentre in quest'ultima, come nelle poesie di Schlegel¹⁸⁷, Hegel ritrova solo un uso arbitrario e prosaico delle immagini, nella prima il legame fra significato e figura è ancora immediato e lo sforzo dell'uomo di determinare il proprio contenuto spirituale attraverso la figurazione oggettiva è ancora attivo e tale da esprimere «il bisogno e la potenza dello spirito e dell'anima, che non si accontentano del semplice, dell'abituale, del comune, ma li oltrepassano per giungere ad altro, per attardarsi in quel che è diverso, per unire in uno quel che è doppio»¹⁸⁸.

¹⁸⁵ *Ivi*, § 457 Z, p. 269; p. 319.

¹⁸⁶ Hegel, *Ästhetik* (Hotho), cit., III, p. 240; pp. 1087-88. La doppia realizzazione che caratterizza il formarsi delle figure simboliche della sfera del paragone è visibile ad esempio nell'analisi che Hegel offre della metafora la quale, se da un lato è sempre costruibile a tavolino (ed è dunque tale da essere «espressione impropria» e non poetica in cui il lato figurato è aggiunto arbitrariamente ad un contenuto che sarebbe meglio esprimere in modo concettuale), dall'altro è «immediatamente conoscibile» (VÄ 1826, p. 140) e dunque tale da poter anche essere costruita su un legame fra significato e immagine non mediato né arbitrario. A tal proposito, cfr. anche quanto scrive D'Angelo: «Sembra determinarsi così una distinzione tra il metaforizzare del periodo simbolico – inteso questa volta in stretto ambito cronologico - e quello del periodo romantico, nel senso che alle origini la metafora è un traslato per cui un sensibile viene a significare uno spirituale, mentre la metafora dei moderni trasferisce piuttosto l'astratto, lo spirituale, nel sensibile. Gli orientali metaforizzano per un eccesso di fede nel mondo sensibile, i moderni per un difetto simmetrico» (Id., *Simbolo e arte in Hegel*, cit., p. 177).

¹⁸⁷ A proposito della poesie del più giovane dei fratelli Schlegel Hegel nel 1826 commenta lapidario: «Seine Gedichte sind aber nur gewöhnliche Prosa» (VÄ 1826, p. 108).

¹⁸⁸ Hegel, *Ästhetik* (Hotho), cit., I, p. 527; p. 463. Il simbolismo conscio, dunque, può essere realizzato in due modi: dall'alto, calando un significato già compreso nell'immagine sensibile in modo artificioso, al fine di ottenere un effetto; in questo caso è già interno alla prosa. O dal basso e cioè in modo che l'unione del significato e dell'immagine sensibile non equivalga al semplice impreziosimento estetico del contenuto stesso, ma schiuda piuttosto il darsi di un significato ulteriore, che non coincide né con il contenuto spirituale di partenza né con la sfera semantica connessa all'immagine prescelta, ma le combini entrambe in modo imprevisto e sorprendente.

Capitolo 4

L'inizio dell'arte

Dall'analisi sin qui condotta, la capacità dell'uomo di simbolizzare si è dimostrata essere costitutiva tanto dell'arte simbolica quanto dell'arte classica. Quest'ultima costituisce certo un caso particolare di simbolicità, l'unico bello. Al tempo stesso, però, il suo darsi non può aver luogo al di fuori delle dinamiche simboliche: se l'evento artistico non fosse ancora interno all'attivo processo di determinazione del lato spirituale rispetto all'elemento naturale, infatti, il suo contenuto non sarebbe suscettibile di essere oggettivato sensibilmente in modo armonico e la bellezza non potrebbe darsi. L'indeterminatezza costitutiva del contenuto dell'arte greca¹ e il fatto che essa sia ancora coinvolta nel processo di liberazione dello spirito mostrano come anche la massima realizzazione dell'arte, l'arte bella, non si discosti in modo sostanziale dai tentativi di figurazione che costituiscono l'«inizio dell'arte (*Anfang der Kunst*)»².

Prima di considerare con più attenzione cosa comporti la presenza di un legame così stretto fra la bellezza artistica e i momenti iniziali dell'arte, c'è però ancora un lato del passaggio dal simbolico al classico che va esplorato, il quale riguarda il modo in cui la realizzazione della bellezza diventa possibile nelle opere d'arte. Si è visto che l'arte classica è bella perché in essa l'intuizione sensibile è immediatamente adeguata al contenuto spirituale cui dà figura, così che i due lati stanno in armonica unità fra loro. Ma come si ottiene questa adeguatezza fra figura sensibile e significato in sé assoluto? Come si passa dalla smisuratezza simbolica alla bellezza?

Come si è illustrato nel capitolo precedente, una prima risposta a queste domande è fornita da Hegel già all'interno della *Parte generale* delle sue lezioni di filosofia dell'arte, là dove egli descrive il sorgere della bellezza greca come la trasformazione del simbolico realizzata

¹ VÄ 1823, p. 5; p. 8: «L'arte è limitata anche in base al suo contenuto, ha un materiale sensibile e perciò solo un certo grado della verità è suscettibile di essere contenuto dell'arte. Infatti c'è un'esistenza più profonda dell'idea, che il sensibile non è più in condizione di esprimere, e questo è il contenuto della nostra religione, della nostra cultura. Qui l'arte prende una configurazione diversa rispetto ai gradi precedenti».

² VÄ 1826, p. 66.

attraverso la degradazione del ruolo dell'animale e l'allontanamento delle antiche potenze naturali ai confini del mondo cosciente³. Ciò a cui questa doppia trasformazione messa in atto dal popolo ellenico fa pensare è ad un passaggio dal simbolico al classico che si compie come un progressivo togliersi dell'elemento sensibile, una sua progressiva sottrazione: in questa prospettiva, cioè, il passaggio dalle enormi statue con sei braccia indiane alle belle statue greche (o dai confusi e ripetitivi poemi indiani alla poesia omerica) avverrebbe grazie alla caduta delle braccia in eccesso, al ridimensionamento delle proporzioni, alla riduzione degli elementi animali e alla progressiva eliminazione delle commistioni fra lo spirituale e il naturale, in favore di una spiritualità sempre più determinata.

Questa idea sembra essere confermata anche da quanto Hegel descrive nella *Parte speciale* delle sue lezioni sull'arte, ovvero nella sezione in cui viene presentata la classificazione delle singole opere d'arte sensibili. I principali criteri che Hegel adotta per dare un ordine alla presentazione delle singole opere d'arte sono due. Il primo, individuato da Hegel fin dalle lezioni del 1820/21, ha a che fare con l'elemento sensibile delle opere d'arte, le quali vengono ordinate a partire dal modo in cui il materiale sensibile viene in esse utilizzato o, come sintetizza D'Angelo, a seconda «del loro rapporto con lo spazio e con il tempo»⁴. Il secondo criterio, evidenziato nei corsi successivi al 1823, propone invece l'idea che «la vera classificazione sia da prendere dall'interno, dall'idea dell'opera d'arte stessa»⁵ e cioè debba fondarsi sul contenuto dell'opera d'arte e il grado di determinazione che lo caratterizza. Pur facendo perno su due aspetti diversi delle opere d'arte, la catalogazione delle singole arti che deriva da questi due criteri è la medesima ed è tale da descrivere il procedere dell'arte come un progressivo «liberarsi, ritrarsi dello spirito dalla natura»⁶, uno smaterializzarsi dell'arte, il quale, come nota Vitale, potrebbe addirittura essere pensato come un «suicidio della natura»⁷.

³ VÄ 1823, p. 160; p. 156: «La relazione dello spirito greco rispetto al precedente è una relazione di trasformazione (*Das Verhältnis des griechischen Geistes gegen die Früheren ist also wesentlich ein Verhältnis des Umbildens*)».

⁴ A tal proposito D'Angelo nota che nella *Parte speciale* le opere sono catalogate «a seconda del loro rapporto con lo spazio e il tempo, distinguendo architettura (impiega lo spazio nelle tre dimensioni naturali), scultura (impiega lo spazio nelle tre dimensioni naturali, ma determinate dall'interno), pittura (usa lo spazio astratto della superficie), musica (impiega la negazione dello spazio, il tempo), poesia (assoluta negatività dello spazio e del tempo)» (Id., *Simbolo e arte in Hegel*, cit., p. 213).

⁵ VÄ 1826, p. 175: «Die wahrhafte Einteilung ist aus dem Innern, aus der Idee des Kunstwerks selbst zu nehmen, wenn auf diese Weise der Unterschied bestimmt ist, so wird sich auch die entsprechende sinnliche Weise von selbst zeigen». Cfr. anche VÄ 1826 (Kehler), p. 155.

⁶ Vitale, *Natura morta*, cit., p. 102. Ciò verso cui il processo artistico tende è, secondo Vitale, la «morte naturale» la quale non è «semplicemente l'altro assoluto dall'ideale: è piuttosto il medio attraverso il quale l'animazione spirituale diviene e si realizza compiutamente, è un momento essenziale della manifestazione artistica dell'ideale: il ritrarsi dello spirito dalla natura attraverso la figura umana, l'elevarsi dell'uomo dalla natura allo spirito, il farsi divino dell'umano, attraverso la purificazione della natura, la liberazione dalla propria condizione naturale. [...] Il suicidio della natura è la condizione necessaria di questa seconda natura» (ivi, pp. 97-98).

⁷ Ivi, p. 104. Simile a quanto sostenuto da Vitale è anche l'osservazione di D'Angelo per il quale «un'idea che è attiva in tutte le suddivisioni tentate da Hegel e che più volte viene esplicitata è [...] quella che le arti si ordinano in base ad un progressivo estenuarsi e venir meno del legame con la materialità sensibile, e che questa perdita di implicazione con il sensibile rappresenta un progresso e un passare a forme d'arte di volta in volta più perfette» (Id., *Simbolo e arte in Hegel*, cit., pp. 213-

La catalogazione delle arti proposta da Hegel, infatti, procede dall'espressione artistica più legata all'elemento materiale verso quella più slegata da esso:

Così abbiamo una suddivisione dell'arte in tre specie: arti della visibilità, arte dei suoni, arte per la rappresentazione, ovvero l'arte della parola. Le prime sono le arti figurative, la seconda l'arte musicale, la terza la poesia. La prima classe si divide nuovamente in una triplicità, così che abbiamo tre arti: l'architettura [...], la scultura, [...] la pittura⁸.

Concepire la realizzazione della bellezza e il movimento sotteso alle prime fasi dello sviluppo artistico come una lineare e progressiva presa di distanza dalla sfera del sensibile – e cioè pensarlo, con Derrida, come il «lavoro degli arrotini che piallano le monete, togliendo loro tutti i riferimenti di valore, di effigie... rendendole universali»⁹ – è per noi problematico, perché mette in discussione la connessione fra l'attività simbolica descritta in ambito estetico e quella presentata nella sfera psicologica¹⁰. Dal punto di vista psicologico, infatti, non si può dire che l'attività simbolica coincida con un progressivo smaterializzarsi, e questo non solo perché non c'è simbolo che non sia intuibile sensibilmente, ma anche perché le dinamiche attive nell'attività simbolica non prevedono un togliersi della sensibilità, ma anzi prevedono un continuo ricorso alla sfera del sensibile. Nella prospettiva psicologica, infatti, il processo attraverso cui l'intelligenza simbolica riesce a liberarsi dal rapporto immediato ed inconsapevole con la natura necessita, da un lato, della ripetizione degli elementi sensibili, dall'altro della loro sussunzione in un contenuto generale; in entrambi i casi, il ruolo giocato dal sensibile è fondamentale, poiché è in esso che l'intelligenza simbolica preavverte l'universale ed è grazie ad esso che, oggettivandolo in figura, lo determina.

L'obiettivo di questo ultimo capitolo è quello di definire se le dinamiche descritte da Hegel nella *Psicologia* caratterizzino anche il succedersi delle singole opere d'arte a cui Hegel pensa mentre appronta le sue lezioni di filosofia dell'arte. La domanda che guida il primo paragrafo è dunque questa: le prime battute del percorso delle arti descritto da Hegel in quelle pagine «profonde e bellissime»¹¹ che egli dedica alle singole arti si compie attraverso un progressivo e lineare smaterializzarsi dell'arte? Il passaggio dall'enorme sfinge egizia – metà uomo e

214). Altrettanto vale per Francesco Valagussa, *Il sistema delle arti nell'Estetica*, in *L'estetica di Hegel*, cit., pp. 167-180; Vieweg, il quale nota come la «tendenza alla spiritualità» dell'arte «si manifesta anche nel materiale, nei mezzi dell'arte e cioè nelle declinazioni di tale tendenza fino all'«idealità» del mezzo» (Id., *L'arte moderna come «fine dell'arte»*, cit., p. 107). Secondo Cantillo la suddivisione delle arti proposta da Hegel «non è empirica, ma dedotta dal concetto stesso dell'arte» (Id., *Concetto di arte e suddivisione delle arti in Hegel*, cit., p. 170 e più in generale pp. 170-180).

⁸ VÄ 1823, p. 206; p. 200.

⁹ Derrida, *La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico*, in *Margini della filosofia*, cit., pp. 273-349, qui p. 276.

¹⁰ Come si è visto nel cap. 2 – e in particolare nei §§ 2.2, 2.4 e 2.5 – fino a qui la connessione fra la descrizione dell'arte simbolica presente nella sfera psicologica e quella presente nella sfera estetica sembra essere confermata.

¹¹ Pareyson, *Il mondo dell'arte*, cit., p. 38. Su queste pagine cfr. anche Gethmann-Siefert, *Die Kunst (§§ 556-563)*, cit., p. 333.

metà leone – alla statua greca avviene attraverso la semplice e progressiva riduzione delle dimensioni e dei lati animali della prima o l'elemento sensibile vi gioca un ruolo di maggior rilievo?

1. *Le opere dell'arte simbolica*

Come si è visto nei capitoli precedenti, entrare nel mondo dell'arte significa per Hegel entrare in un mondo in cui «il sensibile ha una duplice guisa» e cioè è «intuizione sensibile e rappresentazione sensibile, coscienza esteriore immediata oppure il sensibile in una guisa che comincia a essere interna»:

Queste sono le due forme del sensibile. La rappresentazione oscilla già tra la sensibilità e il pensiero, e perciò accoglie già pensieri, ovvero non è da porre alcun confine tra il pensiero e il sensibile, quando quest'ultimo nella rappresentazione si accompagna al pensiero¹².

Nelle prime forme artistiche la duplicità propria del sensibile – la quale lo rende da un lato immediata intuizione sensibile, dall'altro intuizione di un significato spirituale ulteriore – è però ancora massimamente indeterminata, tanto che si può dire che «l'inizio non è duplice». Sia nelle opere artistiche figurative sia in quelle poetiche, infatti, a tutta prima l'elemento spirituale è presente nell'oggetto sensibile in modo immediato e la loro separazione è solo un che di preavvertito. Le prime opere che Hegel considera per descrivere questa «cosiddetta unità» di spirituale e naturale sono le opere architettoniche.

1.1. *Dall'architettura autonoma alla scultura*

La forma artistica con cui Hegel apre la *Parte speciale* di ciascuno dei suoi corsi berlinesi è l'architettura, la quale corrisponde al primo tentativo dell'uomo di «dare forma all'inorganico»¹³ in vista di un significato ulteriore ancora solo preavvertito. Relativamente a questa prima forma artistica bisogna fin da subito fare un'importante precisazione, ovvero distinguere fra due sue possibili realizzazioni. Come Hegel chiarisce fin dal 1821, infatti,

¹² VÄ 1823, p. 205; p. 199.

