



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata (*FISPPA*)

---

DOTTORATO DI RICERCA IN : FILOSOFIA

INDIRIZZO: Unico

CICLO XXVIII

## LA FILOSOFIA HEGELIANA DELLA LETTERATURA

**Coordinatore:** Ch.ma Prof.ssa Francesca Menegoni

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Luca Illetterati

**Dottorando:** Francesco Campana

## **Indice**

<i>Sintesi/Abstract</i>	p. 1
<b>PARTE PRIMA</b>	<b>p. 5</b>
1.1 <i>Introduzione</i>	p. 7
1.2 <i>Status quaestionis</i>	p. 13
1.2.1 <i>Il libro che non c'è</i>	p. 15
1.2.2 <i>Hegel dove non te lo aspetti</i>	p. 20
1.2.4 <i>La filosofia hegeliana della letteratura nella critica</i>	p. 27
1.3 <i>Attualizzare la filosofia hegeliana dell'arte</i>	p. 29
1.3.1 <i>Il presente e il mondo concreto</i>	p. 30
1.3.2 <i>Il tutto e la parte</i>	p. 33
1.3.3 <i>Due approcci per l'attualizzazione</i>	p. 42
1.3.4 <i>«A born-again Hegelian»</i>	p. 44
1.3.5 <i>Hegel «malgré lui and avant la lettre»</i>	p. 59
1.4 <i>Excursus: quale modernità?</i>	p. 70
<b>PARTE SECONDA</b>	<b>p. 77</b>
2.1 <i>Hegel filosofo della letteratura</i>	p. 79
2.2 <i>Hegel critico e storico della letteratura</i>	p. 95
2.3 <i>Una tesi ingombrante</i>	p. 102
2.4 <i>Tra sensibilità e pensiero</i>	p. 107
2.5 <i>La rappresentazione, il linguaggio, la parola</i>	p. 118
2.6 <i>I confini della letteratura nel sistema delle arti</i>	p. 128
2.6.1 <i>Dalla parte della concretezza</i>	p. 129
2.6.2 <i>Le singole arti come sistema</i>	p. 133

2.6.3 <i>Le direttrici del sistema delle arti</i>	p. 136
2.6.4 <i>La trasversalità della poesia</i>	p. 143
2.7 <i>L'eccezione che costituisce la regola</i>	p. 151
2.8 <i>Poesia, tra prosa della quotidianità e prosa del pensiero</i>	p. 153
2.9 <i>La letteratura come luogo della "fine"</i>	p. 163
2.10 <i>Excursus I. La teoria hegeliana della poesia è una teoria anti-essenzialista?</i>	p. 165
2.11 <i>Excursus II. C'è una teoria del romanzo hegeliana?</i>	p. 171
2.12 <i>La letteratura e l'umano</i>	p. 180
2.13 <i>La letteratura, la comicità, l'ironia, l'umorismo</i>	p. 186
2.14 <i>La letteratura, tra ordinario e disarmonia</i>	p. 200
<b>PARTE TERZA</b>	<b>p. 203</b>
3.1 <i>Fine della letteratura?</i>	p. 207
3.2 <i>Romanzo eccedente e prosa del pensiero</i>	p. 217
3.2.1 <i>Esperimenti di un soggetto estremo</i>	p. 218
3.2.3 <i>Il romanzo massimalista</i>	p. 220
3.2.4 <i>David Foster Wallace, le note a margine e la prosa cerebrale</i>	p. 224
3.3 <i>Non-fiction e prosa del quotidiano</i>	p. 227
3.3.1 <i>New Journalism e romanzo-verità</i>	p. 230
3.3.2 <i>Ogni nonfiction è un'autofiction</i>	p. 234
3.4 <i>A metà strada: Zadie Smith e Jonathan Franzen</i>	p. 238
<i>Conclusioni</i>	p. 245
<b>Nota bibliografica e abbreviazioni</b>	<b>p. 249</b>

Sintesi:

L'oggetto del presente lavoro è la filosofia hegeliana della letteratura e l'obiettivo che ci si prefigge è quello di interpretare la concreta produzione letteraria contemporanea, attraverso i concetti della 'filosofia della letteratura' del pensatore tedesco.

Si intendono dimostrare due tesi:

1. La letteratura non va incontro alla 'fine dell'arte' nello stesso modo in cui accade per le altre arti. La forma d'arte letteraria sembra infatti avere, in sé, gli elementi capaci di resistere a un mutamento irreversibile del proprio status. La letteratura, tra le arti, sembra l'arte che più resiste agli stravolgimenti, perché ha in sé, forse da sempre, i germi della sua 'fine'.

2. Nella produzione letteraria contemporanea, è possibile vedere realizzate alcune delle tendenze che rispondono ai caratteri dell'opera d'arte letteraria, così come veniva teorizzata da Hegel, nell'interpretazione che verrà qui proposta della sua 'filosofia della letteratura'.

La prima parte dell'elaborato è dedicata alla discussione della letteratura critica sulla filosofia hegeliana dell'arte e sulla filosofia hegeliana della letteratura. Viene affrontato il problema dell''attualizzazione' nella contemporaneità di una filosofia del come quella di Hegel. Si cercano di individuare le modalità, i limiti e le potenzialità di una interpretazione del presente attraverso il pensiero hegeliano. La questione dell'attualità è strettamente legata a quella della modernità e della contemporaneità. Si approfondisce quindi il concetto di modernità, come è stato inteso da Hegel. Hegel, infatti, ha fornito gran parte della cornice concettuale all'interno della quale noi pensiamo il moderno.

La seconda parte dell'elaborato è dedicata all'analisi della 'filosofia della letteratura' di Hegel. Si analizzano, in primo luogo, le caratteristiche che il pensiero sulla letteratura ha in Hegel. La 'filosofia della letteratura' hegeliana è una filosofia costituita da una dimensione teorica, critica e storica. Si passa poi a individuare il ruolo dell'arte nel sistema hegeliano in generale e della letteratura in quello hegeliano delle arti. L'arte è la prima forma del sapere assoluto e occupa una posizione intermedia tra sensazione e pensiero. La letteratura, la 'poesia', in termini hegeliani è l'arte che più esprime, rispetto alle altre arti, il concetto di arte (aspetto normativo della letteratura) e, allo stesso tempo, per la sua posizione di confine e di vicinanza alle altre forme dello spirito assoluto, la migliore candidata a sperimentare la fine (aspetto eccedente). La poesia, infatti, utilizza la parola come suo mezzo espressivo. Questo la colloca in una posizione di stretta vicinanza con il quotidiano, la vita di tutti i giorni, da una parte, e le altre

forme dello spirito assoluto, la religione e, soprattutto, la filosofia. La ‘poesia’ si trova così stretta tra la ‘prosa del mondo’ o ‘prosa del quotidiano’ e la ‘prosa della scienza’ o ‘prosa del pensiero’. Questi tre elementi, costituiranno la traccia per il modello di interpretazione della produzione letteraria contemporanea, presente nella terza parte.