¹³ VÄ 1826 (Kehler), p. 158: «Welches ist die erste Kunst? Allerhand Vorstellungen [gibt es darüber]; in der Malerei [sei es] die Silhouette und dergleichen. Daß Menschen früher viel tanzten, sangen, kann man nach der psychologischen Natürlichkeit voraussetzen; aber dergleichen ist nicht Kunst. Den eigentlichen Anfang der Kunst macht die Architektur dem Begriff nach. Das erste ist das Formen des Unorganischen».

parlando di architettura «dobbiamo innanzitutto distinguere due direzioni, ovvero la differenza fra l'architettura simbolica, autonoma, e quella che ha il suo fine un altro»¹⁴. Mentre quest'ultima rimanda all'architettura intesa nel senso a noi abituale, ovvero a quel genere artistico che ha a che fare con la costruzione di edifici che non hanno il loro significato in se stessi ma lo racchiudono o vi rimandano come a qualcosa d'altro, la prima forma di architettura comprende invece tutte quelle opere dell'uomo nelle quali è immediatamente preavvertibile un significato ulteriore.

Fra le opere che Hegel raggruppa in questa seconda e più originaria forma architettonica – cui dà il nome di «architettura simbolica»¹⁵, «architettura autonoma»¹⁶ o anche «scultura inorganica»¹⁷ – rientrano in primo luogo le enormi, smisurate sculture orientali, le sfingi, gli obelischi e i memnoni¹⁸. Pur non essendo facilmente riconducibili alle statue greche, tali opere non sono, secondo Hegel, nemmeno pensabili come opere semplicemente architettoniche: a differenza delle case, dei palazzi, dei castelli o delle chiese, infatti, le sfingi e gli obelischi non sono pensati dalle popolazioni orientali come costruzioni che contengono un significato spirituale ulteriore, ma anzi hanno «l'ultimo scopo in se stesse (*an sich selbst*)» e cioè sono esse stesse ricche di senso (*Sinn*).

Questa prima arte è l'architettura e il suo primo elemento sensibile è un materiale sensibile rozzo, dove la forma non è ancora autonoma in sé e per sé¹⁹. L'architettura autonoma o simbolica ha l'ultimo scopo dell'arte in se stessa. In questa prima rappresentazione, l'architettura e la scultura non sono dunque ancora propriamente separate l'una dall'altra²⁰.

Il *proprium* di queste opere d'arte fondate sulla «mescolanza di scultura e architettura»²¹ è quello di non essere strutturate come un esterno che racchiude un interno: anziché essere cave, e dunque atte a contenere qualcosa, esse sono «massicce (*massiv*)»²² e piene. La mancanza di una distinzione fra interno ed esterno, però, non rende queste opere prive di

¹⁴ VÄ 1823, p. 210; p. 203.

¹⁵ VÄ 1826, p. 178.

¹⁶ VÄ 1826 (Kehler), p. 160.

¹⁷ VÄ 1823, p. 210; p. 203.

¹⁸ «I memnoni sono figure prive di un edificio che le circonda, massicce e tali che, a causa della loro grandezza, appaiono inorganiche» (VÄ 1823, p. 214; p. 207). Cfr. anche VÄ 1820/1821, p. 121: «So z.B. sitzen die Memnonen, die sich doch am meisten der menschlichen Gestalt nähern, mit gesenktem Kopfe, die Arme an den Leib geschlossen, die Füße an einander gelegt und parallel hinhunterhängend. Diese unförmlichen colossalen Gestalten drückten also aus, daß die freie hietere Geistigkeit noch nicht in ihnen wohne».

¹⁹ VÄ 1826, p. 175: «Diese erste Kunst ist die Architektur, und ihr erstes sinnliches Element ist ein sinnlich rohes Material, wo die Form noch nicht an und für sich selbständig ist».

²⁰ VÄ 1820/21, p. 193: «Die symbolische oder selbständige Architektur hat den letzten Zweck der Kunst an sich selbst; [...] In dieser ersten Darstellung ist so Skulptur und Architektur eigentlich nicht von einander getrennt».

²¹ VÄ 1823, p. 210; p. 203.

²² VÄ 1826, p. 178.

significato: come Hegel spiega fin dalle lezioni del 1821, infatti, nonostante l'architettura autonoma usi gli stessi materiali presenti immediatamente nella natura e rimandi «sempre ad un contenuto naturale, come per es. il sole, le forze naturali...», essa è già una risposta al bisogno dell'uomo di dare figura a ciò che è ulteriore e spirituale e «dunque è già un pensiero, un'opera dell'uomo e [...] contiene già un'universalità»²³. Essa, cioè, «deve per sé dare da pensare e destare mediante la sua espressione rappresentazioni universali, che del resto qui possono ancora essere del tutto indeterminate. E tuttavia, in base al contenuto, in queste presentazioni architettoniche deve risiedere una qualche universalità, che ha da mostrarsi nel materiale anche mediante la forma»²⁴.

La prima composizione architettonica in cui «la separazione fra un'opera che racchiude e una figura soggettiva non è ancora presente»²⁵ descritta nelle lezioni è la torre di Babele (o la torre di Bel) descritta da Erodoto:

Erodoto ci parla di un tempio di Bel; noi non discutiamo qui il rapporto che esso può avere con la torre della Bibbia. Erodoto descrive il tempio di Bel in questi termini: l'estensione dell'intero perimetro del tempio era tale che ognuno dei suoi lati misurava due stadi. All'interno di questo perimetro si levava la torre, in forma quadrata, piena, non cava, massiccia. Dunque viene a cadere l'opinione che essa abbia potuto essere un luogo dove ci si radunava. L'estensione orizzontale della torre deve essere stata uno stadio; eguale misura deve aver avuto in altezza. [...] Tutt'intorno alla torre girava una scala. Nel tempio mancava una statua: una donna doveva trattenersi sulla torre durante la notte²⁶.

Le caratteristiche peculiari che Hegel considera proprie di questa prima opera architettonica riguardano il rapporto fra la figura sensibile e il contenuto spirituale che essa contiene. Tale rapporto è massimamente indeterminato e questo risulta visibile sia nelle enormi dimensioni assunte da tale opera sia nel fatto che essa – lungi dal «poggiare sulla rappresentazione della casa»²⁷ – coincide in modo immediato con il significato ulteriore. Quest'ultimo, cioè, non è contenuto in essa come un che di distinto dalla materia sensibile stessa, ma – similmente a quanto caratterizza le sfingi o i singoli obelischi – è a quest'ultima identico.

La medesima assenza di un esterno e di un interno, di «un dentro e di un fuori» che rende la torre di Babele ancora lontana dalla struttura propria di un edificio sacro inteso come «casa degli dei» è secondo Hegel presente anche in opere architettoniche ancora più monumentali e

²³ VÄ 1820/21, p. 195. Cfr. anche VÄ 1820/21, p. 197. E proprio per questo l'architettura autonoma si differenzia dal bello naturale.

²⁴ VÄ 1823, p. 210; p. 204.

²⁵ *Ivi*, p. 207; p. 201.

²⁶ *Ivi*, p. 212; p. 206. Cfr. anche VÄ 1826, p. 178.

²⁷ VÄ 1826, p. 181: «In dieser symbolischen architektonischen Kunst liegt also nicht die Vorstellung des Hauses zugrunde».

imponenti, quali sono ad esempio i templi egizi. A proposito di queste opere architettoniche Hegel spiega:

Quando parliamo di tempio, ci viene subito in mente la rappresentazione di un edificio in sé chiuso, munito di un tetto. Invece nel caso presente noi dobbiamo tener lontana questa rappresentazione, e a malapena sarà possibile riprenderla a proposito dei templi greci²⁸; in questi templi dunque lo scopo non è il racchiudere, ma l'eccitamento dell'animo, il suscitare meraviglia, il destare un mondo di rappresentazioni²⁹.

Oltre alle due caratteristiche già evidenziate nella descrizione della torre di Babele – ovvero la mancanza di uno spazio interno atto a contenere qualcosa e le dimensioni gigantesche – nei templi egizi Hegel nota la presenza di un'ulteriore caratteristica, e cioè la grandissima ripetizione che in essi si dà di sfingi, obelischi e altri elementi scultorei smisurati. Proprio questa ripetizione è ciò che maggiormente influisce sulla capacità di meravigliare, di sorprendere e di «dare da pensare» propria di queste costruzioni.

Presso gli Egizi le sfingi sono presenti in modo inquietante, se ne sono trovate di altezza colossale, dove una zampa ha l'altezza di un uomo; così si sono trovate file di cento di queste colossali figure. Una sfinge è il corpo di un leone con la testa di un uomo, così che dall'ottuso animale lotta lo spirituale, il quale però non è ancora pervenuto a libera esistenza per sé, ma è solo invischiato in questa lotta (con l'animale); questo è il simbolico presso gli Egizi³⁰.

L'impressionante numero di sfingi, per quanto sia meraviglioso e sorprendente, a tutta prima non sembra portare ad una maggiore determinazione del contenuto spirituale rappresentato in queste opere architettoniche né sembra ridurre la loro mancanza di misura. Se infatti, da un lato, si è ancora lontani dall'individuare un centro all'interno dei singoli elementi, dall'altro la monumentalità, la materialità, l'imponenza – in una parola: la smisuratezza – delle opere sensibili non fa che crescere. A ben vedere, però, proprio la smisuratezza data dalla ripetizione delle singole figure architettoniche, la quale a prima vista sembra allontanare dal raggiungimento di una maggiore determinazione del contenuto spirituale rispetto all'elemento sensibile, è ciò che rende possibile il suo darsi.

Per capire come un simile passaggio possa compiersi bisogna per prima cosa notare come l'esagerata ripetizione dei singoli elementi scultorei provochi secondo Hegel l'indebolimento

²⁸ VÄ 1823, p. 215; p. 208; cfr. anche *ivi*, p. 223; p. 216.

²⁹ *Ivi*, p. 216; p. 209.

³⁰ VÄ 1826, p. 127: «Die Sphinxen bei den Ägyptern sind auf ungeheure Weise vorhanden gewesen, man hat sie von großer kolossaler Höhe gefunden, wo eine Pfote die Höhe eines Mannes hat; so hat man Reihen von 100 solchen kolossalen Gestalten gefunden. Eine Sphinx ist der Leib eines Löwen mit einem Menschenkopf, [so] daß aus dem dumpfigen Tierischen sich das Geistige hervorringt, das aber noch nicht zur freien Existenz für sich selbst geworden ist, sondern [nur] in diesem Ringen beschäftigt ist; das ist das Symbolische bei den Ägyptern».

della meraviglia e della sorpresa da essi singolarmente suscitata, portandoli progressivamente ad essere considerati come parti di un complesso architettonico più ampio:

Le sfingi egizie e i memnoni sono stati così sistemati che la loro combinazione appartiene più all'architettura. È già stato notato, che si incontrano centinaia di sfingi in ordine simmetrico, questo è un ordine architettonico, poiché qui la scultura della sfiga non è più per sé [...] ³¹. Architettura e scultura sono confuse; la parte maggiore è lavoro scultoreo, che però raggiunge a sua volta l'aspetto architettonico. Infatti noi scorgiamo una tale quantità di sfingi, di pagode, di divinità, di memnoni e di immagini di animali, che esse stesse tornano nuovamente all'inorganico e diventano meri ordini di colonne. In tal modo non hanno più alcuna determinazione in se stesse, bensì solo come ordine di colonne ³².

La progressiva riduzione della meraviglia suscitata dalle singole opere scultoree non provoca il cessare della meraviglia *tout court*. Quest'ultima, piuttosto, inizia ora a riguardare gli elementi scultoreo-architettonici nel loro insieme. A divenire sorprendenti agli occhi delle popolazioni orientali, cioè, non sono più né le singole sfingi né il loro numero esagerato, ma le combinazioni che tali elementi formano e i modi in cui essi vengono associati. Queste combinazioni formano il tempio il quale infatti, come si è già notato, inizialmente non è costruito a partire da una separazione fra interno ed esterno né ha lo scopo di racchiudere un contenuto spirituale. Ad un tempio egizio, piuttosto, «appartengono [...] file di sfingi, di dimensioni molto grandi; si sono incontrate file di cinquanta [sfingi] per lato; si sono trovate file nelle quali la zampa del leone era alta quanto un uomo, e se ne sono trovate di alte sessantacinque piedi, nelle quali le zampe erano lunghe cinquantasette piedi e gli artigli alti otto»:

[...] file di sfingi accoppiate, in linee spezzate o rette, contrapposte. File alte da venti a quaranta piedi; che raggiungono l'altezza di sei od otto uomini. Le sfingi non stanno dunque come singole, ma si danno soltanto assieme, a novanta, a cento per volta. [...] Davanti stanno pure memnoni e altre grandi figure, sulle pareti ci sono anche geroglifici. All'interno della porta c'è uno spazio, racchiuso da un giro di colonne, senza copertura, privo di tetto. Le colonne sono nuovamente memnoni oppure altre figure. Tali spazi possono contenere nuovamente file di sfingi o essere interrotte da pareti trasversali. Segue uno spazio coperto pieno di corridoi di colonne, che reggono pietre quadre; possono poi

³¹ *Ivi*, pp. 180-181: «Die Ägyptischen Sphinxen und Memnonen sind so arrangiert worden, daß ihre Zusammenstellung mehr der Architektur angehört. Es ist schon erwähnt [worden], daß man Hunderte von Sphinxen angetroffen hat in symmetrischer Ordnung, dies ist architektonische Anordnung, denn da ist das Skulpturbild [der Sphinx] nicht für sich; so finden sich auch Reihen von Memnon[en freistehend] oder an den Seiten von Tempeln angebracht. Zu einem ägyptischen Tempel gehört eine solche Reihe von Sphinxen, von [zum Teil] sehr großen Dimensionen; man hat Reihen von 50 auf einer Seite angetroffen; man hat solche Reihen getroffen, wo die Löwenpfote mannshoch ist, [und] man hat sie von 65 Fuß hoch angetroffen, wo die Pfoten 57 Fuß lang waren, die Klaue acht Fuß hoch. Auf solche Reihe von Sphinxen kommt eine Wehrmauer, unten breiter als oben. [...] Diese Wände tragen nichts und schließen nichts [...]».

³² VÄ 1823, p. 215; p. 208.

seguire altri corridoi aperti, coperti di geroglifici. Tali pareti servono da ammaestramento, come i nostri libri. Da ultimo viene un edificio vero e proprio, nel quale sta un'immagine di animale. Tale edificio però è solo un accessorio rispetto al complesso di una simile costruzione; i fedeli non vi sono ammessi; può anche mancare l'immagine dell'animale. Ci sono anche piccole case, ricavate da un'unica pietra³³.

Pur essendo formato da «pareti che non portano nulla e non chiudono nulla [...]»³⁴, il contenuto spirituale cui le gigantesche costruzioni egizie cercano di dare figura è maggiormente determinato di quanto non accada nella torre di Babele o nel singolo obelisco. Ciò che «queste file di sfingi» formano è infatti «una barriera, più larga sotto che sopra», la quale costituisce la prima rappresentazione non semplicemente trovata della separazione fra spirituale e naturale che l'uomo preavverte essere presente nella realtà³⁵. Proprio in virtù della posizione di questa barriera «gli Egizi possono essere considerati come quel popolo presso il quale lo spirituale si separa dal corporeo».

[...] Questa separazione determina anche il rapporto dell'architettura, che ora diventa il corpo per quell'anima immortale. Le tombe racchiudono in sé questa separazione. [...] Qui hanno il loro luogo le tombe e le piramidi. Queste ultime sono cristalli che albergano al loro interno uno spirito defunto³⁶.