Ci si chiede quindi se la filosofia della letteratura hegeliana sia una teoria anti-essenzialista e si indaga la possibilità di rinvenire, in Hegel, una teoria del romanzo.

Si analizzano, infine, alcuni elementi e caratteri che caratterizzano l’arte nella modernità, per Hegel, in stretta relazione con la letteratura (umano; comico, ironico, umoristico; quotidiano).

Nella terza parte viene proposta un’interpretazione ‘hegeliana’ della produzione letteraria contemporanea. Ci si sofferma sul dibattito riguardante la ‘fine’ della letteratura. Sulla base del modello tratto dalla ‘filosofia hegeliana della letteratura’, si individuano tre poli: la ‘poesia’, che è la letteratura in quanto arte; la ‘prosa del pensiero’, che è la tendenza della poesia a superare se stessa, attuando processi riflessivi e cerebrali; la ‘prosa del quotidiano’, che è invece la tendenza a far entrare il mondo reale nella ‘poesia’. A partire dalle analisi di critica letteraria degli ultimi anni, si individua quindi la ‘prosa del pensiero’ nella cosiddetta letteratura postmoderna ‘massimalista’ (Pynchon, Wallace, Bolaño); la ‘prosa del quotidiano’ nella cosiddetta letteratura di ‘non-fiction’ (Capote, Carrère, Saviano). Poiché i poli delle due ‘prose’ non sono categorie rigide, ma campi di tensione entro cui vive la molteplicità concreta e complessa della letteratura, si individuano casi a metà strada che condividono elementi tratti dalle due tendenze (Franzen, Smith).

In conclusione si evidenzia come questa struttura ‘prosa del quotidiano’- ‘poesia’- ‘prosa del pensiero’ costituisca, da una parte, il fatto che la poesia abbia in se stessa, come costitutivi, gli elementi della ‘fine’, dall’altra, il fatto che, proprio perché questa presenza è costitutiva, essa funge da resistenza contro una sua ‘fine’ irreversibile (inteso come mutamento strutturale del suo status).

\*\*\*

Abstract:

The main subject of this dissertation is ‘Hegel’s Philosophy of Literature’. The general aim of my research is the analysis of the contemporary literary production through the conceptual framework of the German thinker.

I will show two theses:

1. Literature differs from the other arts insofar it does not fall prey of the so-called 'End of Art'. Literature, in fact, seems to involve in itself all the elements enabling her to resist the irreversible change of its own status. Considering all the arts, Literature seems to be the one able of better resisting the epochal turns, because it has in itself, maybe from its origins, the seeds of its own 'End'.

2. In contemporary literary production we can see the realizations of some issue, that correspond to the features of Hegel's philosophical interpretation of literary artwork.

The first part of the research focuses on the secondary literature on Hegel's Philosophy of Art and of Hegel's Philosophy of Literature. I analyse the problem of the contemporary relevance of Hegel's Aesthetics. I point out the modalities, the limits and the potentialities his philosophical approach for interpreting our present. The problem of the contemporary relevance of a classic author is strictly related to the topic of modernity. The very notion of modernity in Hegel's philosophy is therefore investigated. In effect, Hegel provided most of the conceptual framework in which we think modernity.

The second part of the research focuses on the analysis of 'Hegel's Philosophy of Literature'. Firstly I take into account the features of the way Hegel thinks Literature. 'Hegel's Philosophy of Literature' is deeply grounded on theoretical, critical and historical dimension. The second step is a clarification of the role played by Art in the system and, more specifically, of the function of Literature in Hegel's Philosophy of Art. Art is the first form of Absolute Spirit and it stands in an intermediated position between intuition and thought. Literature, i.e. 'Poetry' in Hegel's terms, is the art that better express the notion of art itself (normative side of Literature). At the same time, because of its closeness to the other forms of Absolute Spirit, Literature is the best candidate to embody the 'End' (exceeding side). Poetry, in fact, uses word as its expressing mean. This is why it stands close to ordinary life on the one hand, and to the forms of Absolute Spirit, Religion and most importantly Philosophy on the other. 'Poetry's proper place is thus in between 'Prose of the World' and 'Prose of Thought'. These three elements represent the guideline for the interpretation of the contemporary literary production.

I will therefore take in account the problem of anti-essentialism in Hegel's Philosophy of Literature. I will try to find out a Theory of the Novel in Hegel's thought.

I will close this part with an analysis of the features characterizing modern Art in Hegel's thought with a special focus on Literature (Human; Comedy, Irony, Humour; ordinary life).

In the third part I will outline an 'Hegelian' interpretation of contemporary Literature. I will focus on the debate on the 'End' of Literature. On the basis of a model, deriving from 'Hegel's Philosophy of Literature' I will structure my interpretation on three main points: 'Poetry', i.e. Literature as Art itself; 'Prose of Thought', as the tendency of Poetry to overcome itself through its own reflective and cerebral processes; 'The Prose of the World', that is the tendency to bring the actual world into Poetry. Starting from the analysis of the recent positions in literary criticism, I trace back the 'Prose of Thought' to the so called postmodern Maximalist Literature (Pynchon, Wallace, Bolaño) on the one hand, and the 'Prose of the World' to the so called Non-fiction Literature (Capote, Carrère, Saviano). Nevertheless, the tendencies of the two kind of Prose are not rigid categories. In fact there are examples that share features of both (Franzen, Smith).

I conclude my research by pointing out that the structure 'Prose of the World-Poetry-Prose of Thought' implies 'Poetry's' having in itself the element of its End on the one hand, and the possibility for it of resisting this very End (meant as a structural turn of its own status) on the other.

## PARTE PRIMA





## 1.1 Introduzione

Il presente lavoro si concentra sulla filosofia hegeliana dell'arte e, in particolare, su quella che in questa sede si intende definire come la "filosofia hegeliana della letteratura", ovvero sul discorso filosofico che Hegel propone rispetto a quella che egli chiama «poesia» o «arte della parola».

L'obiettivo ultimo sarà quello di provare a capire se una concezione come quella che Hegel elabora rispetto all'opera d'arte letteraria – e che elabora rifacendosi alla letteratura del proprio tempo e a quella del passato – intercetti delle caratteristiche, di per sé proprie all'oggetto letterario, che siano in grado di dimostrarsi valide anche per l'interpretazione della concreta produzione letteraria contemporanea.

L'arte contemporanea appare come un'arte che manifesta fin da subito, immediatamente, "al primo impatto", si potrebbe dire, la peculiarità del tempo che la definisce. Anche per questo, numerosi filosofi e critici d'arte si sono rifatti al pensiero hegeliano e hanno parlato di una "fine dell'arte" a proposito dei fenomeni artistici dei secoli XX e XXI. Hanno visto nei movimenti di avanguardia, neo-avanguardia e nelle esperienze odierne una svolta irreversibile rispetto all'arte del passato<sup>1</sup>.