A partire da questa prima separazione fra lo spirituale e il sensibile, e cioè all'interno del confine tracciato dalle file di sfingi e dalle colonne egizie, diventa possibile la bella raffigurazione degli dei che caratterizza la produzione artistica greca. Essa, dunque, non sorge in virtù di una progressiva smaterializzazione delle opere d'arte orientali, dal loro farsi sempre più piccole, armoniche e misurate, ma anzi si dà solo a partire dal loro uso eccessivo e infinitamente ripetuto. Per quanto l'arte greca sia caratterizzata dalla produzione di statue belle ed armoniche, nelle quali la materia non è mai eccessiva né la figura smisurata, infatti,

³³ *Ivi*, p. 216; p. 209.

³⁴ VÄ 1826, pp. 180-181: «Die Ägyptischen Sphinxen und Memnonen sind so arrangiert worden, daß ihre Zusammenstellung mehr der Architektur angehört. Es ist schon erwähnt [worden], daß man Hunderte von Sphinxen angetroffen hat in symmetrischer Ordnung, dies ist architektonische Anordnung, denn da ist das Skulpturbild [der Sphinx] nicht für sich; so finden sich auch Reihen von Memnon[en freistehend] oder an den Seiten von Tempeln angebracht. Zu einem ägyptischen Tempel gehört eine solche Reihe von Sphinxen, von [zum Teil] sehr großen Dimensionen; man hat Reihen von 50 auf einer Seite angetroffen; man hat solche Reihen getroffen, wo die Löwenpfote mannshoch ist, [und] man hat sie von 65 Fuß hoch angetroffen, wo die Pfoten 57 Fuß lang waren, die Klaue acht Fuß hoch. Auf solche Reihe von Sphinxen kommt eine Wehrmauer, unten breiter als oben. [...] Diese Wände tragen nichts und schließen nichts [...]».

³⁵ All'inizio la rappresentazione della separazione fra spirituale e naturale è un che di trovato. Essa è infatti in primo luogo coincidente con la naturale separazione che la superficie della terra pone fra il cielo e le profondità terrestri. A tal proposito Hegel nota come sia del tutto naturale che l'artisticità antica abbia cominciato con le opere sotterranee «piuttosto che erigere edifici liberi»: «infatti nelle costruzioni sotterranee la massa principale viene lasciata così com'è, e non si tratta di un'opera che sta per sé come nel caso di un edificio al di sopra della terra. Ma queste costruzioni sotterranee in Egitto sono configurate come quelle al di sopra della terra, piene di corridoi di colonne con sfingi e tutte le altre configurazioni già descritte, piene di geroglifici. Sembra che quanto fu costruito al di sopra della terra sia stato piuttosto un'imitazione di quanto stava al di sotto di essa» (VÄ 1823, p. 216; p. 210).

³⁶ *Ivi*, p. 218; p. 211.

tale bellezza non è possibile fuori dal tempio, ovvero da quel recinto di enormi sfingi, obelischi e colonne che, collocando la statua nello spazio e definendola come corrispondente ad un interno, la determinano come rappresentazione di un contenuto spirituale. Nell'arte greca la materia non è dunque del tutto tolta, ma semplicemente spostata ai margini della rappresentazione. Né si può dire che presso i Greci tale processo di decentrazione della materia sia perfettamente compiuto e che i templi abbiano solo le qualità di essere un insignificante «involucro»³⁷ per le statue. Piuttosto, è vero il contrario: anche presso i Greci, infatti,

- i templi mantengono una loro sacralità propria e non sono pura esteriorità che racchiude una divinità;
- le statue in essi contenute non sono del tutto spirituali; oltre ad essere di fatto materiche e sensibili, esse non sono perfettamente spirituali nemmeno dal punto di vista del contenuto: la scultura della figura divina, infatti, «non presenta nella sua figura il sapere ed il volere; alle statue antiche degli dei manca la luce degli occhi; il dio non sa se stesso. L'occhio attraverso il quale l'anima vede ed è vista, è privo di luce nelle figure severe»³⁸.

1.2. Dalle prime teogonie ad Omero

Lo stesso processo che caratterizza il passaggio dall'architettura autonoma alla scultura caratterizza anche le opere poetiche, le quali pure rispondono all'esigenza di rappresentare il contenuto ulteriore che, con meraviglia, l'uomo preavverte essere presente nella realtà³⁹. Come si legge nelle lezioni di filosofia dell'arte del 1823 e del 1826, infatti, la prima forma di poesia, «il poema epico[,] si colloca nella prima età di un popolo, quando esso si risveglia dall'ottusità»⁴⁰: «Omero ha dato la bocca al proprio popolo»⁴¹; «presso un popolo, dove il poeta è colui che parla [e in ciò sta la sua particolarità], che egli può parlare»,

³⁷ *Ivi*, p. 229; p. 222.

³⁸ *Ivi*, pp. 180-181; p. 175. Cfr. *Ivi*, p. 230; p. 224: «Ma la scultura può procedere solo fino alla generale visibilità attraverso la luce, che non giunge ancora fino al colore, ma fino alla particolarità che è soltanto generale. Solo nell'oscurità la luce si particolarizza in colore: le determinazioni del colore sono quindi escluse (dalla scultura). Il marmo privo di colori è la materia più appropriata, e lo sono anche i metalli, che hanno certamente colore, ma sono l'astratta, solida materia monocromatica».

³⁹ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*, in *Werke in zwanzig Bänden*, cit., Bd. 18, p. 108: «Die ursprüngliche Poesie geht aber nicht aus von der Trennung der Prosa und Poesie».

⁴⁰ VÄ 1823, p. 293; p. 283.

⁴¹ VÄ 1826 (Kehler), p. 199.

la lingua ha valore per sé. Il poeta procura il rappresentare ancora coperto alla coscienza, così la lingua ha questo valore per sé. La lingua sveglia lo stupore degli uomini (*die Sprache erweckt das Staunen der Menschen*), essa è qualcosa di nuovo per loro, essi non hanno ancora la scioltezza nel rappresentare⁴². L'*epos* è il libro del popolo, la sua lingua, il suo discorso, la Bibbia di un popolo. I popoli antichi hanno articolato a partire da sé tali antichi libri nei quali [hanno enunciato] ciò che è il loro spirito⁴³. Nella generale determinazione dell'arte ho mostrato come un simile *epos* cada nel tempo in cui un popolo entra nella coscienza e lo spirito si sente in potere di produrre (*produzieren*) il suo proprio mondo e in esso sapersi del tutto a casa (*einheimisch*)⁴⁴.

Il primo fremere dello spirituale nel naturale che è in atto nella comprensione della realtà caratteristica delle popolazioni orientali e di quella greca traspare sia nei contenuti veicolati dalle loro opere poetiche sia nel modo in cui esse vengono diffuse. Per quanto riguarda il primo di questi due aspetti, bisogna innanzitutto notare come il rapporto con la realtà sensibile che viene descritto nelle prime forme poetiche sia un rapporto che oscilla fra la piena istintività animale e la più alta libertà dello spirito. Esso, dunque, è tale per cui, se da un lato non corrisponde più alla perfetta ed immediata unità di spirito e natura, dall'altro non è nemmeno già coincidente con la perfetta separazione di questi due elementi. Piuttosto, in queste prime opere, l'uomo è descritto come «ancora coinvolto attivamente, per tutti i versi, in ogni cosa, niente è per lui qualcosa di meramente esteriore»⁴⁵.

Omero descrive dettagliatamente scettri e vesti, il letto di Odisseo, la porta che si muove sui cardini. Qui tutto ciò appare ancora come qualcosa in cui l'abilità umana ripone il proprio onore, nella quale l'uomo ha coscienza di aver compiuto un progresso. L'eroe macella ancora da solo il bue per il banchetto. Tutte queste cose, che per noi sono diventate triviali, mere strumentalità, nell'epoca degli eroi sono cose in cui l'uomo ripone ancora il suo onore. L'uomo è ancora coinvolto attivamente, per tutti i versi, in ogni cosa, niente è per lui qualcosa di meramente esteriore⁴⁶.

Da questo coinvolgimento con la realtà esterna per cui l'uomo non è ancora entrato con tutti e due i piedi nella separatezza propria della vita prosaica, ma anzi è «sospeso fra poesia e

⁴² VÄ 1826, p. 244: «Bei einem Volke, wo der Dichter der Sprechende ist [und seine Besonderheit darin liegt], daß er sprechen kann, in dieser Voraussetzung hat die Sprache den Wert für sich. Der Dichter verhilft dem noch eingehüllten Vorstellen zum Bewußtsein, da hat die Sprache diesen Wert für sich. Die Sprache erweckt gleichsam das Staunen der Menschen, es ist etwas Neues für sie, sie haben noch nicht die Geläufigkeit in Vorstellungen; hier ist die Sprache notwendig noch einfach, die Kraft ist da schon in diesem Sprachen selbst, es ist das Erschaffen selbst [...]».

⁴³ *Ivi*, p. 231: «Das Epos ist das Buch des Volks, seine Sprache, seine Rede, die Bibel eines Volks. Die alten Völker haben solche alten Bücher, worin ihnen dasjenige, was ihr Geist ist, ihnen ausgesprochen ist».

⁴⁴ *Ivi*, pp. 232-33: «Bei den allgemeinen Bestimmungen über die Kunst habe ich angeführt, daß ein solches Epos in die Zeit fällt, wo ein Volk ins Bewußtsein heraustritt und der Geist sich mächtig fühlt, sich [eine eigene Welt] zu produzieren und [sich darin] alle einheimisch zu wissen».

⁴⁵ VÄ 1823, p. 293; p. 283.

⁴⁶ *Ibidem*.

realtà»⁴⁷, si esce in virtù delle medesime dinamiche che si sono viste in atto nel passaggio dall'architettura autonoma alla scultura interna al tempio, ossia in virtù:

- della posizione di singoli elementi meravigliosi e smisurati, che rompono l'omogeneità del quotidiano e inducono gli uomini a interrogarsi e a pensare;
- della continua ripetizione di tali elementi e della loro sussunzione in figure sensibili il cui contenuto spirituale sia maggiormente determinato.

Il primo di questi elementi – ovvero la presenza di singoli elementi naturali e spirituali, portatori di senso e per questo meravigliosi – corrisponde alla primissima figurazione degli dei la quale, come si è già notato, sulle prime è ancora massimamente legata all'elemento naturale. Esattamente come le prime sfingi egizie, infatti, anche le antiche divinità naturali – come Elio, Oceano, Gea – nascono dalla meraviglia degli uomini di fronte alla realtà naturale e perciò contengono un fortissimo – e quasi esclusivo – rimando ad essa (Elio è il sole, Oceano è il mare, Gea è la terra...).

Da queste figure nelle quali il rapporto fra ciò che è sensibile e ciò che è spirituale è ancora immediato, il passaggio alla bellezza classica richiede il darsi sia della ripetizione di questi singoli elementi sia della loro sussunzione in figura più generali: la prima è, per Hegel, tipica della produzione poetica indiana ed orientale⁴⁸, mentre la seconda è l'elemento chiave della poetica greca; quest'ultima, infatti, lungi dal limitarsi a ripetere continuamente i medesimi eventi, inizia a condensarli in alcune figure più generali, le quali sono ad un tempo sensibili e spirituali⁴⁹. A proposito di questa attività di sussunzione, nelle sue lezioni di filosofia dell'arte Hegel nota come essa non sia affatto un che di accidentale, ma anzi la «capacità artistica consist[a] appunto in questo, nel saper ricomprendere la singolarità degli accadimenti nella divinità universale [...] qualcosa di simile lo vediamo specialmente in Omero»⁵⁰:

A stare alla base degli dei sono momenti eterni, rapporti assoluti. [...] Già un antico ebbe a dire che l'uomo ha tratto dalla propria natura gli dei, il pathos, la potenza, al quale costituisce il sostanziale dell'individualità; una potenza come per esempio la famiglia, la

⁴⁷ *Ivi*, p. 294; p. 284. Sulla distinzione hegeliana fra la poesia originaria e il linguaggio poetico riflesso si veda il recente lavoro di Markus Olphänders, il quale nota: «Il linguaggio poetico riflesso porta i segni dell'essere creazione del poeta e, in quanto tale, frutto di una più accentuata inquietudine soggettiva e interiore»; l'epos, invece, «canta lo spirito oggettivo di un popolo in modo diretto e vivo, quasi come se cantasse lo spirito stesso» (Id., *Poesia e morte dell'arte*, in *L'Estetica di Hegel*, cit., pp. 213-228, qui p. 217).

⁴⁸ Relativamente alla ripetitività che caratterizza le poesie indiane si veda ad esempio quanto Hegel scrive nella recensione al lavoro di Humboldt: «La natura alquanto multiforme del nostro proema non influisce in maniera essenziale sul contenuto, ed accresce soltanto l'aspetto di per sé già abbastanza tedioso della prolissità e della ripetitività indiane (*der Indischen Breite und Wiederholung*)» (Humboldt-Rezension, p. 75; p. 182).

⁴⁹ Come si è già notato, tale passaggio corrisponde alla posizione di nuove divinità le quali, come Apollo o Diana, tengono insieme più elementi: Apollo non è unicamente il sole, ma anche il dio delle arti, della musica e della profezia; Diana, oltre ad essere la luna, è la dea della caccia, delle vergini e dei boschi.

⁵⁰ VÄ 1823, p. 174; p. 169.

pietà, l'autorità statale, potenza, onore, amicizia, amore della stirpe, della patria, proprietà, ricchezza. Queste potenze sono quel che è sostanziale di un'azione e la materia per gli dei antichi⁵¹.

Quest'opera di sussunzione – per la quale se da un lato è vero che «l'artista deve aver visto, sentito e letto molto» e deve avere «una grande memoria (*das große Gedächtniß*)», dall'altro è però anche vero che dal materiale in suo possesso egli «deve anche estrarre un senso (*Sinn*) [...]»⁵² – si gioca su due livelli. Il primo riguarda la figurazione degli dei: «la figurazione degli dei molto spesso appare espressamente come la spiegazione della datità eterna, che viene fatta dal poeta. Da questa prospettiva, il poeta è il profeta, il sacerdote»⁵³. In secondo luogo, la sussunzione caratteristica della produzione poetica greca riguarda invece la comprensione dell'uomo, il quale arriva ad essere pensato come l'insieme di tutti gli dei. Per quanto infatti le divinità siano «le potenze che spingono negli uomini che agiscono» e come tali appaiano come «determinazioni libere, in-e-per-sé-essenti», per un altro verso «esse indicano la soggettività dell'essere umano» e sono a quest'ultimo interne. In questa prospettiva, cioè, ciascun uomo deve essere inteso come la somma e l'interazione di tutti gli dei, di tutte le potenze. A tal proposito, Hegel infatti afferma: «L'essere umano appare qui essenzialmente come soggetto; ora, che cos'è in gioco qui? La libertà della soggettività. Una divinità è soltanto una proprietà, un lato sostanziale. L'essere umano è totalità soggettiva, a un uomo appartengono tutti gli dei; egli racchiude nel proprio petto tutte le potenze, che nella cerchia degli dei sono proiettate l'una fuori dall'altra, è la ricchezza dell'intero Olimpo»⁵⁴.

2. Dinamiche antropologiche nella costruzione delle opere simboliche

La lettura del passaggio dal simbolico al classico che Hegel propone nella *Parte speciale* delle sue lezioni mostra come tale passaggio non avvenga attraverso una progressiva riduzione dell'elemento sensibile e degli aspetti eccessivi e smisurati delle opere simboliche. Piuttosto, il farsi misurato del senza misura necessita della ripetizione e dell'affiancamento delle opere dell'architettura autonoma: è infatti solo tramite tale ripetizione – la quale per altro inizialmente è fonte di ulteriore smisuratezza – che l'uomo arriva a tracciare un confine e a

⁵¹ *Ivi*, p. 97; p. 93.

⁵² VÄ 1828/29 (*Allgemeiner Teil*), p. 53.

⁵³ VÄ 1826, p. 156,

⁵⁴ VÄ 1823, pp. 102-103; p. 99.

distinguere un dentro da un fuori, gettando così le condizioni di possibilità per il darsi della bellezza.