La consapevolezza di questa contemporaneità propria dell'attuale produzione artistica è un'operazione abbastanza semplice da sperimentare. Se ci reca alla Biennale d'Arte di Venezia si è subito attraversati – dopo un primo eventuale momento di imbarazzo – dalla consapevolezza del fatto che si è i fruitori di qualcosa di radicalmente diverso rispetto all'arte del passato, qualcosa di nuovo rispetto a quello che si è abituati a percepire come arte, qualcosa di "strano". Ci si trova a interrogarsi su cosa avrà mai voluto dire Bruce Nauman con uno dei suoi neon oppure a sorridere divertiti dalla dimensione ludica di un enorme palloncino di metallo concepito da Jeff Koons; ci si può compiacere dello sfacciato sarcasmo di un'installazione di Maurizio Cattelan, si può attraversare stupiti una delle grandi installazioni Olafur Eliasson o magari essere colti da un sentimento di inquietudine di fronte a una *performance* di Marina Abramović. Sembra che non sia più possibile essere i fruitori di un'esperienza artistica come quelle di un tempo, sembra che i tempi siano cambiati in un modo irreversibile. E ciò non

---

<sup>1</sup> Non sono comunque mancati gli interventi che hanno messo in guardia da una lettura troppo univoca dei movimenti di avanguardia come produttori di svolte definitive, mettendo in luce le "aporie dell'avanguardia" (H. M. HENZENSBERGER, *Die Aporien der Avantgarde*, in ID., *Einzelheiten II: Poesie*

accade solo con le arti figurative, ma capita anche con altre arti: si pensi all'effetto di sorpresa, di straniamento, di cui si può fare esperienza se si è attraversati dalla materialità del suono di un'opera un'opera come il *Prometeo* di Luigi Nono, o se ci si trova di fronte a un palazzo progettato da Frank Gehry, o ancora se si assiste a uno spettacolo di danza coreografato da Pina Bausch. Insomma, l'arte e l'esperienza che si fa di essa sembrano aver passato una soglia che ha prodotto una trasformazione profonda e da cui sembra difficile tornare indietro. La domanda da cui prende le mosse questo lavoro è: succede lo stesso anche per la letteratura?

Arthur C. Danto – di cui si parlerà estesamente in seguito – nel suo *La trasfigurazione del banale*, intende individuare una definizione di opera d'arte che possa ritenersi corretta per tutte le epoche artistiche. Secondo il filosofo e critico statunitense, una definizione di opera d'arte, in quanto tale, deve presentare dei caratteri di necessità e universalità che siano in grado di valere per tutti i movimenti, le scuole, gli stravolgimenti e le rivoluzioni che la storia dell'arte ha attraversato. Ciò che lo fa giungere a questa consapevolezza sono le *Brillo Box* di Andy Warhol. In esse, Danto scorge un'arte che è giunta alla conclusione di un percorso, un'arte che ha abbandonato il dominio del sensibile che l'aveva caratterizzata fino a quel punto. Per Danto, nelle scatole di Warhol si può assistere alla realizzazione della “fine dell'arte” che aveva concepito il pensiero hegeliano: l'arte ha intrapreso un processo di riflessione su se stessa, sulle proprie modalità creative, sul proprio statuto più profondo; non ha più intenti mimetici, ma è diventata un'interrogazione su se stessa e sul mondo. Attraversando questo sviluppo, l'arte ha sperimentato una dissoluzione di se stessa, dei caratteri che costituivano da secoli: è diventata filosofia, è pervenuta alla sua “fine”.

Nell'introduzione de *La trasfigurazione* Danto fa un'osservazione di dettaglio, da cui è partita la presente ricerca. Appena dopo aver parlato delle *Brillo Box* come le opere che rappresentano l'arte giunta alla sua “fine” e aver accostato questo fenomeno al discorso hegeliano sulla “fine” (in questo caso si riferisce alla filosofia della storia), afferma:

«I problemi affrontati in questo libro si presentano nel modo più vivido in quella che può essere chiamata pittura-e-scultura [*painting-and-sculpture*]. E così la maggior parte dei miei esempi è tratta da questo genere di arte. Tuttavia, gli stessi problemi possono essere rilevati

*trangenericamente* [*transgenerically*] in tutte le ramificazioni dell'arte: nella letteratura e nell'architettura, nella musica e nella danza»<sup>2</sup>.

Danto non si riferisce, in questo caso, alla condizione di possibilità che lo ha condotto a porsi la domanda circa la definizione di opera d'arte, non si riferisce alla "fine dell'arte", ma alla definizione stessa, che sarà oggetto del suo studio.

In questa sede, si intende fare un passo indietro nell'argomentazione di Danto e, in un certo senso, radicalizzarla. Si intende cioè chiedersi se la cosiddetta tesi sulla "fine dell'arte" valga davvero «trangenericamente» e si indica nella letteratura una possibile obiezione a un processo che sembra generalizzato, all'interno dell'arte contemporanea.

Non c'è dubbio, infatti, che le grandi Avanguardie storiche e le Neo-Avanguardie abbiano prodotto delle esperienze di rottura anche profonde in campo letterario. Per il teatro e la poesia (intesa come lirica) questo sembra più evidente. Ma come stanno le cose, per esempio, per un genere come il romanzo? Ci sono state sicuramente dei movimenti e delle esperienze anche singole di sperimentalismo estremo, da Joyce a Vian fino a Gadda, ma non sembra che questi fenomeni abbiano generato una frattura simile a quella che ha stravolto le altre arti. Sembra invece che, accanto a produzioni più avanguardistiche o sperimentali, possano convivere delle forme meno radicali e, non per questo, essere percepite comunque come genuinamente contemporanee.

Non ci si sente "fuori dalla storia", se così si può dire, se non si leggono o non si scrivono *solo* romanzi come *Finnegans Wake*, mentre appare più problematico presentare al Moma di New York un "nuovo" dipinto in stile rinascimentale dal titolo *San Girolamo penitente*. Peraltro, nel momento in cui anche venisse accettata dal museo, il fruitore, in quella sede, caricherebbe l'opera di significati ben diversi rispetto a quelli che le attribuirebbe se andasse a Castel Sant'Angelo a vedere la stessa pala dipinta da Lorenzo Lotto. Sembra, insomma, che la letteratura interpreti in modo differente, rispetto alle altre arti, le fratture che pure la percorrono, crei delle resistenze nei confronti di una sua "fine".

Nel presente lavoro si intende, su questo sfondo, analizzare il problema della letteratura e della sua (eventuale) "fine", ritornando all'elaborazione che costituisce l'origine principale di questa teorizzazione, ovvero la filosofia dell'arte hegeliana. Si intende perciò approfondire la concezione hegeliana della letteratura, con un'attenzione

---

<sup>2</sup>*The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (MA) – London, Harvard University Press, 1981, p. VII; trad. it. di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari, 2010, p. XXVI, corsivo mio).

specifica ai testi delle lezioni che egli tenne a Berlino tra il 1821 e il 1828. A partire dalle considerazioni hegeliane, si cercherà di far emergere un modello ermeneutico che descriva lo statuto dell'opera d'arte letteraria e che possa essere valido per l'interpretazione dei fenomeni concreti dell'odierna produzione letteraria.

Le tesi generali che si vogliono sostenere in questa sede sono due:

1. La letteratura non va incontro alla sua “fine” nello stesso modo in cui accade per le altre arti. La forma d'arte letteraria sembra infatti avere, in sé, gli elementi capaci di resistere a un mutamento irreversibile del proprio status e, nel contempo, attraversare i mutamenti che coinvolgono la storia dell'arte, producendo di sé un continuo rinnovamento. La letteratura, tra le arti, sembra l'arte che più resiste agli stravolgimenti, perché ha in sé, forse da sempre, i germi della sua “fine”.
2. Nella produzione letteraria contemporanea, è possibile vedere realizzate alcune delle tendenze che rispondono ai caratteri dell'opera d'arte letteraria, così come veniva teorizzata da Hegel, nell'interpretazione che verrà qui proposta della sua “filosofia della letteratura”.

Nella PRIMA PARTE, si proporrà quindi una disamina degli attuali studi sulla filosofia hegeliana dell'arte, concentrandosi soprattutto sul rinnovato interesse per tale ambito che ha generato la pubblicazione dei quaderni degli allievi presenti alle lezioni berlinesi di Hegel, da parte dello Hegel-Archiv di Bochum. Ci si soffermerà poi sul ruolo che la ripresa dello studio della filosofia hegeliana dell'arte ha avuto all'interno di quella generale *Hegel-Renaissance*, che ha coinvolto il settore di studi in lingua inglese e che si presenta come una delle più interessanti esperienze di ricerca degli ultimi anni. Si passeranno in rassegna gli studi dedicati al tema complessivo della letteratura nel pensiero estetico di Hegel.

Inoltre, ci si domanderà che cosa significhi proporre un'“attualizzazione” della filosofia dell'arte hegeliana, quali siano le sue modalità, i limiti e le potenzialità. Si approfondiranno due tra gli esempi più significativi degli ultimi anni che questo tipo di operazione ha prodotto, ovvero il caso di Arthur C. Danto e quello di Robert B. Pippin. Poiché si tratta di capire quali siano le possibilità interpretative della filosofia di un

pensatore del passato, nell'ambito della contemporaneità, si concluderà infine la sezione con un primo *Excursus*, dedicato al concetto di modernità. Verrà chiarito il significato che tale concetto ha per Hegel e si mostrerà il ruolo che il pensiero di questi ha svolto nell'elaborazione della stessa idea di modernità, che ci si trova a interrogare.

Nella SECONDA PARTE, si tenterà di ricostruire una “filosofia hegeliana della letteratura”, a partire soprattutto dai testi delle lezioni berlinesi. Ci si soffermerà, inizialmente, sui caratteri che questa “filosofia della letteratura” presenta nel ragionamento hegeliano: caratteri teorici, critici, storici. Si passerà quindi a discutere il dibattito sulla tesi sulla cosiddetta “fine dell’arte” e, di qui, a determinare il ruolo che l’arte ha nel sistema hegeliano, un ruolo intermedio tra sensazione e pensiero.

Verrà approfondito il mezzo espressivo con cui la “poesia” crea le proprie opere, la parola, e si cercherà di fare chiarezza rispetto ai rapporti tra i concetti di “rappresentazione”, “linguaggio”, “parola”. Si vedrà come è proprio la dimensione rappresentativa del linguaggio, espressa tramite la parola, che costituisce uno degli elementi decisivi per la per la vicinanza della “poesia” con altri campi della vita e del sapere, e quindi per la sua intrinseca condizione di arte alla “fine” dell’arte.

Si passerà quindi ad analizzare la collocazione della letteratura nel sistema hegeliano delle arti e si mostrerà come essa, che per Hegel è il culmine del sistema delle arti particolari, abbia in sé una dimensione, nello stesso tempo, normativa, rispetto alle altre arti, ed eccedente, rispetto allo stesso sistema delle arti.

Verranno presi in considerazione, a questo punto, i “confini” della “poesia”, posta tra una “prosa del quotidiano” o “prosa del mondo”, vale a dire la vita ordinaria di ogni giorno, e una “prosa del pensiero”, ovvero il versante della religione e, soprattutto, della filosofia, che nella configurazione del sapere assoluto seguono l’arte. La “poesia” si troverà al centro tra questi due poli e il suo oggetto, la materia con cui crea le sue opere, ovvero la parola, sarà l’elemento comune alle tre dimensioni. Nella parte terza del presente lavoro, i poli costituiti dalla “prosa del quotidiano”, dalla “poesia” e dalla “prosa del pensiero” saranno al centro dell’attualizzazione presentata in questa sede. Si tratterà quindi di individuare la differenza specifica dei diversi usi della parola, che questi tre campi condividono. Verrà sottolineato, inoltre, come la letteratura sia, per Hegel, un luogo della “fine” anche dal punto di vista epocale, come si trovi nella fase finale di ciascuna epoca storico-artistica individuata dal filosofo.

A questo punto, verrà proposto un primo *Excursus*, dove ci si chiederà se la filosofia della letteratura in Hegel sia una filosofia anti-essenzialista. Mentre un

secondo *Excursus* si domanderà se esista una “teoria hegeliana del romanzo” e quali, eventualmente, siano i suoi caratteri.

Infine, ci si concentrerà su alcuni dei momenti dell’estetica hegeliana che costituiscono tratti decisivi dell’arte nella modernità e dell’arte alla “fine” dell’arte, vale a dire il tema dell’umano, il rapporto tra comicità, ironia e umorismo, e il concetto di ordinarietà. Tutti questi temi verranno posti in relazione all’opera d’arte letteraria.

Nella PARTE TERZA, si prenderanno in considerazione alcuni rilevanti interventi critici – anche estranei al contesto hegeliano – che rilevano una “fine” della letteratura e si mostrerà come, anche per l’opera d’arte letteraria, il dibattito sulla “fine” sia particolarmente ricco. Si guarderà quindi al contesto della produzione letteraria contemporanea, scegliendo di concentrarsi, nello specifico, sul genere del romanzo. “Prosa del pensiero” e “prosa del quotidiano” saranno i campi di forza, tra i quali la “poesia” si colloca. In entrambi i casi, il ruolo della soggettività (modera) avrà un ruolo decisivo.

Si proporrà quindi di individuare, nella contemporanea letteratura postmoderna detta “massimalista”, una “poesia” (nel senso hegeliano di letteratura) più tendente alla “prosa del pensiero”. Con l’espressione “prosa del pensiero” si delinea una tendenza della letteratura, caratterizzata da un movimento di autoriflessione che la conduce a un dissolvimento della sua forma usuale e che la spinge verso forme che escono dalla “armonia classica” (in senso lato) con cui la si conosce. La “prosa del pensiero” descrive un tipo di letteratura eccedente, sperimentale, cerebrale. Il soggetto creatore si esprime con tutta la sua abilità, nello sperimentare strategie di rottura sempre nuove. Gli esempi saranno tratti da Borges, Calvino, Auster, Wallace.