Il succedersi di queste dinamiche ricorda da vicino quanto si è visto caratterizzare l'attività dell'intelligenza simbolica nella sfera psicologica. Anche in tale ambito, infatti, il processo in atto ha luogo a partire dalla meraviglia ed è descritto come la combinazione di due attività principali: la ripetizione delle singole intuizioni sensibili e la loro sussunzione sotto una figura più generale⁵⁵. In entrambe le sfere, dunque, sembra essere descritto quel medesimo agire produttivo che Hegel, nelle lezioni del 1823, descrive come «il produrre della fantasia»:

Questo produrre noi lo chiamiamo il produrre della fantasia. Questo è lo spirito, il razionale, lo spirituale che si esteriorizza, la quale esteriorizzazione si porta a coscienza nell'elemento sensibile quel che contiene. L'attività possiede dunque contenuto spirituale, un contenuto che essa presenta sensibilmente. Il contenuto spirituale viene configurato sensibilmente dalla fantasia. Questo modo di produrre può essere paragonato al comportamento di un uomo esperto, che sa perfettamente quel che accade nelle circostanze della vita, ma non è in grado di afferrare questo contenuto in generale, anzi si rappresenta sempre casi singoli, che gli occorrono; un uomo simile non possiede dunque l'abilità di fissare riflessioni generali, e al contrario è capace di spiegarsi sempre e solo in maniera concreta. Così, nel ricordo, può darsi che lo spirito diventi cosciente di ciò che ha in sé attraverso singoli esempi. Il medesimo può accadere quando si tratta di trovare un contenuto che non può essere esplicitato dallo spirito altrimenti che in immagine. Questo è il modo della fantasia produttiva⁵⁶.

Relativamente alle assonanze che caratterizzano la descrizione dell'attività simbolica presente nella *Psicologia* e quella presente nell'ultima parte delle lezioni di filosofia dell'arte, c'è ancora un'ultima questione da considerare. L'agire ibrido, sospeso fra la necessità dell'istinto e la libertà spirituale, attivo in queste due sfere, infatti, sembra comparire anche in un altro luogo, e cioè nell'*Antropologia*. Esattamente come accade nella sfera dell'agire simbolico, infatti, anche in questa sezione Hegel indaga il primissimo «*destarsi dell'anima*»⁵⁷ e anche qui connette tale *destarsi* da un lato al passaggio dall'agire ancora inconscio dell'uomo alla coscienza⁵⁸, dall'altro a dinamiche come quelle della ripetizione e dell'abitudine, attraverso le

⁵⁵ Enz. 1830, §§ 454-456; pp. 261-267; pp. 311-318.

⁵⁶ VÄ 1823, p. 22; p. 24.

⁵⁷ Enz. 1830, § 398, p. 87; p. 150.

⁵⁸ Come nota Hans F. Fulda a tutta prima «l'anima non può essere considerata come “soggetto” di attività né come alcunché che è o possa essere cosciente di qualcosa, in quanto attiva – possibilmente in modo volontario – un qualche potere/capacità (*Vermögen*)» (Id., *Anthropologie und Psychologie in Hegels Philosophie des subjektiven Geistes*, in *Idealismus als Theorie der Repräsentation?*, hrsg. von R. Schumacher, Mentis, Paderborn, 2001, pp. 101-125, qui p. 104). La coscienza è piuttosto il guadagno cui si giunge al termine del percorso antropologico. A tal proposito, cfr. Enz. 1830, § 412, p. 197; p. 251: «L'anima che ha opposto a sé il proprio essere, lo ha superato e determinato come il proprio, ha perso il significato di *anima*, dell'immediatezza dello spirito. L'anima effettivamente reale, nell'*abitudine* del sentire e del suo *concreto* sentimento di sé, è in sé l'idealità per sé essente delle proprie determinatezze; nella sua esteriorità essa *si ricorda*, ed è relazione infinita a se

quali l'anima progressivamente si libera dall'immediato coinvolgimento con le proprie sensazioni:

In questo modo l'anima ha il contenuto *in suo possesso*, cosicchè in tali determinazioni essa non sta come senziente, non sta in relazione ad esse distinguendosi, ne vi è immersa; l'anima piuttosto le ha in sé e vi si muove dentro senza averne sensazione e consapevolezza. L'anima è pertanto *libera* da quelle, nella misura in cui non se ne interessa e non se ne occupa; ed esistendo in tali forme come in una sua proprietà, essa è insieme aperta all'ulteriore attività ed occupazione⁵⁹.

Oltre a questa generale vicinanza, vi è poi anche un altro fattore che spinge a pensare che l'arte simbolica abbia delle radici antropologiche e cioè il fatto che Hegel nelle sue lezioni berlinesi ricorre spesso ai concetti antropologici di «sogno», di «pazzia» e di «ritorno all'inconscio» per descrivere i popoli orientali. Nel corso di filosofia della storia tenuto da Hegel nel semestre invernale fra il 1822 e il 1823 egli ad esempio dice:

La vita indiana è così una vita sognante. Proprio nel sogno si verifica infatti che l'uomo non distingue la sua realtà effettuale, che è per sé, la sua personalità che è per sé, da ciò che gli è esteriore, venendo meno in tal modo tutti i nessi dell'esteriorità, così come la comprensione del mondo esterno. Nella vita sognante degli Indiani non è presente il libero essere per sé del soggetto e degli oggetti esterni, l'allontanamento del soggetto da essi e di essi dal soggetto. Nei sogni, inoltre, vengono espresse le profondità più profonde dello spirito, anche se queste sono, per altro verso, folli [e] coincidono con i più grandi vaneggiamenti (*Faselei*). Negli Indiani vediamo così la consapevolezza dell'idea suprema, delle determinazioni più sublimi, ma mescolata con i voli più arbitrari dell'immaginazione (*mit dem willkürlichsten Wolkengestalten*)⁶⁰.

Proprio questo riferimento ai sogni e al sonno fornisce un aiuto prezioso circa il rapporto presente fra la sfera antropologica e quella dell'arte simbolica: le produzioni delle popolazioni orientali sono davvero intese da Hegel come dei sogni ovvero come delle rappresentazioni prodotte dall'uomo in stato di incoscienza? O il riferimento alla sfera del sonno rimanda solo ad un lato dell'esperienza orientale e non la descrive nella sua interezza?

A prima vista, si direbbe che il rapporto fra i sogni e il mondo orientale descriva una perfetta coincidenza: se, infatti, come nota De Pretto, «il riferimento al sognare degli Indiani sta a significare l'assenza della dimensione intellettuale che *in primis* significa assenza di

stessa. Questo essere per sé della libera universalità, è il superiore risveglio dell'anima all'*Io*, all'universalità astratta, la quale è così *pensiero e soggetto* per sé [...] Si ha così la coscienza».

⁵⁹ Enz. 1830, § 410, p. 183; p. 239.

⁶⁰ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., p. 167; p. 180. Sul ricorrere della metafora del sogno al fine di dare una descrizione della cultura indiana nelle lezioni hegeliane, cfr. Davide De Pretto, *Idealismo come patologia. La diagnosi hegeliana della Nachtseite dell'Idealismo*, «Verifiche», 2007, pp. 203-221.

Festigkeit, ossia di determinatezza»⁶¹, allora non vi è dubbio che la cultura parsica, indiana ed egiziana sia una cultura sognante. Come si è visto nel corso di questa ricerca, infatti, nella saggezza orientale «tutto va di qua e di là»⁶² e, non essendoci nulla di fisso e stabile, l'uomo è ancora lontano dal sapere se stesso come spirito libero:

La verità della consapevolezza ha infatti luogo là dove l'uomo si sa libero come autocoscienza infinita al suo stesso interno, da cui egli distingue il mondo come un qualcosa che si consolida in sé. Non appena egli ha conseguito libertà e saldezza in sé, anche gli oggetti esterni acquisiscono confini e saldezza, ottengono cioè una solida fondazione grazie allo stato di veglia da lui raggiunto⁶³.

Per approfondire ulteriormente la connessione posta da Hegel fra i sogni e la produzione artistica e culturale orientale, può essere utile considerare con più attenzione la descrizione del sonno che Hegel fornisce nell'*Antropologia*, e più precisamente nel § 398. In questo paragrafo il filosofo presenta il sonno come «lo stato nel quale l'anima non si differenzia né in se stessa né dal mondo esterno»: «il sonno è lo stato d'immersione dell'anima nella sua unità priva di differenze, la veglia al contrario lo stato in cui l'anima è impegnata nell'opposizione a questa semplice unità»⁶⁴.

Il differenziarsi dell'anima come *essente per sé*, nei confronti dell'anima stessa in quanto *semplicemente essente*, in quanto giudizio immediato, è il *destarsi* dell'anima, la quale viene a contrapporsi alla propria vita naturale, chiusa in se stessa, in un primo tempo come una determinazione naturale e come uno *stato* ad un altro stato, al *sonno*. [...] È nello stato di veglia che ha luogo ogni *attività* cosciente di sé e razionale del differenziarsi dello spirito per sé essente. – Il sonno rafforza questa attività, non in quanto puro riposo negativo da questa, ma in quanto ritorno dal mondo delle determinatezze, dalla distrazione e dalla fissazione nelle singolarità, nell'essenza universale della soggettività, che costituisce la sostanza di quelle determinazioni e la potenza assoluta che la domina⁶⁵.

Nonostante l'opposizione appena presentata, la veglia e il sonno non sono facilmente distinguibili: a rendere più difficile la differenziazione fra questi due stati è il fatto che in entrambi l'anima compie un'attività rappresentativa che, nel caso del sonno, corrisponde ai sogni. Il modo di differenziare questi ultimi dalle rappresentazioni compiute dall'anima sveglia non può secondo Hegel fondarsi sulla loro maggiore o minore chiarezza: come si

⁶¹ De Pretto, *Idealismo come patologia*, cit., p. 210.

⁶² VÄ 1820/21, pp. 114-115: «Hier geht alles so hin und her, daß man oft nicht weiß, was Bedeutung, was Gestalt ist; hier ist nicht einmal mehr die absolute Einheit wie bei den alten Parsen. [...] Alle Abscheidungen von Mensch, Gott, Fluß und Baum fließen oft in einander; der Mensch erhebt sich zum Brumha, und der Gott erscheint oft in niederer Menschengestalt».

⁶³ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., p. 194; pp. 216-217.

⁶⁴ Enz. 1830, § 398 Z, p. 90; p. 153.

⁶⁵ *Ivi*, § 398, p. 87; p. 150.

legge nell'aggiunta al § 38, infatti, non si può dire che «il sogno [...] si differenz[i] dalla veglia come ciò che è meno chiaro; al contrario, sovente, nelle malattie e nei fanatici, è più chiaro della veglia»⁶⁶. Esattamente come le rappresentazioni che abbiamo da svegli, poi, anche i sogni hanno il loro punto di partenza nella sensazione, come sa bene chiunque abbia perso un treno per aver interpretato il trillare della sveglia come un suono interno ad un sogno, anziché come un avviso afferente al mondo della veglia.

Fra l'uso delle sensazioni che ha luogo nelle rappresentazioni prodotte nel sonno e l'uso che ne viene fatto nelle rappresentazioni prodotte nella veglia vi è però, secondo Hegel, un'importante differenza. Mentre in queste ultime il materiale sensibile è sempre oggetto di paragoni e confronti da parte dell'intelletto (il quale, infatti, «paragona tutte le proprie sensazioni, intuizioni e rappresentazioni, per riconoscere – dalla concordanza o discordanza tra le singole sensazioni, intuizioni e rappresentazioni e la propria totalità per sé essente – il carattere oggettivo o meno di quel contenuto»⁶⁷), nei sogni le intuizioni sensibili vengono invece separate dal loro contesto e prese isolatamente. Come si legge nell'aggiunta al § 398, infatti, il sogno coincide con il «puro rappresentare» il quale «strappa completamente le cose al loro contesto, isolandole»:

Per questo nel sogno tutto scivola via disperdendosi, tutto si interseca in un selvaggio disordine, gli oggetti perdono ogni connessione necessaria, oggettiva, d'intelletto e di ragione, e si presentano soltanto in un nesso completamente superficiale, accidentale e soggettivo. Così avviene che noi inseriamo qualcosa che udiamo nel sonno, in una connessione del tutto diversa da quella che ha nella realtà. Ad esempio si sente sbattere forte una porta; si pensa ad uno sparo e ci si immagina una storia di briganti. Oppure, nel sonno si sente un peso sul petto e lo si interpreta come un incubo⁶⁸.

Il sonno dunque è il regno della soggettività. Mentre nella veglia «l'uomo si comporta essenzialmente come Io concreto, come intelletto» cosicché «l'intuizione gli si offre come concreta totalità di determinazioni, nella quale ogni membro, ogni punto, occupa il proprio posto, determinato al tempo stesso da e con gli altri»⁶⁹, nel sonno c'è massima particolarità: in esso le rappresentazioni, lungi dall'essere verificate «mediante il nesso concreto che lega ogni parte con tutte le parti di questo complesso» – sono invece «del tutto vuote, soggettive»⁷⁰.

⁶⁶ *Ivi*, § 398 Z, p. 93; p. 155. Non si può dire nemmeno che l'uomo pensa solo da sveglia: «In tutte le forme dello spirito – il sentimento, l'intuizione, non meno che la rappresentazione – il pensare sta alla base», *ivi*, § 398 Z, p. 93; pp. 155-156.

⁶⁷ *Ivi*, § 398, pp. 93-94; p. 156.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, § 398 A, p. 88; p. 151. Hegel prosegue: «L'essere per sé dell'anima desta, inteso in modo concreto, è coscienza e intelletto; ed il mondo della coscienza intellettuale è qualcosa di completamente diverso da un quadro di mere rappresentazioni ed immagini».

⁷⁰ *Ivi*, § 398 Z, p. 94; p. 157.

Se ora si confrontano le rappresentazioni prodotte in sonno con le produzioni dell'arte simbolica, le differenze risultano evidenti. In primo luogo, infatti, le produzioni dell'arte simbolica – come quelle dell'arte *tout court* – non si basano sulla soggettività dell'artista, ma anzi hanno di mira la rappresentazione di ciò che è oggettivo ed universale: «l'opera d'arte – si legge nelle lezioni del 1823 – deve avere come contenuto gli interessi più elevati dello spirito e della volontà, ed essi devono tralucere attraverso l'esteriorità dell'esistenza, il loro accento deve risuonare ovunque»:

Se questo accade, se alla base ci sono interessi sostanziali, l'opera d'arte è in sé oggettiva e parla anche alla nostra soggettività. Infatti i veri interessi ci sono familiari. Questo è l'accordo tra l'opera d'arte e noi. Se essa è grande, produce il suo effetto⁷¹.

La stessa oggettività che caratterizza il contenuto dell'opera d'arte – ovvero il fatto che l'arte abbia sempre un «contenuto veritiero»⁷² – è presente anche nell'agire dell'artista il quale, lungi dal coincidere con il «ritorno dal mondo delle *determinatezze*, dalla distrazione e dalla fissazione nelle singolarità»⁷³, «è la facoltà di portare immediatamente alla rappresentazione, per l'intuizione, un contenuto, o più precisamente: un contenuto essenzialmente razionale (*genauer: einen wesentlich vernünftigen Inhalt*)»⁷⁴. A differenza di quanto accade nei sogni, dunque, nell'arte «il poeta si trae indietro»⁷⁵ e la sua attività consiste nel «portare a coscienza attraverso l'arte» la sostanzialità ancora solo preavverita: «in tal caso la produzione non è arbitrio dell'artista, la sua fede è il sostanziale, il modo sostanziale nel quale egli sa il vero, e la sua attività soltanto la guisa formale del rendere rappresentabile»⁷⁶:

Quando abbiamo detto che l'arte ha la sua sorgente nella libera fantasia e perciò è qualcosa di non limitato, da ciò segue che la fantasia non può disperdersi in selvaggio arbitrio, ma nella sua determinazione veritiera deve portare a coscienza i supremi bisogni dello spirito⁷⁷. La soggettività del poeta in ciò non appare, maniera senza maniera – questa è proprio l'alta maniera. Esso canta per se stesso, i rapsodi sono strumenti morti per il discorso, il contenuto è per sé; in quanto il poeta non appare, ma allo stesso tempo

⁷¹ VÄ 1823, p. 115; p. 111.

⁷² VÄ 1820/21, p. 21: «In der Kunst haben die Nationen ihre höchsten Vorstellungen niedergelegt». Cfr. anche quanto si legge nelle lezioni del 1823: «Lo scopo universale dell'arte è questo, rendere intuibile ciò che si trova nello spirito umano in genere, ciò che l'uomo possiede di vero nel suo spirito, ciò che agita il cuore dell'uomo nella sua profondità, ciò che ha posto nello spirito umano» (VÄ 1823, p. 26; p. 27). «Le poesie sono posteriori alla vita stessa, allo spirito che è immerso in questa azione, in questa condizione, ma tra lo spirito del poeta e quel che egli produce deve esserci ancora una connessione stretta, altrimenti nel poema è presente una scissione» (VÄ 1823, p. 293; p. 283).

⁷³ Enz. 1830, § 398, p. 87; p. 150.

⁷⁴ VÄ 1826 (Kehler), p. 62.

⁷⁵ VÄ 1823, p. 282; p. 273.

⁷⁶ *Ivi*, p. 203; p. 197.

⁷⁷ *Ivi*, p. 5; pp. 7-8.

il contenuto è il suo prodotto, in questo si può ricordare, che Omero ed Esiodo hanno creato ai Greci i loro dei⁷⁸.

Per quanto possano apparire simili agli incubi che si fanno «dopo la mezzanotte»⁷⁹, dunque, le figure dell'arte simbolica non sono mai riducibili in tutto e per tutto a dei sogni. La produzione artistica, infatti, ha sì il medesimo punto di avvio che caratterizza anche la rappresentazione sognante (ovvero la sensazione intesa come prima ed indistinta unità di spirituale e naturale), ma rispetto a questa si muove nella direzione opposta: mentre l'anima che si addormenta compie il «ritorno dal mondo delle *determinatezze*, dalla distrazione e dalla fissazione delle singolarità, nell'essenza universale della soggettività»⁸⁰, l'intelligenza simbolica realizza il movimento inverso e cioè procede dall'iniziale confusione di naturale e spirituale alla volta di una loro determinazione sempre maggiore⁸¹.

L'impossibilità di ridurre le produzioni dell'arte simbolica allo *status* dei sogni, non esclude il darsi di un punto comune fra queste diverse forme di rappresentazione. Piuttosto, i sogni e gli altri fenomeni descritti da Hegel nell'*Antropologia* – come la pazzia o il ritorno all'inconscio – condividono con la produzione artistica il fatto di essere attività che lo spirito umano compie prima di aver raggiunto la completa libertà dall'elemento sensibile e proprio al fine di guadagnare tale libertà. Tanto i sogni quanto le opere simboliche, cioè, corrispondono a diversi momenti del primo risveglio dell'uomo dall'iniziale stato naturale che lo vedeva ancora immerso nella natura ed immediatamente identico ad essa⁸². Ma mentre nell'*Antropologia* «noi consideriamo il risveglio solo in quanto esso è un avvenimento, anzi

⁷⁸ VÄ 1826, p. 233: «Die Subjektivität des Dichters erscheint nicht dabei, Manier ohne Manier – das ist eben die hohe Manier. Es singt sich so für sich selbst fort, die Rhapsoden sind ganz tote Instrumente für die Rede, der Inhalt ist für sich; indem der Dichter [zugleich] nicht erscheint, aber der Inhalt sein Produkt ist, so kann [daran] erinnert werden, daß Homer und Hesiod den Griechen ihre Götter gamacht haben». A tal proposito, nelle lezioni del 1823 Hegel spiega: «Si è sostenuto recentemente che Omero non sarebbe mai esistito, che a poetare sarebbero stati molti rapsodi, e che così il poema non avrebbe conclusione. Questa è la più alta delle lodi. Il cantore sparisce, non si scorge alcuna particolarità del sentimento. A presentarsi è la guisa oggettiva dell'intuizione di un popolo, la Cosa di quel popolo» (VÄ 1823, pp. 295-296; p. 286).

⁷⁹ Enz. 1830, § 398 Z, p. 94; p. 157.

⁸⁰ *Ivi*, § 398, p. 87; p. 150.

⁸¹ A proposito della tensione verso la determinazione dell'elemento spirituale e la sua separazione dal naturale che anima il popolo indiano, nelle lezioni di filosofia della storia universale si legge: «Per gli Indù non c'è nulla di miracoloso, giacchè non c'è nessuna legge di natura fissa; tutto è in generale qualcosa di miracoloso. [...] La loro rappresentazione è questo delirio infinito, questo sognare, e l'interesse precipuo della religione consiste nell'individuazione di un qualcosa di essenziale in questo sognare. [...] Ma proprio questo stato di veglia non viene raggiunto dagli Indù. La loro religione, il loro tentativo di pervenire alla consapevolezza, è una lotta con questi sogni, un lottare sognante, un cercare, un anelito, che giunge soltanto al risultato di proiettarsi da un estremo al suo opposto (Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*, cit., p. 194; p. 216). Diversa è invece la conclusione cui perviene Franco Chiareghin, secondo il quale il fine verso cui l'attività artistica dei popoli orientali è indirizzata non è una sempre maggiore determinazione della separazione fra spirituale e naturale inizialmente solo preavvertita nella natura, ma coincide semmai con il «togliere la contraddizione tra l'aspirazione a un significato assoluto e la finitezza delle figure concrete che dovrebbero esprimerlo» (Id., *La funzione dell'inconscio ne Lo spirito vero della Fenomenologia dello spirito e le dinamiche dell'inconscio nel Simbolismo inconscio delle Lezioni sull'estetica di Hegel*, «Verifiche», 2006, XXXV, 3-4, pp. 133-197, qui p. 175 e, più in generale, pp. 166-175).

⁸² Come scrive Bodei, infatti, «in tutte le manifestazioni della vita psichica umana è già presente il pensiero che universalizza, ritaglia, collega, nomina, anche se mediante processi così veloci ed abitudinari che la coscienza comune non riesce ad avvertirli» (Id., *Sistema ed epoca in Hegel*, cit., p. 225).

un avvenimento ancora del tutto indeterminato, nel quale lo spirito trova se stesso ed un mondo in generale che gli sta di fronte», nell'arte simbolica non si rimane fermi a questo «trovare se stessi», ma si cerca invece di procedere alla volta della «concreta determinazione dell'intelligenza e della volontà»⁸³.

3. «Inizio dell'arte» o arte dell'inizio?

Se ora – come conclusione di questo lavoro – si richiama alla mente la descrizione del mondo orientale come sospeso fra sogno e meraviglia presentata nell'introduzione, ciò che si può notare è il fatto che entrambi questi caratteri sono effettivamente presenti nella forma iniziale dell'arte. Come si è cercato di mostrare in questo capitolo, però, tale circostanza non va intesa nel senso per cui l'arte simbolica sarebbe un'attività che, raccontando favole meravigliose, induce l'uomo al sonno, allontanandolo così dal mondo reale e da se stesso. Al contrario, le meravigliose e sorprendenti figure simboliche sono oggetti che spingono l'uomo ad abbandonare il mondo dei sogni e dell'inconscienza e a dare avvio al cammino di liberazione verso la realizzazione dello spirito. Rispetto al compiersi di tale risultato, l'attività simbolica occupa una posizione ancora aurorale: i simboli, infatti, non sono la realizzazione della piena libertà dell'uomo. Come si è visto nel secondo capitolo, essi corrispondono semmai alle oggettivazioni dei momenti intermedi della liberazione dello spirito, le quali schiudono allo spirito la possibilità di una determinazione maggiore di sé, senza però realizzarla del tutto.

Il massimo risultato cui l'arte simbolica può giungere è la bellezza, nella quale – come si è visto nel terzo capitolo – sono attive le stesse dinamiche costitutive dell'agire simbolico. Come accade in quest'ultimo, infatti, anche la realizzazione della bellezza è ancora interna al processo di emersione dell'elemento spirituale dall'elemento naturale. Anche nell'arte bella, cioè, ciò che è in atto non è un rapporto completamente libero rispetto all'elemento naturale, bensì un rapporto ancora fortemente legato al contenuto proprio della figura sensibile, il quale

⁸³ Enz. 1830, § 398 Z, p. 90; p. 153. Una conferma della non coincidenza fra arte simbolica e sfera antropologica sembra essere data anche dal fatto che nelle edizioni berlinesi dell'*Enciclopedia* Hegel pone l'intera trattazione della *Fenomenologia* fra i paragrafi dedicati al sonno e ai sogni e quelli dedicati al simbolo. Mentre nella *Oberklasse philosophische Enzyklopädie* Hegel tratta del sogno, del sonnambulismo, della pazzia e dei presentimenti nei paragrafi immediatamente precedenti a quelli dedicati alla fantasia poetante e al simboleggiare (attività queste che già qui vengono distinte dalle prime, in quanto in esse l'immaginazione «non sta al servizio di stati accidentali e determinazioni dell'animo, ma sta al servizio delle idee e della verità dello spirito») (Hegel, *Oberklasse philosophische Enzyklopädie 1810/11*, cit., § 94, p. 348; p. 145), nelle edizioni berlinesi tali fenomeni sono descritti nascere da due processi diversi, da due distinte attività rappresentative: la prima, quella da cui originano i sogni, precede l'opposizione coscienza-oggetto e – interna alla sfera dell'*Antropologia* – coincide con una rappresentazione semplice e soggettiva; la seconda, da cui originano le opere d'arte, è invece successiva alla sfera fenomenologica, è interna alla *Psicologia* e coincide con una rappresentazione che ha per oggetto la rappresentazione stessa.

– a differenza di quanto avviene nel più chiaro processo di significazione – costituisce il necessario punto di partenza dell'attività dell'artista.

La dipendenza dall'elemento sensibile che caratterizza tanto l'arte simbolica quanto l'arte classica è ciò che permette a quest'ultima d'essere, ad un tempo, bella ed ambigua. La rende bella – o meglio: passibile di bellezza – perché fa sì che essa abbia un contenuto non del tutto spirituale e dunque ancora suscettibile di essere figurato nella sensibilità in modo adeguato. La rende ambigua perché esclude che essa possa essere interpretata in modo univoco: in quanto anche l'opera d'arte classica, come quella simbolica, è frutto di una produzione che non si è ancora «sbarazzata del contenuto dell'intuizione»⁸⁴, essa può sempre essere vista sia come espressione di un contenuto ulteriore sia come una semplice figura sensibile, immediatamente sensata.

Il doppio modo d'essere dell'arte classica, e cioè il suo essere, oltre che bella, anche ambigua, fa sì che anche «il regno della bellezza» – come quello del simbolo – sia per Hegel «ancora imperfetto» e necessariamente oltrepassabile: in quanto in esso «il libero concetto è presente solo sensibilmente e non ha in sé alcuna realtà spirituale», infatti,

questa inadeguatezza esige dallo spirito che esso la superi, viva in se stesso e non in altro da sé. Lo spirito deve avere come terreno della sua esistenza se stesso; deve crearsi un mondo intellettuale⁸⁵.

Una simile concezione della bellezza come un che di imperfetto trova rispondenza nella posizione che l'arte occupa nell'*Enciclopedia*. Come si è visto, infatti, in quest'opera l'arte è presentata come il primo momento dello *Spirito assoluto* e cioè come momento ancora aurorale del sapersi dello spirito. Essa condivide con la religione e la filosofia il contenuto, ma rispetto a quanto caratterizza la filosofia, svolge una funzione speculare: mentre la filosofia è volta alla conciliazione dell'opposizione «fra l'animo e il dovere, fra la libertà e la necessità»⁸⁶, e cioè il suo interesse è che «questa opposizione venga sciolta per l'intelletto [e che] venga ricercato qualcosa di più alto, nel quale i differenti sono posti in armonia»⁸⁷,

⁸⁴ Enz. 1830, § 457 Z, p. 269; p. 320. Cfr. anche *Ivi*, § 558, p. : p. 414: «In vista delle intuizioni che deve produrre, l'arte non ha soltanto bisogno di un materiale esteriore dato [...], ma, per l'espressione del contenuto spirituale, anche delle forme date della natura, secondo il loro significato, che l'arte deve presentare e possedere dentro di sé».

⁸⁵ VÄ 1823, p. 179; p. 174.

⁸⁶ VÄ 1826, p. 58. Sul rapporto che caratterizza il contenuto dell'arte e quello della filosofia cfr. anche Humboldt-Rezension, p. 60; p. 164.

⁸⁷ VÄ 1826, p. 59. Cfr. anche VÄ 1820/21 p. 25: «Der Mensch ist dies Amphibion, das zweien Welten angehört, einer geistigen, und einer sinnlichen; einerseits ist er ein freies Wesen, andererseits der Natur unterworfen; der Mensch findet sich hin und hergeworfen zwischen diesen 2 Welten. Bei diesem Gegensatz kann nun die Vernunft, der Gedanke nicht stehen bleiben, sondern er muß nach der Einheit streben. Einerseits muß er an die Wahrheit dieses Gegensatzes glauben, andererseits muß er aber auch sehen, daß diese beiden Gegensätze nicht selbständig für sich seyn können; daher strebt er nach Vereinigung derselben, und dies ist das Ziel der Philosophie, der Wendepunkt in der jetzigen Philosophie».

nell'arte lo spirito è ancora solamente «*in sé* assoluto»⁸⁸ e la sua attività è finalizzata all'emersione e alla separazione – non alla conciliazione – dello spirituale dal naturale. La realtà nella quale l'artista si muove, infatti, non è una realtà prosaica e dominata dalle opposizioni intellettuali, ma è piuttosto una realtà ancora confusa e priva di un ordine già costituito. In essa l'artista si muove come un eroe antico⁸⁹ che agisce dandosi da sé le sue regole e che, non potendo ancora orientare le azioni sulla base del volere degli dei, dà ad essi figura: «Omero ed Esiodo hanno dato gli dei alla Grecia»:

Il più alto obiettivo dell'arte sono gli dei. [...] ciò che l'arte porta all'apparenza sono le potenze che agiscono in questo caos di stati (*Chaos von Zuständen*) che è la realtà (*Realität*). [...] L'arte libera ciò che nella storia è eterno da questa esterna datità, e così l'arte ci mostra il vero contenuto⁹⁰. Noi troviamo, che l'arte sia un modo e una maniera attraverso cui l'uomo è divenuto cosciente di ciò che coincide con il più alto interesse del suo spirito⁹¹.

La definizione dell'arte come «instauratrice di senso» e «maestra dei popoli» risponde certamente alle esigenze spirituali dell'«epoca antica», ovvero quell'età che – «in base al suo contenuto» – è «un terreno per gli eroi, in cui le necessità, i bisogni, non sono ancora presenti, in cui l'ordinamento legislativo, l'apparato statale non esistono ancora»⁹². Ma si può dire altrettanto per le epoche successive? Anche in esse l'arte mantiene una capacità instaurativa? E se sì, come si concilia questo con il fatto che in tali epoche il primo ordine e la separazione fra spirituale e naturale sono ormai stati raggiunti?