Si passerà quindi a prendere in considerazione l’altro polo, quello della “prosa del quotidiano”. La “prosa del quotidiano” è caratterizzata dall’ingresso, nell’arte, del mondo nella sua ordinarietà. Si individuerà, in questo caso, nella cosiddetta letteratura di *non-fiction*, il caso-studio più rilevante. Verranno presi in considerazione Capote, Carrère, Saviano. Anche in questo caso, il soggetto è centrale e si mostrerà come ogni *non-fiction* sia, in realtà, un’*auto-fiction*.

I due poli della “prosa del pensiero” e della “prosa del quotidiano” non sono dei raggruppamenti rigidi, ma dei campi di tensione: tra la “prosa del pensiero” e “quella del quotidiano” si esprime una molteplicità di forme che vengono toccate maggiormente da un polo, dall’altro o da entrambi. Per questo, si concluderà la parte, analizzando due casi, Franzen e Smith, in cui si presentano i caratteri di entrambe le dimensioni.

Nella CONCLUSIONE si trarranno le fila dell'intero discorso. Si vedrà come la letteratura sia un'arte che resiste alla propria "fine" e interpreti la "fine" che attraversa con le modalità che le sono proprie, probabilmente da sempre. Il senso del presente lavoro, infatti, non è quello di determinare delle categorie in cui raggruppare una serie di scrittori rispetto ad altri. Non si tratta di individuare un genere, un movimento, una scuola. Qui si cercherà di trarre dal pensiero hegeliano un modello di lettura che consenta, "hegelianamente", di far emergere dal concreto letterario una razionalità capace di trovare una propria rappresentazione nelle tendenze letterarie individuate.

Dal punto di vista del metodo, si cercherà di servirsi di diverse tradizioni interpretative, da quella cosiddetta "continentale" a quella cosiddetta "analitica" (ammesso che abbiano ancora senso queste etichette), dalla teoria della letteratura alla critica letteraria. Questo, non per pervenire a un confuso eclettismo dove tutto appaia indistinto. Al contrario, proprio per la complessità degli argomenti trattati, si ritiene che un atteggiamento inclusivo e, quindi, la scelta consapevole di molteplici strategie sia una metodologia più fruttuosa ed efficace.

## 1.2 *Status quaestionis*

Prima di affrontare la questione dell'attualità della filosofia hegeliana dell'arte, ovvero della possibilità di leggere i fenomeni del presente attraverso di essa, vale la pena innanzitutto affrontare la questione della sua fortuna, dell'attenzione ad essa rivolta dalla ricerca in ambito filosofico e nel più vasto campo dello studio dell'arte. La prossimità dei due livelli – quello dell'attualità e quello della fortuna – non è per niente banale e solleva diverse problematiche.

In primo luogo, si potrà notare come la filosofia hegeliana dell'arte abbia sempre vissuto un'attenzione almeno duplice: da una parte, si possono trovare le ricerche condotte dagli specialisti del pensiero hegeliano; dall'altra, emerge un interesse anche da parte di chi, partendo da un interesse di tipo critico o storico-artistico e senza avere alle spalle una formazione specifica sul pensiero hegeliano, individua nel filosofo tedesco un punto di riferimento fondamentale per interpretare i fenomeni dell'arte. Una direzione, insomma, che va da Hegel all'arte e un'altra che, dai problemi che l'arte pone, si ritrova a fare i conti col pensatore di Stoccarda.

In realtà, la questione può dimostrarsi ancora più complessa. Si può osservare, per esempio, che la discussione sull'arte, specie quella sull'arte contemporanea, non ha



luogo in campo neutro. Hegel infatti è uno degli autori che maggiormente hanno contribuito a fornire i termini che impostano tale discussione; è stato una delle voci più importanti per la codificazione delle stesse modalità con cui si produce il ragionamento sulla storia e la teoria dell'arte. Inoltre, se il quadro generale della riflessione contemporanea sull'arte è almeno in parte predisposto "hegelianamente", vi sono anche alcuni concetti specifici – su tutti, quello di una "fine dell'arte" – che ritornano e che appartengono, in origine, alla speculazione hegeliana. Tali concetti, benché chiaramente riconducibili al pensiero del filosofo, hanno vissuto una vita autonoma, uno sviluppo proprio e, a volte, addirittura uno stravolgimento rispetto a come si presentavano all'interno dell'incubatrice hegeliana che li ha prodotti.

A questo si aggiunga poi il fatto che Hegel ha anche dato un decisivo contributo nel delineare il quadro teorico all'interno del quale pensiamo il moderno, la contemporaneità e quindi il contesto filosofico-storico in cui il suo pensiero sull'arte dovrebbe dimostrarsi "attuale".

Infine – come se non bastasse – ci si rende conto che, più che in altri ambiti della filosofia hegeliana, a giustificare la fortuna e l'attualità delle considerazioni del filosofo non è tanto (o non è in primo luogo) un dibattito accademico, le cui ragioni si fanno magari fatica a rintracciare tra le varie posizioni della letteratura secondaria. A provocare il duraturo interesse della filosofia hegeliana dell'arte, invece, è stato l'oggetto specifico dell'ambito filosofico in questione, ovvero l'arte, con le sue evoluzioni e le sue novità. Specie negli ultimi decenni, infatti, le mutazioni in campo artistico hanno costretto a una costante interrogazione delle intuizioni presenti nella teoria hegeliana.

In questo capitolo si cercheranno di individuare alcune delle linee più rilevanti della ricerca degli ultimi anni sulla filosofia dell'arte hegeliana. Ci si concentrerà prevalentemente su due esperienze che sembrano essere tra le più significative. La prima riguarda la riscoperta dei testi delle *Mit-* e *Nachschriften*, redatti dagli allievi presenti alle lezioni di Hegel. La pubblicazione delle edizioni di tali scritti ha messo in discussione, specie in ambito tedesco ed europeo, la classica versione pubblicata da Hotho e ha suscitato un rinnovato interesse per il versante filosofico-artistico del sistema. La seconda esperienza di rilievo che si analizzerà, invece, è costituita dalla ripresa della filosofia dell'arte di Hegel in ambito anglofono. Tale ripresa si inserisce nella più generale attenzione degli ultimi anni che gli studiosi, soprattutto statunitensi, hanno rivolto al pensiero hegeliano. Per ciò che riguarda il campo dell'arte, tuttavia,

bisognerà precisare meglio i caratteri di tale riscoperta, dal momento che sembra dimostrarsi più problematica di quanto si pensi. Infine, si proverà a fornire un quadro degli studi hegeliani riguardanti il preciso ambito filosofico-letterario.