Come si può notare, con la posizione di questo problema si è tornati alla domanda iniziale, ovvero quella relativa all'idea hegeliana di un carattere passato dell'arte, di una sua costitutiva inattualità. L'idea di una fine dell'arte in Hegel sembra essere confermata – oltre che dalle citazioni che si sono riportate all'inizio di questo lavoro – anche dalla definizione della forma d'arte romantica che Hegel fornisce durante le proprie lezioni. A tal proposito, nella *Nachschrift* relativa al corso del 1826 si legge che con «il passaggio del classico nel romantico» ha luogo «un cadere l'uno fuori dall'altro dell'interno e dell'esterno»:

Se l'interno si sa per se stesso, allora l'esteriore appare come qualcosa di sottordinato; ma allo stesso tempo lo spirito libero lascia anche l'esteriorità libera e autonoma. Da questo

⁸⁸ Enz. 1830, § 556; p. 367; p. 413.

⁸⁹ A tal proposito cfr. VÄ 1823, pp. 89-91; pp. 85-87.

⁹⁰ VÄ 1826, p. 64-65: «Der höchste Zweck der Kunst, dies sind die Götter, und nicht nach ihrer vergänglichen Zeitlichkeit ist es, daß die Kunst sie darstellt; [...] Dieses Chaos von Zuständen ist die Realität, und die Mächte, die darin wirken, sind diejenigen, die die Kunst zur Erscheinung bringt».

⁹¹ *Ivi*, p. 51: «Wir finden, daß die Kunst eine Art und Weise ist, wie dem Menschen zum Bewußtsein gebracht worden ist das, was das höchste Interesse seines Geistes ist. Die Kunst enthält die Schlüssel von der Weisheit bei vielen Nationen ausschließlich».

⁹² VÄ 1823, p. 88; p. 84.

sorgono due mondi, l'interiore mondo spirituale per sé e, dall'altro lato, l'esteriore mondo naturale. [...] In questo sta la fine dell'arte, in quanto il modo dell'esistenza, della rappresentazione, è separato dallo spirito; da questo segue la fine della bellezza più alta⁹³.

La fine dell'arte che sembra attuarsi alla fine della produzione classica è così radicale da arrivare ad escludere l'arte romantica dalla sfera dell'arte propriamente detta. Come si legge nel manoscritto del 1820, infatti, per Hegel quando si parla dell'arte vera e propria, ovvero quella che «conferisce stabilità e fissa l'apparenza fluttuante mediante cui l'oggettività entra nella sensazione»,

non si tratta dell'arte che traspone nella pietra o sulla tela il contenuto di una religione già costituita in pensieri, immagini o parole, come fa l'arte moderna, allorchè s'occupa di soggetti religiosi o di fatti storici, la quale ha alla sua base rappresentazioni e pensieri già esistenti. Ed esprime secondo lo spirito il contenuto che è già stato espresso a perfezione [dalla filosofia]⁹⁴.

Prima di concludere che la capacità ordinatrice e instauratrice di senso dell'arte è qualcosa di passato per sempre, mi sembra si possano ancora proporre almeno due osservazioni. La prima è relativa a quanto si legge nel passo appena citato: ciò che Hegel sembra escludere in questo passo – che ha il non piccolo vantaggio di essere stato scritto di proprio pugno dal filosofo – non è il darsi di un'arte post-classica *tout court*, ma la possibilità di un'arte i cui contenuti siano già conosciuti in modo determinato attraverso la religione o la filosofia.

Un secondo motivo di esitazione circa l'opportunità di estendere l'inattualità dell'arte a tutta l'arte posteriore a quella greca mi sembra emerga anche da quanto si è ricavato attraverso la presente indagine relativa alla concezione hegeliana dell'inizio dell'arte. A tal proposito la parte più rilevante della ricerca mi sembra quella relativa al ruolo che Hegel attribuisce a «simboli, allegorie e immagine poetiche» nelle pagine dell'*Enciclopedia*. Relativamente a queste tre produzioni dell'uomo, di cui Hegel non ci parla nella sezione enciclopedica dedicata all'*Arte*, ma nelle pagine che hanno per oggetto la *Psicologia*, si è visto che:

- esse sono tutte suscettibili di essere ancora interne al processo di determinazione di sé dello spirito (§3.5);

⁹³ VÄ 1826, p. 157: «[...] wenn das Innere sich für sich selbst weiß, das äußerliche dann als untergeordnet erscheint; aber zugleich läßt der freie Geist auch die Äußerlichkeit frei und selbständig. Dadurch entstehen zwei Reiche, die innere geistige Welt für sich, auf der anderen Seite die natürliche äußerliche Welt. [...] Hierin liegt die Auflösung der Kunst einerseits, indem vom Geist die Weise der Existenz, Darstellung getrennt ist, daraus folgt die Auflösung der höchsten Schönheit».

⁹⁴ Manoscritto 1820, p. 81; p. 594.

- il fatto di essere interne al processo di determinazione di sé da parte dello spirito, non rende tali figure necessariamente non belle, ma anzi è ciò che schiude la possibilità della loro bellezza (§3.4);
- queste forme espressive, ponendo l'uomo di fronte all'uomo, contribuiscono a fissare la separazione fra spirituale e naturale che inizialmente egli può solo preavvertire e così contribuiscono a liberarlo dall'iniziale immediata identità con la natura (§2.3, §2.4, §2.5).

Ora, il fatto che Hegel non ci parli di queste tre forme espressive nelle pagine enciclopediche dedicate all'*Arte*, ma in quelle dedicate alla *Psicologia*, mi sembra indicare la possibilità di concepire l'«elemento liberatore»⁹⁵ delle prime fasi dell'arte non come legato ad un'epoca storica, ma come tale da caratterizzare l'essere dell'uomo in quanto tale, indipendentemente dal periodo storico in cui egli si trova a vivere. Come l'attenzione, il ricordo, la memoria, i nomi e il linguaggio, cioè, anche «i simboli, le allegorie e le immagini poetiche» sembrerebbero essere intesi da Hegel come momenti del «cammino»⁹⁶ attraverso cui lo spirito si libera dal rapporto immediato con la natura, e dunque non sembrerebbero essere suscettibili di avere un carattere solo passato.

L'idea con cui vorrei chiudere questo lavoro è dunque quella per cui la stessa confusione fra «ciò che dura e ciò che passa» che storicamente contraddistingue l'arte indiana e il medesimo tracciare linee che storicamente appartiene agli Egizi, sembrano caratterizzare in modo costitutivo anche il processo di liberazione dello spirito proprio di ogni uomo⁹⁷. Intesa in questo senso, e cioè come attività attraverso cui l'intelligenza cerca di fare propria la realtà esterna e di oggettivarsi in essa, l'arte non solo non sembra poter finire, ma anzi – in virtù della forza dirompente che la caratterizza – sembra essere presente ogni volta che – mediante un agire al tempo stesso conscio e inconscio, libero e necessario – l'uomo rompe l'adesione immediata allo stato di cose in cui è immerso, si pone davanti a se stesso e così, trovando la forza di schiudersi al nuovo, ha il coraggio di iniziare.

⁹⁵ *Ivi*, p. 28; p. 29.

⁹⁶ *Enz.* 1830, § 443, p. 236; p. 288.

⁹⁷ A tal proposito cfr. *VÄ* 1823, p. 13; p. 15: «L'uomo fa questo per poter riconoscere se stesso nella figura delle cose. Questa tendenza è già presente nel primo impulso del fanciullo: egli vuole vedere qualcosa che sia stato posto da lui, lancia pietre nell'acqua, perché i cerchi che così si formano sono opera sua, e in essi egli intuisce qualcosa di proprio». *Ivi*, p. 28; p. 29: «Quando un uomo può comporre una poesia su una propria passione, vuol dire che quella passione non è più così pericolosa per lui. Infatti, attraverso il rendere oggettivo, l'interno viene fuori e si colloca dinanzi all'uomo, esteriormente»: «l'arte è quel che presenta l'unità con la natura, ma proprio perciò allontana l'uomo al di sopra di essa. Questo è il punto importante».

Opere pubblicate da Georg W. F. Hegel

- *Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie*, hrsg. von H. Buchner und O. Pöggeler, in *Gesammelte Werke*, Meiner, Hamburg 1968, Bd. 4, pp. 5–92; (*Differenza fra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling*, in *Primi scritti critici*, a cura di R. Bodei, Mursia, Milano 1971, pp. 1–120).

- *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1817)*, hrsg. von W. Bonsiepen und K. Grotzsch unter Mitarb. von H.-C. Lucas und U. Rameil, in *Gesammelte Werke*, Meiner, Hamburg 2000, Bd. 13; (*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, trad. it. a cura di F. Biasutti, L. Bignami, F. Chiereghin, G.F. Frigo, G. Granello, F. Menegoni, A. Moretto, Verifiche, Trento 1987).

- *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1827)*, hrsg. von W. Bonsiepen und H.-C. Lucas, in *Gesammelte Werke*, Meiner, Hamburg 1989, Bd. 19.

- *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), Erster Teil: Die Wissenschaft der Logik. Mit den mündlichen Zusätzen*, in *Werke in zwanzig Bände*, Theorie-Werkausgabe, auf der Grundlage der Werke von 1832–45 neu edierte Ausgabe, Redaktion von E. Moldenhauer und K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, Bd. 8; (*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio con le Aggiunte a cura di L. von Henning, K. L. Michelet e L. Baumann. Parte prima: La scienza della logica*, a cura di V. Verra, Utet, Torino 1981, vol. I).

- *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), Zweiter Teil: Die Naturphilosophie. Mit den mündlichen Zusätzen*, in *Werke in zwanzig Bände*, cit., Bd. 9; (*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio con le Aggiunte a cura di L. von Henning, K. L. Michelet e L. Baumann. Parte seconda: Filosofia della natura*, a cura di V. Verra, Utet, Torino 2002, vol. II).

- *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), Dritter Teil: Die Philosophie des Geistes. Mit den mündlichen Zusätzen*, in *Werke in zwanzig Bände*, cit., Bd. 10, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970; (*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*

con le Aggiunte a cura di L. von Henning, K. L. Michelet e L. Baumann. Parte terza: *Filosofia dello spirito*, a cura di A. Bosi, Utet, Torino 2002, vol. III).

- *Phänomenologie des Geistes*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. von W. Bonsiepen und R. Heede, Bd. 9, Meiner, Hamburg 1980 (*Fenomenologia dello spirito*, trad. di E. De Negri, introduzione di G. Cantillo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, voll. I e II).

- *Oberklasse philosophische Enzyklopädie: System der besondern Wissenschaften. Diktat 1810/1811 mit Überarbeitungen aus den Schuljahren 1811/12, 1812/13, 1814/15 und 1815/16*, in *Gesammelte Werke*, cit., Bd. 10.1, pp. 311-365; (*Sistema delle scienze particolari per la classe superiore (1810/1811)*), in *Logica e sistema delle scienze particolari*, a cura di P. Giuspoli, Verifiche, Trento 2001, pp. 121-164).

- *Wissenschaft der Logik I*, in *Werke in zwanzig Bände*, cit., Bd. 5 (*Scienza della logica*, trad. di A. Moni, Laterza, Roma-Bari 1996, vol. 1).

- *Wissenschaft der Logik II*, in *Werke in zwanzig Bände*, cit., Bd. 6 (*Scienza della logica*, trad. di A. Moni, Laterza, Roma-Bari 1996, vol. 2).

Altri testi:

- *Briefe von und an Hegel*, Bde. I-IV, hrsg. von J. Hoffmeister (I-III) und F. Nicolin (IV), Meiner, Hamburg 1952-1981; (trad. parziale dei primi due volumi G.W.F. Hegel, *Epistolario*, I-II, a cura di P. Manganaro, Guida, Napoli 1983-1988).

- *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, in *Werke in zwanzig Bände*, cit., Bd. I, pp. 234-236; (Hegel (?), Schelling (?), Hölderlin (?), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, a cura di L. Amoroso, ETS, Pisa 2011).

- *Das Wesen des Geistes*, hrsg. von M. Baum und K.R. Meist, unter Mitarbeit von T. Ebert, in *Gesammelte Werke*, cit., Bd. 5, pp. 370-373.

- *Der Geist des Orientalen*, in *Werke in zwanzig Bände*, cit., Bd. I, pp. 428-432.

- *Hegel und die ägyptischen Götter. Ein Exzerpt*, hrsg. von H. Schneieder, «Hegel-Studien», Beiheft 16 (1981), pp. 56-68.

- *Geschichte der Philosophie. Berlin anfangen 24 October 1820*, in *Gesammelte Werke*, cit., Bd. 18, pp. 35-94, ([Introduzione alla] *storia della filosofia. [Manoscritto del 1820]*, in *Lezioni sulla storia della filosofia tenute a Berlino nel semestre invernale del 1825-1826. In*

appendice i manoscritti delle introduzioni del 1920 e del 1823, a cura di R. Bordoli, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 557-605).

- *Jenaer Systementwürfe III. Naturphilosophie und Philosophie des Geistes. Vorlesungsmanuskripten zur Realphilosophie*, 1805/06, hrsg. von R. P. Horstmann, unter Mitarbeit von J. H. Trede, in *Gesammelte Werke, Meiner*, Hamburg 1976, Bd. 8, pp. 185-308 (*Filosofia dello spirito jenese*, a cura di G. Cantillo, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 67-175).

- *Seiner Form*, hrsg. von M. Baum und K.R. Meist, unter Mitarbeit von T. Ebert, in *Gesammelte Werke*, cit., Bd. 5, pp. 374-377.

- *Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, in *Gesammelte Werke*, cit., Bd. 16, pp. 77-128, (trad. it. *Due scritti berlinesi su Solger e Humboldt*, a cura di G. Pinna, Liguori, Napoli 1999, pp. 45-111).

- *Über die unter dem Namen Bhagavad-Gita bekannte Episode des Mahabharata von Wilhelm von Humboldt*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 16, pp. 19-75, (*Sul famoso episodio del Mahābhārata noto come Bhagvad-Gītā*, di Wilhelm von Humboldt, Berlino 1826, in G.W.F. Hegel, *Due scritti berlinesi su Solger e Humboldt*, cit., pp. 113-182).

Corsi di lezioni:

- *Hegels Vorlesung über Ästhetik 1828/29 (Einleitung)*, hrsg. von H. Schneider, *Jahrbuch für Hegelforschung*, 10/11 (2004/05), pp. 49-85.

- *Hegels Vorlesung über Ästhetik 1828/29 (Allgemeiner Teil)*, hrsg. von H. Schneider, *Jahrbuch für Hegelforschung*, 12/14 (2006/07), pp. 3-67.

- *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel. In Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov, unter Mitarbeit von F. Iannelli und K. Berr, Fink, München 2004

- *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon und K. Berr, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.

- *Vorlesungen über die Ästhetik I, II, III*, in *Werke in zwanzig Bände*, cit., Bdn. 13, 14, 15 (trad. it. *Estetica*, a cura di S. Givone, Einaudi, Torino 1997, voll. I, II).

- *Vorlesungen über Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband*, hrsg. von Helmut Schneider, Peter Lang, Frankfurt am Main 1995.

- *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*, in *Werke in zwanzig Bänden*, Theorie-Werkausgabe, auf der Grundlage der *Werke* von 1832-45 neu edierte Ausgabe, Redaktion von E. Moldenhauer und K.M. Michel, Bd. 18, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971.
- *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, *Nachschrift von H. G. Hotho*, in *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Bd. II., hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Meiner, Hamburg 1998 (*Lezioni di estetica. Corso del 1823 nella trascrizione di H. G. Hotho*, a cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000).
- *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822/23)*. *Nachschriften von K.G.J. v. Griesheim, H. G. Hotho und F. C. H. V. v. Kehler*, in *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Bd. XII, hrsg. von K. Brehmer, K.-H. Ilting und H.N. Seelmann, Meiner, Hamburg 1996 (*Filosofia della storia universale. Secondo il corso tenuto nel semestre invernale 1822-23*, a cura di S. Dellavalle, Einaudi, Torino 2001).