### 1.2.1 *Il libro che non c'è*

Da quando Hegel tenne le sue lezioni di estetica, prima a Heidelberg (1818) e poi a Berlino (1820-21, 1823, 1826, 1828-29), l'aspetto filosofico-artistico del suo pensiero fu al centro di accese discussioni. Dopo la morte del filosofo, si trattò di raccogliere i materiali e organizzarli nella forma di un'opera che Hegel non ebbe il tempo di scrivere di proprio pugno. Le discussioni suscitate dalla filosofia hegeliana dell'arte trovarono quindi il testo di riferimento nella redazione che di tali lezioni fornì Heinrich Gustav Hotho e che venne pubblicata dal *Verein von Freunden des Verewigten* nella cosiddetta *Freundesvereinsausgabe*, tra il 1835 e il 1838 (e in seconda edizione nel 1942). Un'edizione però che, nonostante la limpidezza di numerosi passaggi, soffriva di troppi interventi e modificazioni del redattore<sup>3</sup>: il materiale era stato ampliato e risistemato in modo da fornire una visione il più possibile sistematica del pensiero estetico hegeliano<sup>4</sup>.

Rispetto alla fortuna di tale testo, si può seguire un filo rosso che attraversa il dibattito tra hegeliani di destra e di sinistra (tra gli altri, lo stesso Hotho, Vischer, Rosenkranz, Heine), passa per Marx e approda in alcune delle riflessioni più rilevanti della prima metà del Novecento, da Croce a Lukács, da Heidegger a Adorno<sup>5</sup>. Tra i tanti

---

<sup>3</sup> Sui materiali e, soprattutto, sui criteri redazionali che hanno guidato Hotho nella composizione dell'*Estetica*, si vedano le due *Premesse* del 1835 e del 1841. Soprattutto nella prima premessa, Hotho si paragona a un «restauratore di antiche pitture» e descrive il proprio operato come un «fondere i materiali più disparati e spesso contraddittori in un tutto il più possibile omogeneo, usando la massima cura e col timore di ritoccarli» (H. G. HOTHO, *Vorwort*, in G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Erster Band, Stuttgart, Frommans, 1927, pp. 1-12; trad. it. P. Galimberti, *Premessa alla prima edizione*, in G. W. F. HEGEL, *Introduzione alla «Estetica»*, con un saggio di W. Biemel, Milano, Guerini e Associati, 1996, pp. 31-38, p. 32).

<sup>4</sup> Come scrive Lukács, Hotho «non si occupò affatto della storia della genesi dell'estetica hegeliana. A lui importava una sola cosa: compilare con le lezioni di Hegel un libro unitario e di agevole lettura» (G. LUKÁCS, *Hegels Ästhetik*, in ID., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, Aufbau, 1954; trad. it. di E. Picco, *L'estetica di Hegel*, in ID., *Contributi alla storia dell'estetica*, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 113-152, p. 121).

<sup>5</sup> Per un quadro generale della *Wirkungsgeschichte* dell'estetica di Hegel nel Novecento si rimanda a W. KOEPEL, *Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert*, Bonn, Bouvier, 1975. Si vedano anche le considerazioni più aggiornate presenti in M. FARINA, A. L. SIANI, *Introduzione* in IID. (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 7-12. Per una bibliografia ragionata degli studi sull'estetica hegeliana fino al 1969 si rimanda a W. HENCKMANN, *Bibliographie zur Ästhetik Hegels: ein Versuch*, «Hegel-Studien», 5, 1969, pp. 379-427; per gli studi dal 1963 al 2011, invece, si veda P. D'ANGELO, F. IANNELLI, *Bibliografia sull'estetica di Hegel (1963-2011)* in P. D'ANGELO, *Simbolo e arte in Hegel*, nuova edizione ebook, il glifo, 2012, pp. 334-359.

temi posti sul tavolo, i principali sono stati quelli del presunto o effettivo classicismo dell'estetica hegeliana e, soprattutto, quello della tesi sulla cosiddetta "fine dell'arte" che fino ai nostri giorni ha prodotto, come ha scritto Annemarie Gethmann-Siefert, una «discussione senza fine», con numerose riprese e rielaborazioni<sup>6</sup>.

Per quanto riguarda gli ultimi sessant'anni, diversi sono stati gli autori e le scuole che si sono interessate dell'estetica hegeliana. Ancor più che negli anni precedenti, si può individuare, anche se con qualche semplificazione, quel doppio approccio di cui si diceva. Da una parte, l'impostazione degli specialisti della filosofia di Hegel, caratterizzata dalla ricerca teoretica e storico-filosofica del suo pensiero, spesso accompagnata da un lavoro di ricostruzione filologica del dettato del filosofo. Dall'altra parte, quella che prende le mosse dallo studio della storia dell'arte o dall'osservazione critica dell'arte contemporanea e che trova in Hegel un interlocutore di valore.

Per ciò che riguarda il primo indirizzo, un ruolo decisivo è stato svolto dal gruppo di ricerca dello Hegel-Archiv della Ruhr Universität di Bochum. Studiosi come Otto Pöggeler, Annemarie Gethmann-Siefer, Helmut Schneider hanno prodotto rilevanti contributi teorici comparsi principalmente sulla rivista «Hegel-Studien». Inoltre, il gruppo di ricerca ha pubblicato negli anni successivi anche alcune delle *Mitschriften* e delle *Nachschriften* degli allievi presenti alle lezioni berlinesi sull'estetica<sup>7</sup>.

Per la verità, già Georg Lasson, agli inizi degli anni Trenta del XX secolo, aveva tentato di porre rimedio all'operazione ricostruttiva condotta da Hotho e, recuperando alcuni manoscritti degli allievi, aveva pubblicato un'edizione, che comunque

---

<sup>6</sup> A. GETHMANN-SIEFERT, *Eine Diskussion ohne Ende: zu Hegels These vom Ende der Kunst*, «Hegel-Studien», 16, (1981), pp. 230-243. Per due recenti ricognizioni attraverso la fortuna della tesi sulla "fine dell'arte" in autori successivi a Hegel, cfr. E. GEULEN, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002 e F. VERCELLONE, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2013.

<sup>7</sup> Finora sono stati pubblicati il manoscritto redatto da Ascheberg del corso 1820/21 (G. W. F. HEGEL, *Vorlesung über die Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband*, a cura di H. Schneider, Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 1995), quello di Hotho del corso del 1823 (G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho*, a cura di A. Gethmann-Siefert, G.W.F. Hegel, *Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, 2, Hamburg, Meiner, 1998), quello di Kehler del corso del 1826 (G. W. F. HEGEL, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, a cura di A. Gethmann-Siefert e B. Collenberg-Plotnikov con la collaborazione di F. Iannelli e K. Berr, München, Fink, 2004), quello di von der Pfordten sempre del corso del 1826 (G. W. F. HEGEL, *Philosophie der Kunst. Vorlesungen von 1826*, a cura di A. Gethmann-Siefert, J. Kwon e K. Berr, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2005), manca Schneider parte del 28.

dimostrava delle criticità redazionali e della quale solo il primo volume aveva visto la luce<sup>8</sup>.