Altri autori:

- Creuzer F., *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 2. völlig umgearbeitet Ausg., bei Heyer und Leske, Leipzig und Darmstadt 1819-1821 (la traduzione italiana della parte *Allgemeine Beschreibung des symbolischen und mythischen Kreises*, Bd. I, pp. 3-239 è contenuta in Alfred Baeumler, Friedrich Creuzer, Johann J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, a cura di Giampiero Moretti, vol. II, pp. 7-176).
- Derrida J., *Le puits et la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel*, in *Marges – de la philosophie*, Minuit, Paris 1972 (*Il pozzo e la piramide. Introduzione alla semiologia di Hegel*, a cura di M. Iofrida, in *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, pp. 105-152).
- Foucault M., *L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris 1984 (*L'uso dei piaceri*, a cura di L. Guarino, Feltrinelli, Milano 2004).
- Heyne C.G., *Vorrede zur ersten Auflage*, in M.G. Hermann *Handbuch der Mythologie aus Homer und Hesiod als Grundlage zu einer richtigen Fabellehre des Altertums*, Berlin 1800, pp. III-XVI.
- Herder J.G., *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beitrag zu vielen Beiträgen des Jahrhunderts*, 1774 (*Ancora una filosofia della storia per l'educazione*

dell'umanità. *Contributo a molti contributi del secolo*, trad. it. F. Venturi, Einaudi, Torino 1971).

- Hirt A., *Ueber die Bildung der Aegyptischen Gottheiten*, Reimer, Berlin 1821.

- Hotho G.H., *Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*, Berlin 1833, *Nachgeschrieben und durchgearbeitet von Immanuel Hegel*, hrsg. von B. Collenberg-Plotnikov, Stuttgart/Bad Cannstatt 2004.

- Humboldt W., *An Essay on the best means of ascertaining the Affinities of Oriental Languages. Contained in a Letter addressed to Sir Alexander Johnston*, in *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Band VI, Erste Abteilung, Werke VI. Erste Hälfte, Berlin, pp. 76-84.

- Id., *Ueber die unter dem Namen Bhagavad-Gitâ bekannte Episode des Mahâ-Bhârata. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 15. Juni 1826*, in *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Band V, Erste Abteilung, Berlin, pp. 325-344.

- Moritz K.P., *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten* 1791; Herbig, Berlin. 1825.

- Schelling F.W.J., *Philosophie der Kunst. Aus dem handschriftlichen Nachlaß. Erstmals vorgetragen zu Jena im Winter 1802 bis 1803, wiederholt 1804 und 1805 in Würzburg*, hrsg. v. M. Schröter, in *Schellings Werke*, Bd. 3, München 1984, pp. 375-507; (*Filosofia dell'arte*, trad. it. di A. Klein, Prismi, Napoli 1986).

- Id., *Ueber Dante in philosophischer Beziehung*, hrsg. von H. Buchner und O. Pöggeler, in *Hegel. Gesammelte Werke*, Meiner, Hamburg 1968, Bd. 4, pp. 486-493; (*Considerazioni filosofiche su Dante*, in F. W. J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, cit., pp. 385-394).

- Schlegel F., *Gespräch über die Poesie*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von E. Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner, München, Paderborn, Wien 1958, Bd. II, pp. 284-352 (*Dialogo sulla poesia*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 1991).

- Id., *Über die Sprache und die Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Alterthumskunde*, bei Mohr und Zimmer, Heidelberg 1808 (parzialmente tradotto: *Sulla lingua e la sapienza degli Indiani*, a cura di S. Fedalto e A. Zagatti, il Calamo, Roma 2008).

- Schiller F., *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795 (trad. it. *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza*, a cura di A. Negri, Armando, Roma 2005).
- Solger K.W.F., *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Berlin 1815 (Nachdruck mit einem Nachwort und Anmerkungen hrsg. von W. Henckmann, Fink, München 1971) (*Erwin. Quattro dialoghi sul bello e sull'arte*, a cura di M. Ravera, Morcelliana, Brescia 2004).
- Id., *Vorlesungen über Aesthetik*, hrsg. von K.W.L. Heyse, Leipzig 1829; trad. it. *Lezioni di estetica*, a cura di Giovanna Pinna, Aesthetica edizioni, Palermo 1995.
- Id., *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, a cura di L. Tieck e F. von Raumer, 2 voll., Leipzig 1826; ristampa fotostatica con una postfazione di H. Hanton, Heidelberg 1973.
- Voß J.H., *Antisymbolik*, Stuttgart, 1824.
- Id., *Aus einem offenbar nicht abgesandten Brief Vossens an den badischen Justiminister Freiherrn von Zylinderhard; nach Erscheinen der Creuzerschen Selbst biographie geschrieben*, Ende 1822; pubblicato in E. Howald, *Der Kampf um Creuzers Symbolik. Eine Auswahl von Dokumenten*, J.C.B. Mohr Verlag, Tübingen 1926, p. 39-42.
- Winckelmann J.J., *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

Letteratura critica:

- Aa. Vv., *G.W.F. Hegel. Arte e morte dell'arte: percorso nelle «Lezioni di estetica»*, a cura di P. Gambazzi e G. Scaramuzza, Mondadori, Milano 1997.
- Aa. Vv., *Hegel and Aesthetics*, ed. by W. Maker, State University of New York Press, Albany 2000.
- Aa. Vv., *Hegel and the arts*, edited by S. Houlgate, Northwestern University Press, Evanston 2007.
- Aa. Vv., *Kultur, Kunst, Öffentlichkeit. Philosophische Perspektiven auf praktische Probleme*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Fink, München 2001.
- Aa. Vv., *L'estetica di Hegel*, a cura di A.L. Siani e M. Farina, il Mulino, Bologna 2014.

- Aa. Vv., *Kunst – Religion – Politik*, hrsg. von A.P. Olivier und E. Weisser-Lohmann, Wilhelm Fink Verlag, München 2012.
- Aa. Vv., *Arte, religione e politica in Hegel*, a cura di F. Iannelli, ETS, Pisa 2013.
- Aa. Vv., *Kunst als Kulturgut. Musealisierung und Reflexion: Gedächtnis – Erinnerung – Geschichte, Band III*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov, E. Weisser-Lohmann, Neuzeit & Gegenwart, Wilhelm Fink, München 2011.
- Aa. Vv., *La rinascenza orientale nel pensiero europeo. Pionieri lungo tre secoli*, a cura di Grazia Marchianò, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa – Roma 1996.
- Aa. Vv., *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Frohmann-Holzboog, Stuttgart 1988.
- Aa. Vv., *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, a cura di Fr. Iannelli, Quodlibet, Macerata 2014.
- Achella S., *Tra storia e politica. La religione nel giovane Hegel*, Editoriale Scientifica, Napoli 2008.
- Amoroso L., *Hegel, Schiller e gli dèi della Grecia*, in Iannelli, *Arte, religione e politica in Hegel*, cit., pp. 131-145.
- Andina T., *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma 2012.
- Anzalone M., *Forme del pratico nella psicologia di Hegel*, il Mulino, Bologna 2012.
- Ardovino A., *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, «Aesthetica Preprint», 61, (2001), pp. 7-71.
- Baillot A., *Qu'est-ce qui fait l'intellectuel? Les professeurs de l'université de Berlin et leur patriotisme (1810-1820)*, in *France-Allemagne. Figures de l'intellectuel entre révolution et réaction (1780-1848)*, dir. par A. Baillot et A. Yuva, Presses du Septentrion, 2014.
- Bates J.A., *Hegel's Theory of Imagination*, State University of New York Press, Albany, New York 2004.
- Baur M., *Winckelmann and Hegel on the Imitation of the Greeks*, in *Hegel and the Tradition. Essays in Honour of H.S. Harris*, edited by M. Baur and H. Russon, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 1997, pp. 93-110.
- Berr K., *Hegels Bestimmung des Naturschönen. Zur Betrachtung und Darstellung schöner Natur und Landschaft*, SVH, Berlin 2009.

- Biasutti F., *Sulla determinazione logico sistematica del concetto di libertà*, in *Filosofia e scienze filosofiche nell'«Enciclopedia» hegeliana del 1817*, Verifiche, Trento 1995, pp. 147-211.
- Bodei R., *Sistema ed epoca in Hegel*, il Mulino, Bologna 1975.
- Id., *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Einaudi, Torino 1987.
- Bolle E., *Die Kunst der Differenz. Ursprüngliche Gewalt in Hölderlins Auffassung des Mythos*, in Id. *Die Kunst der Differenz. Philosophische Untersuchungen zur Bestimmung der Kunst bei Martin Heidegger, Friedrich Hölderlin, Paul Celan und Bram van Velde*, B.R. Grüner, Amsterdam, 1988, pp. 65-98.
- Bonito-Oliva R., *La visione antropologica nello sviluppo del pensiero hegeliano. Coscienza dell'epoca, religione e filosofia tra Tubinga e Jena*, in «Sapienza», 39 (1986), pp. 183-211.
- Bröcker W., *Hegels Philosophie der Kunstgeschichte*, in Id. *Auseinandersetzungen mit Hegel*, «Wissenschaft und Gegenwart», Heft 30, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1965, pp. 33-57.
- Camparsi A., *Lo sguardo sull'assoluto. Solger e l'estetica dell'istante*, Mimesis, Milano 2013.
- Cantillo G., *L'arte nella filosofia dello spirito della Jenaer Realphilosophie*, in «Il Pensiero», XV, 1970, pp. 153-197.
- Caputo R., *Il tragico nel primo Hegel. Tragedia cristiana e destino della modernità*, Pensa, Multimedia, Lecce 2006.
- Cesa C., *Notes sur Dialectical Memory, Thinking, and Recollecting. Logic and Psychology in Hegel de Angelica Nuzzo*, in *Mémoire et souvenir. Six Études sur Platon, Aristote, Hegel et Husserl*, sous la direction de A. Brancacci et G. Gigliotti, Bibliopolis, Napoli 2006, pp. 121-136.
- Chiereghin F., *L'eredità greca nell'Antropologia hegeliana*, «Verifiche», 18, (1989), pp. 239-381.
- Id., *La funzione dell'inconscio ne Lo spirito vero della Fenomenologia dello spirito e le dinamiche dell'inconscio nel Simbolismo inconscio delle Lezioni sull'estetica di Hegel*, «Verifiche», 2006, XXXV, 3-4, pp. 133-197.
- Id., *La Fenomenologia dello Spirito di Hegel. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma 2008.

- Id., *Rileggere la scienza della logica. Ricorsività, retroazioni, ologrammi*, Carocci, Roma 2011.
- Cowan R., *The Indo-German Identification. Reconciling South Asian Origins and European Destinies, 1765-1885*, Cadmens House, Rochester / New York 2010.
- D'Agostini M.E., *Mito, storia e ascesi mistica negli scritti orientalistici di F. Schelegel*, in *Il paese altro. Presenze orientali nella cultura tedesca moderna*, a cura di M. E. D'Agostini, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 33-61.
- Dale E.M., *Hegel. The End of History, and the Future*, Cambridge Univeritary Press, United Kingdom, 2014.
- D'Angelo P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- Id., *L'estetica del romanticismo*, Il mulino, Bologna 1997.
- Id., *L'arte come "maestra dei popoli". Il ruolo della forma d'arte simbolica nelle Lezioni di estetica di Hegel*, in *Arte, religione e politica*, cit., pp. 115-129.
- De Pretto D., *Idealismo come patologia. La diagnosi hegeliana della Nachtseite dell'Idealismo*, «Verifiche», 2007, pp. 203-221.
- Id., *L'oriente assoluto. India, Cina e "mondo buddhista" nell'interpretazione di Hegel*, pref. di Giangiorgio Pasqualotto, Mimesis, Milano 2010.
- Davies S., *The Artful Species. Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford University Press, London 2012.
- De Vos L., *Das Ideal. Anmerkungen zum spekulativen Begriff des Schönen*, in «Hegel-Jahrbuch» 2000, pp. 13-20.
- Donougho M., *Hegel and Creuzer: or, Did Hegel Believe in Myths*, in *New Perspectives on Hegel's Philosophy of Religion*, edited by D. Kolb, State University of New York Press, New York 1992, pp. 59-80.
- Id., *Hegel's Art of Memory*, in *Endings. Questions of Memory in Hegel and Heidegger*, edited by R. Comay and J. McCumber, Northwestern University Press, Illinois 1999, pp. 139-159.
- Droit R.-P., *L'oubli de l'Inde. Une amnésie philosophique*, Presses Universitaires de France, Paris 1989.

- Duque F., “*Schöneres kann nicht sein und werden*”. *Das Griechenlandbild bei Hegel und Hölderlin*, in *Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels*, hrsg. von C. Jamme, Meiner Verlag, Hamburg 1996, pp. 27-54.
- Id., *Die Rolle der Vernunft in der symbolischen Kunstform bei Hegel*, «Hegel-Studien» 34 (1999), pp. 99-114.
- Düsing K., *Hegels Theorie der Einbildungskraft*, in *Psychologie und Anthropologie oder Philosophie des Geistes. Beiträge zu einer Hegel-Tagung in Marburg 1989*, hrsg. von F. Hespe und B. Tuschling, Frommann Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, pp. 297-320.
- Id., *Compimento e fine dell'arte classica. L'estetica di Hegel*, in *Hegel e l'antichità classica*, a cura e con una postfazione di S. Giamusso, La città del sole, Napoli 2001, pp. 97-117.
- Eco U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984.
- Eldridge R., *Hegel as a Philosopher of Modern Art*, in *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 2, 2010, pp. 113-124.
- Eley L., *Anmerkungen zu den drei Hauptformen des subjektiven Geistes – in Anschluß an Hegel und Husserl*, in *Psychologie und Anthropologie oder Philosophie des Geistes. Beiträge zu einer Hegel-Tagung in Marburg 1989*, hrsg. von F. Hespe und B. Tuschling, Frommann Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, pp. 463-461.
- Farina M., *La struttura simbolica dell'arte in Hegel*, Tesi di dottorato, Università del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”, A.A. 2011-2012.
- Id., *L'estetica del giovane Hegel*, «Annali del Dipartimento di Filosofia» (nuova serie), XVII (2011), pp. 61-94.
- Id., *Arte e filosofia*, in *L'estetica di Hegel*, a cura di A.L. Siani e M. Farina, il Mulino, Bologna 2014.
- Ferrarin A., *Hegel and Aristotle*, Cambridge University Press, New York 2001.
- Ferrini C., *Modelli della greicità in Schiller e Hegel*, in P. Chiarini e W. Hinderer (hrsg. von), *Schiller und die Antike*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 317-346.
- Figueira D. M., *Translating the Orient. The Reception of Sakuntala in Nineteenth-Century Europe*, State University of New York Press, Albany, 1991.