Il contributo di carattere storico-filologico fornito dagli studiosi dello Hegel-Archiv, invece, oltre ad aver consentito la diffusione di materiali, il cui grado di autenticità si avvicina maggiormente rispetto ai volumi pubblicati da Hotho, ha inoltre fornito nuovo impulso anche sul piano speculativo<sup>9</sup>. Il maggior apporto in questo senso è stato probabilmente fornito da Annamarie Gethmann-Siefert, che ha affrontato a più riprese il rapporto tra l'apparato sistematico hegeliano e i singoli fenomeni artistici presi in considerazione dal filosofo e ha cercato di individuare la coerenza tra i due piani, alla luce delle nuove fonti manoscritte<sup>10</sup>. La studiosa ha focalizzato la propria ricerca soprattutto sui temi del presunto classicismo hegeliano e della tesi sulla cosiddetta "fine dell'arte". Secondo l'interpretazione di Gethmann-Siefert, nella filosofia hegeliana l'arte continua a mantenere un ruolo decisivo anche nella modernità, svolgendo una funzione formativa all'interno della società e contribuendo in modo determinante alla "cultura formale" dell'individuo<sup>11</sup>.

Le edizioni curate dallo Hegel-Archiv e l'attività di studio del suo gruppo di ricerca hanno conferito nuova linfa agli studi specialistici, sia in lingua tedesca<sup>12</sup> che in altre lingue, e hanno dato luogo a numerose occasioni di discussione<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Aesthetik*, erster Halbband, Einleitung und erster Teil, 1. Abteilung, *Die Idee und das Ideal*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. v. G. Lasson, vol. X, Leipzig, Meiner, 1930. L'impresa di Lasson, innanzitutto, si basava su un materiale di gran lunga ridotto, rispetto a quello di cui disponeva Hotho (cinque quaderni di appunti: quello dello stesso Hotho del 1823 e altri quattro quaderni del corso del 1826). Inoltre, anche i criteri redazionali di Lasson sono particolarmente problematici, poiché permane l'aspirazione a dare forma organica al *corpus* di lezioni, tramite la fusione dei materiali (aspirazione parzialmente mitigata dall'indicazione della provenienza del corso in una tabella che precede i testi, senza peraltro distinguere i quaderni del 1826).

<sup>9</sup> Per quanto riguarda i manoscritti degli allievi presenti alle lezioni di Hegel si vedano, in generale, il volume 26 di «Hegel-Studien» (1991) e nello specifico, per le lezioni sulla filosofia dell'arte, gli interventi di H. SCHNEIDER, *Eine Nachschrift der Vorlesung Hegels über Ästhetik im Wintersemester 1820/21*, «Hegel-Studien», 26, 1991, pp. 89-92 e A. GETHMANN-SIEFERT, *Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, «Hegel-Studien», 26, 1991, pp. 92-110. Cfr. anche G. PINNA, *Estetica o filosofia dell'arte. Revisioni testuali e interpretazione dell'estetica di Hegel*, «Giornale critico della filosofia italiana», LXXXI, (LXXXIII), (2001), 2002, pp. 503-511.

<sup>10</sup> A. GETHMANN-SIEFERT, *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, in EAD. (hrsg.) *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, «Hegel-Studien – Beiheft», 34, 1992, pp. 9-39.

<sup>11</sup> Tra gli altri: EAD., *Hegels These vom Ende der Kunst und der Klassizismus der Aesthetik*, «Hegel-Studien», 19, 1984, pp. 205-258; EAD., *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*, «Hegel-Studien – Beiheft», 25, 1984; EAD., *Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik*, Erlangen-Jena, Verlag Palm & Enke, 1994.

<sup>12</sup> Un esempio in questo senso può essere lo studio di Dae-Joong Kwon, che analizza i presupposti teorici della tesi sulla "fine dell'arte", spingendosi fino al pensiero dell'antichità: D.-J. KWON, *Das Ende der Kunst. Analyse und Kritik der Voraussetzungen von Hegels These*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2004.

Pur con un ampio grado di autonomia, ma guardando con attenzione alle linee di ricerca prodotte dall'archivio di Bochum, si trovano gli studi di Paolo D'Angelo<sup>14</sup> (accompagnati dalla traduzione del manoscritto redatto da Hotho del corso del 1823<sup>15</sup>) e quelli di Francesca Iannelli che, oltre alla collaborazione alle edizioni tedesche dei manoscritti degli allievi, ha portato avanti, con una particolare attenzione anche alla tradizione hegeliana appena successiva alla morte del filosofo, ricerche riguardanti soprattutto il tema del brutto e di tutte quelle varianti che allontanano Hegel dall'immagine di sostenitore esclusivo di un'armonica bellezza classica<sup>16</sup>.

Sempre all'interno della ricerca specificamente hegeliana, in lingua italiana vanno ricordate, pur su posizioni diverse, le ricerche di Franco Biasutti sui temi del rapporto tra arte e religione e su quello della pittura<sup>17</sup>, e Francesco Valagussa sul tema della morte dell'arte<sup>18</sup>; si segnalano poi gli studi di Gianluca Garelli, che ha indagato la tematica filosofico-artistica soprattutto nella *Fenomenologia dello Spirito*<sup>19</sup>, quelli di Alberto L. Siani, che ha riflettuto sul ruolo anche socio-politico dell'arte nel moderno<sup>20</sup>, e di Mario Farina, che si è concentrato sul concetto di simbolo<sup>21</sup>. Gli ultimi due studiosi, inoltre, hanno curato la prima collettanea in lingua italiana che tenta di dare una visione d'insieme sull'estetica hegeliana e sulla ricerca più recente<sup>22</sup>. Per quanto riguarda gli studi recenti in lingua francese, è il caso di ricordare quelli di Alain Patrick Olivier che,

---

<sup>13</sup> Numerosi sono i convegni e le occasioni di incontro che hanno prodotto altrettanti volumi collettanei. Tra gli altri, alcuni più recenti sono: A. GETHMANN-SIEFERT, L. DE VOS, B. COLLENBERG-PLOTNIKOV (hrsg.), *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, München, Fink, 2005; U. FRANKE, A. GETHMANN-SIEFERT (hrsg.), *Kulturpolitik und Kunstgeschichte. Perspektiven der Hegelschen Ästhetik*, Hamburg, Felix Meiner, 2005; A. GETHMANN-SIEFERT, B. COLLENBERG-PLOTNIKOV (hrsg.), *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*, München, Fink, 2008; A. GETHMANN-SIEFERT, H. NAGL-DOCEKAL, E. RÓZSA, E. WEISSER-LOHMANN (hrsg.), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Berlin, Akademie, 2013; A. P. OLIVIER, E. WEISSER-LOHMANN (hrsg.), *Kunst – Religion – Politik*, München, Fink, 2013; F. IANNELLI (a cura di), *Arte, religione e politica in Hegel*, Pisa, ETS, 2013; A. ARNDT, G. KRUCK, J. ZOVKO, *Gebrochene Schönheit. Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeptionen*, Hegel-Jahrbuch Sonderband, Berlin, de Gruyter, 2014; T. BRAUNE-KRICKAU, T. ERNE, K. SCHOLL (hrsg.), *Vom Ende her gedacht. Hegels Ästhetik zwischen Kunst und Religion*, München, Alber, 2014; VIEWEG, F. IANNELLI, F. VERCELLONE (hrsg.), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, München, Fink, 2015.