- Id., *Aryans, Jews, Brahmins: theorizing authority through myths of identity*, State University of New York Press, Albany, 2002.
- Forlin F., *Il mito moderno. Racconto, arte e filosofia nel primo Schelling*, Città Nuova, Roma 2012.
- Fraci G.R., *Wilhelm von Humboldt e l'induismo*, in AA.VV., *Il paese altro*, cit., pp. 15-32.
- Fulda H.-F., *Vom Gedächtnis zum Denken*, in *Psychologie und Anthropologie oder Philosophie des Geistes. Beiträge zu einer Hegel-Tagung in Marburg 1989*, cit., pp. 321-360.
- Galland-Szymkowiak M., *Symbol und Zeitlichkeit bei Schelling, Solger und Hegel*, «Philosophisches Jahrbuch», 114, II, (2007), pp. 324-345.
- Gadamer H.-G., *Hegel und die Heidelberger Romantik*, in *Hegels Dialektik. Fünf hermeneutischen Studien*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1971, pp. 71-81.
- Garelli G., *Lo spirito in figura. Il tema dell'eseico nella «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, il Mulino, Urbino 2010.
- Id., *Hegel e le incertezze del senso*, ETS, Pisa 2012.
- Gethmann-Siefert A., *Die geschichtliche Funktion der Mythologie der Vernunft und die Bestimmung des Kunstwerks in der Ästhetik*, in *Mythologie der Vernunft. Hegels «Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus»*, hrsg. von C. Jamme, H. Schneider, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, pp. 226-260.
- Id., *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*, «Hegel Studien», Beiheft 25 (1984).
- Id., *Die Kunst (§§ 556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst*, in *Hegels »Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften« (1830). Ein Kommentar zum Systemgrundriß*, hrsg. von H. Drüe, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, pp. 317-374.
- Id., *Hegels Ästhetik. Die Transformation der Berliner Vorlesungen zum System*, «Zeitschrift für philosophische Forschung», 56, 2, (2002), pp. 274-292.
- Id., *Hegels Ästhetik. Vorlesung im Sommer 1826. Zur Edition der Mitschrift Hermann von Kehlens*, in *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel. In Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, cit., pp. XI-XLIX.
- Id., *Einführung in Hegels Ästhetik*, Paderborn, München 2005.

- Id., *Arte e illuminismo: un effetto sinergico nella questione "Illuminismo"*, in *Arte, religione e politica in Hegel*, cit., pp. 59-68.
- Geulen E., *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Suhrkamp, Baden-Baden 2002.
- Giuspoli P., *Verso la Scienza della logica, Verifiche*, Trento 2000.
- Id., *Idealismo e concretezza. Il paradigma epistemico hegeliano*, Franco Angeli, Milano 2013.
- Ghisleri L., *L'unità nella dualità. L'ontologia della rivelazione in K.W.F. Solger*, Mimesis, Milano 2007.
- Glasenapp H., *Das Indienbild deutscher Denker*, Koehler, Stuttgart, 1970.
- Griffiero T., *Senso e immagine. Simbolo e mito nel primo Schelling*, Guerini, Milano 1994.
- Id., *L'estetica di Schelling*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Halbfass W., *Indien und Europa. Perspektiven ihrer geistigen Begegnung*, Basel/ Stuttgart, 1981 (*India and Europe. An essay in Understanding*, Paperback, New York, 1988).
- Hartmann J.-U., «*Himmel und Erde mit Einem Namen begreifen*». *Das indische Drama Shakuntala*, in *Grosse Texte alter Kulturen. Literarische Reise von Gizeh nach Rom*, hrsg. von M. Hose, pp. 111-129.
- Gunnar Hindrichs, *Hegels genealogische Reflexion der Kunst*, in *Gestalten des Bewußtseins*, «Hegel-Studien», Beiheft 52 (2010) pp. 55-77.
- Henckmann W., *Symbolische und allegorische Kunst bei K.W.F. Solger*, in *Früher Idealismus und Frühromantik*, a cura di W. Jaeschke e H. Holzey, Hamburg, Meiner 1990, pp. 214-240.
- Honneth A., *Kampf um Anerkennung. Grammatik sozialer Konflikte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1992; *Lotta per il riconoscimento. Proposte per un'etica del conflitto*, il Saggiatore, Milano 2002.
- Hoffmeister J., *Hegel und Creuzer*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 8 (1930), pp. 260-282.
- Höhle V., *Il concetto di filosofia della religione in Hegel*, La Scuola di Pitagora, Napoli 2006.

- Id., *Eine unsittliche Sittlichkeit. Hegels Kritik an der indischen Kultur*, in *Moralität und Sittlichkeit. Das Problem Hegels und die Diskursethik*, hrsg. von W. Kuhlmann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, pp. 136-182.
- Howald E., *Der Kampf um Creuzers Symbolik. Eine Auswahl von Dokumenten*, J.C.B. Mohr Verlag, Tübingen 1926.
- Hulin M., *Hegel et l'Orient*, Vrin, Paris 1979.
- Iannelli F., *Arte religione e politica: una costellazione hegeliana*, in Id., *Arte, religione e politica in Hegel*, cit., 2003, p. 32.
- Jaeschke W., *Kunst und Religion*, in *Die Flucht in den Begriff. Materialien zu Hegels Religionsphilosophie*, hrsg. von F.W. Graf und F. Wagner, Klett-Cotta, Stuttgart 1982, pp. 163-195.
- Id., *Politik, Kultur und Philosophie in Preußen*, «Hegel-Studien», Beiheft 22 (1983), pp. 29-48.
- Koschorke A., *System. Die Ästhetik und das Anfangsproblem*, in *Grenzwerte des Ästhetischen*, hrsg. von R. Stockhammer, Suhrkamp, 2002, pp. 146-163.
- Kraft S., *Hegel, das Unterhaltungslustspiel und das Ende der Kunst. Zur Stellung der modernen Komödie in Hegels Ästhetik*, «Hegel-Studien», 45 (2010), pp. 81-102.
- Kwon J.-I., *Die Metamorphosen der "symbolischen Kunstform"*, «Hegel-Studien», Beiheft 34, 1992.
- Id., *Kunst und Geschichte. Zur Wiederbelebung der orientalischen Weltanschauung und Kunstform in Hegels Bildungskonzeption*, in «Hegel-Studien», Beiheft 38 (1998), pp. 147-161.
- Id., *Hegels Bestimmung der Kunst: die Bedeutung der "symbolischen Kunstform" in Hegels Ästhetik*, Fink, München 2001.
- Id., *Das moderne Ideal und die kulturelle Rolle der Kunst. Hegels Bestimmung der Kunst in der Gegenwart*, in *Kulturpolitik und Kulturgeschichte. Perspektiven der Hegelschen Ästhetik*, hrsg. von U. Franke und A. Gethmann-Siefert, 2005, pp. 3-22.
- Lavagetto A., *Teoria della società e teoria della letteratura nell'età goethiana*, in F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, Guida, Napoli 1988, pp. 7-37.
- Lugarini L., *Hegel dal mondo storico alla filosofia*, Armando, Roma 1973.

- Id., *La riforma hegeliana della psicologia*, «Il pensiero», XIX, 1-2, (1974), pp. 1-19.
- Magno E., *Introduzione all'estetica indiana. Arte e liberazione del sé*, Mimesis, Milano 2009.
- Id., *L'affermazione dell'identità. L'India di Hegel*, in Id., *Pensare l'India. Figure ermeneutiche e soglie critiche nella costruzione filosofica occidentale del "pensiero indiano"*, Mimesis, Milano 2012, pp. 73-107.
- Magnus K.D., *Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit*, State University of New York Press, New York 2001.
- Marchignoli S., *Canonizing an Indian Text? A.W. Schlegel, W. von Humboldt, Hegel, and the Bhagavadgita*, in *Sanskrit and "Orientalism". Indology and Comparative Linguistics in Germany, 1750-1958*, edited by D. T. McGetchin, P. K.J. Park, Damodar SarDesai, Manohar, New Delhi 2004, pp. 245-270.
- Marelli F., *Lo sguardo da Oriente. Simbolo, mito e greco in Friedrich Creuzer*, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2000.
- McGetchin D. T., *Indology, Indomania, and Orientalism: Ancient India's Rebirth in Modern Germany*, Rosemont Publishing & Printing Corp., Cranbury 2009.
- Menegoni F., *Soggetto e struttura dell'agire in Hegel*, Verifiche, Trento 1993.
- Menke C., *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996.
- Id., *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- Id., *Zweite Natur. Kritik und Affirmation*, in "... wenn die Stunde es zuläßt". *Zur Traditionalität und Aktualität kritischer Theorie*, hrsg. von M. Völk et al., Westfälisches Dampfboot, Münster 2012, pp. 154-171.
- Id., *Die Kraft der Kunst*, Suhrkamp, Berlin 2013.
- Moretti G., *Creuzer, Bachofen, Baeumler. Tre stazioni del pensiero mitico*, in A. Baeumler, F. Creuzer, J.J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, 1. *Alfred Baeumler. Da Winckelmann a Bachofen*, a cura di G. Moretti, Spirali Edizioni, Milano 1983, pp. 11-83.
- Nuzzo A., *Dialectical Memory, Thinking and Recollecting. Logic and Psychology in Hegel*, in *Mémoire et souvenir. Six Études sur Platon, Aristote, Hegel et Husserl*, sous la direction de A. Brancacci et G. Gigliotti, Bibliopolis, Napoli 2006, pp. 91-119.

- Id., *Hegel's Aesthetics as a Theory of Absolute Spirit*, «International Yearbook of German Idealism», 4 (2006), pp. 291-310.
- Ophälders M., *Dialettica dell'ironia romantica. Saggio su K.W.F. Solger*, Clueb, Bologna 2000.
- Id., *Poesia e morte dell'arte*, in *L'Estetica di Hegel*, cit., pp. 213-228.
- Pagano M., *Hegel e la religione egizia*, «Annuario filosofico», 5, 1989, pp. 239-270.
- Id., *La religione e l'ermeneutica del concetto*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992.
- Id., *La storia delle religioni nell'interpretazione di Hegel*, in «Annuario Filosofico», 10 (1994), Mursia, Milano 1995, pp. 325-373.
- Pareyson L., *Due possibilità: Kierkegaard e Feuerbach in Esistenza e persona*, Taylor, Torino 1950, pp. 9-52.
- Id., *Il mondo dell'arte*, in *L'opera e l'eredità di Hegel*, a cura di V. Verra, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 33-48.
- Id., *Estetica dell'Idealismo tedesco. III. Goethe e Schelling*, a cura di M. Ravera, Mursia, Milano 2003.
- Petterelli A., *Schelling critico di Hegel*, in *Fenomeno, trascendenza e verità. scritti in onore di Gianfranco Bosio*, a cura di F.L. Marcolungo, Il poligrafo, Padova 2012, pp. 213-232.
- Pinna G., *Kann Ironie tragisch sein? Anmerkungen zur Theorie des tragischen in Hegels Solgers-Rezension*, in «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik». *Hegel Berliner Gegenakademie*, hrsg. von C. Jamme, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994, pp. 280-300.
- Id., *Natura e arte negli scritti jenesi di Hegel*, in *Fede e sapere. La genesi del pensiero nel giovane Hegel*, a cura di R. Bonito Oliva e G. Cantillo, Guerini Associati, Milano 1998, pp. 184-195.
- Pippin R., *What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)*, «Critical Inquiry», 29, 1 (2002), pp. 1-24.
- Pinkard T., *Symbolic, classical and romantic art*, in *Hegel and the Arts*, edited by S. Houlgate, Northwestern University Press, Evanston 2007, pp. 3-28.
- Pöggeler O., *Hegel und Heidelberg*, «Hegel-Studien», 6 (1971), pp. 65-133.

- Id., *Die neue Mythologie. Grenzen der Brauchbarkeit des deutschen Romantik-Begriffs*, in *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von R. Brinkmann, Metzler, Stuttgart 1978, pp. 341-353.
- Id., *Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena*, in *Hegel in Jena*, hrsg. von D. Henrich und K. Düsing, «Hegel-Studien», Beiheft 20, Bonn 1980, pp. 249-270.
- Id., *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*, Alber Verlag, München 1984.
- Pope J.W., *Ägypten und Aufhebung. G.W.F. Hegel, W.E.B. Du Bois, and the African Orient*, in «The New Centennial Review», 6, 3, (2006), pp. 149-192.
- Potz D., *Solgers Dialektik. Die Gründzüge der dialektischen Philosophie K.W.F. Solger*, Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 1995.
- Ricci V., *Das Symbol als ursprüngliche Äußerung des Geistes. Überlegungen zu Hegels Philosophie des theorethischen Geistes*, «Hegel-Jahrbuch», 2011, pp. 48-53.
- Id., *“Spirit That Knows Itself in the Shape of Spirit”: On Hegel’s Idea of Absolute Knowing*, Tesi di Dottorato di ricerca in Filosofia, Università degli Studi di Padova, 2011.
- Ripalda J.M., *Poesie und Politik beim frühen Hegel*, in «Hegel-Studien» 8 (1973), pp. 91-118.
- Rutter B., *Hegel on the modern arts*, Cambridge University Press, New York, 2010.
- Said E.W., *Orientalism*, Phanteon Books, New York 1978; *Orientalismo*, trad. it. a cura di S. Galli, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- Samonà L., *Interiorità e forma. Hegel e il romanticismo*, in «Nuovo Romanticismo», 4, 1986, pp. 79-108.
- Schneider H., *Die Kunst in Hegels Enzyklopädie. Entwicklungsgeschichte der Ästhetik in den drei Fassungen*, in Id., *Geist und Geschichte. Studien zur Philosophie Hegels*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1998, pp. 235-263.
- Schulin E., *Die weltgeschichtliche Erfassung des Orients bei Hegel und Ranke*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958.
- Semerari G., *Teoresi e poeticità. La semantica schellinghiana della natura*, in «Paradigmi» III (1985), pp. 357-378.
- Siani A.L., *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*, ETS, Pisa 2010.

- Siep L., *Anerkennung als Prinzip der praktischen Philosophie. Untersuchungen zu Hegels Jenaer Philosophie des Geistes*, Alber, Freiburg/München 1979; *Il riconoscimento come principio della filosofia pratica. Ricerche sulla filosofia dello spirito jenesse*, Pensa, Lecce 2007.
- Speight A., *Hegel and Aesthetics: The Practice and 'Pastness' of Art*, in *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth-Century Philosophy*, edited by F.C. Beiser, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 378–93
- Szondi P., *La poetica di Hegel e Schelling*, tr. it. Anna Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1986.
- Testa I., *The Universal Form of Spirit: Hegel on Habit and Sociality*, «Hegel-Jahrbuch» 2010, pp. 215-220.
- Todorov T., *Théories du symbole*, Seuil, Paris 1977; *Teorie del simbolo*, a cura di C. De Vecchi, Garzanti, Milano 1991.
- Theunissen M., *Hegels Lehre vom absoluten Geist als Theologisch-politischer Traktat*, De Gruyter, Berlin 1970.
- Vercellone F., *Oriente e ornamento nell'Estetica di Hegel*, «Rivista di estetica», 12, 1982, (XXII), pp. 83-90.
- Verra V., *Linguaggio, mito e storia. Studi su Herder*, 2006.
- Id., *Mito, rivelazione e filosofia in J.G. Herder e il suo tempo*, Milano 1966.
- Viyagappa I., *G.W.F. Hegel's Concept of Indian Philosophy*, Università Gregoriana Editrice, Roma 1980.
- Vieweg K., *L'arte moderna come «fine dell'arte», in Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica in Hegel*, a cura di F. Iannelli, cit., pp. 95-114.
- Walzel O., “Allgemeines” und “Besonderes” in Solgers Ästhetik, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XVII*, hrsg. von P. Kluckhohn und E. Rothacker, Bonn 1939, pp.153-182.
- Wyss B., *Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel*, in *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, «Hegel-Studien», 22 (1983), pp. 115-130.

- Wolff M., *Eine Skizze zur Auflösung der Leib-Seele-Problems. Analytischer Kommentar zu § 389 der Enzyklopädie (1830)*, in *Psychologie und Antropologie oder Philosophie des Geistes. Beiträge zu einer Hegel-Tagung in Marburg 1989*, cit., pp. 188-250.
- Id., *Das Körper-Seele-Problem*, Klostermann, Frankfurt am Main 1992.
- Zanelli P., *Alle soglie dell'impossibile, per resistere alla mediocrità, "sempre di nuovo"*, in *Pensare il presente, riaprire il futuro. Percorsi critici attraverso Foucault, Benjamin, Adorno, Bloch*, G. Gamba, G. Molinari, M. Settura (a cura di), Mimesis, Milano 2014, pp. 11-16.