<sup>14</sup> Oltre a numerosi contributi in rivista e volume, che verranno presi in considerazione nel corso del presente lavoro, di fondamentale importanza è stato il testo P. D'ANGELO, *Simbolo e arte in Hegel*, Bari, Laterza, 1989 (nuova ed. ebook parzialmente rivista, *il glifo*, 2012).

<sup>15</sup> G. W. F. HEGEL, *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H.G. Hotho*, trad. it. di P. D'Angelo, Roma-Bari, Laterza 2007<sup>3</sup>.

<sup>16</sup> F. IANNELLI, *Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, München, Fink, 2007.

<sup>17</sup> F. Biasutti, *Momenti della filosofia hegeliana*, Pisa, Ets, 2008.

<sup>18</sup> F. VALAGUSSA, *L'età della morte dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2013.

<sup>19</sup> G. GARELLI, *Lo spirito in figura. Il tema dell'estetico nella «Fenomenologia dello Spirito» di Hegel*, Bologna, il Mulino, 2010.

<sup>20</sup> A. L. SIANI, *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*, Pisa, ETS, 2010.

<sup>21</sup> M. FARINA, *Critica, simbolo e storia. La determinazione hegeliana dell'estetica*, Pisa, ETS, 2015.

<sup>22</sup> M. FARINA, A. L. SIANI (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Bologna, il Mulino, 2014.

oltre ad aver curato l'edizione della *Nachschrift* di Victor Cousin sulle lezioni hegeliane<sup>23</sup>, ha dedicato importanti ricerche sulla filosofia hegeliana della musica e sull'estetica hegeliana come momento fondativo del discorso moderno sull'arte<sup>24</sup>.

Al di là degli studi specialisti, è importante menzionare l'apporto di autori che non fanno riferimento diretto al contesto degli studi hegeliani e che, in alcuni casi, non sono riconducibili nemmeno a un contesto filosofico. All'interno dell'ambito di ricerca in lingua tedesca filosofi come Hans-George Gadamer, Dieter Henrich e Odo Marquard, che hanno avuto un'attenzione, in alcuni casi anche di tipo specialistica, per la filosofia hegeliana e hanno inserito questo interesse in una più ampia e autonoma riflessione<sup>25</sup> e lo stesso hanno fatto storici dell'arte come Hans Belting e Beat Wyss<sup>26</sup>. In Francia si trovano i casi di Jaques Derrida, che rintraccia una semiologia hegeliana<sup>27</sup>. In Italia, casi di rilievo sono stati quelli dello storico dell'arte Giulio Carlo Argan o Manfredo Tafuri e di filosofi come Dino Formaggio<sup>28</sup>.

Dato che si è fatto cenno in queste righe alle difficoltà testuali che comportano le lezioni hegeliane sulla filosofia dell'arte, è il caso di fare qui una precisazione riguardante la scelta dei testi di letteratura primaria. Non vi è dubbio che i quaderni di appunti resi accessibili negli ultimi anni rappresentino un avvicinamento notevole all'originale dettato hegeliano. I volumi pubblicati da Hotho, come accennato, soffrivano di una collazione che non consentiva di distinguere lo sviluppo del pensiero hegeliano negli anni, di innumerevoli ripetizioni, di una lunghezza non rispondente all'effettivo svolgimento dei corsi, di veri e propri interventi del redattore. Certo, non si può parlare di autenticità piena neppure per ciò che riguarda le *Mit-* e *Nachschriften*,

---

<sup>23</sup> G.W.F. HEGEL, *Esthétique. Manuscrit de Victor Cousin*, transcription, présentation et notes Alain Patrick Olivier, Paris, Librairie J. Vrin, 2005.

<sup>24</sup> A. P. OLIVIER, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la speculation philosophique*, Paris, Honore Champion, 2003; ID., *Hegel: la genèse de l'esthétique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

<sup>25</sup> H.-G. GADAMER, *Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage der Vergangenheitscharakter der Kunst*, in A. GETHMANN-SIEFERT, O. PÖGgeler (hrsg.), *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, «Hegel-Studien – Beiheft», 27, 1986, pp. 213-223; D. HENRICH, *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003; O. MARQUARD, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München, Wilhelm Fink, 2003 (1. ed. 1989). Cfr. anche la collettanea del 1984, a cura della Bayerische Akademie der Schöne Künste, *Ende der Kunst – Zukunft der Ende*, München, Deutscher Kunstverlag, 1985, con interventi di H. FRIEDRICH, H.-G. GADAMER, E. BUDDE, H. E. HOLTHUSEN, K. FUSSMANN, P. SLOTERDIJK.

<sup>26</sup> H. BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München, C. H. Beck, 1995; B. WYSS, *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, Cologne, DuMont, 1997.

<sup>27</sup> J. DERRIDA, *Le puits e la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel*, in ID., *Marges de la philosophie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972, pp. 79-127; trad. it. di M. Iofrida, *Il pozzo e la piramide* in ID., *Margini della filosofia. Introduzione alla semiologia di Hegel*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 105-152.

<sup>28</sup> D. FORMAGGIO, *La morte dell'arte e l'estetica*, Bologna, il Mulino, 1983.

dato che comunque si tratta di appunti presi da allievi di Hegel. La possibilità però di individuare, il più delle volte, le operazioni compiute da Hotho nella sua opera di “restauro”, ha permesso di chiarire quale ruolo avesse avuto la mano di questi nella costituzione generale del testo. E i quaderni di appunti, oltre a una maggiore agilità di lettura, consentono anche di individuare alcune evoluzioni della riflessione hegeliana. Tuttavia, Hotho poteva disporre di manoscritti oggi perduti e l’influenza della sua versione dell’*Estetica* hegeliana ha attraversato gran parte delle interpretazioni novecentesche (tutt’ora, per gran parte delle letture in lingua inglese, rimane il punto di riferimento). Per questi motivi, nel presente elaborato, si è scelto di fare riferimento principalmente alle *Mit-* e *Nachschriften* pubblicate, senza però mancare di tenere in considerazione la redazione pubblicata da Hotho che, pur con tanti difetti, rimane un esempio notevole di chiarezza (soprattutto nei casi in cui può essere confermata dai quaderni di appunti). Del resto, è proprio di questi mesi la pubblicazione, sempre nel contesto dello Hegel-Archiv di Bochum, dei volumi dei manoscritti già editi e di quelli ancora inediti nella *Gesammelte Werke*, a cura di Niklas Hebing (tali volumi non potranno perciò essere qui presi in considerazione).

### 1.2.2 *Hegel dove non te lo aspetti*

Anche per il recente interesse che sta suscitando, il caso costituito dalla rinnovata attenzione per Hegel nell’ambito di studi anglofono, consente di fare qualche precisazione riguardante la ripresa, in tale contesto, della filosofia hegeliana dell’arte<sup>29</sup>. Assieme alla più generale riscoperta del pensiero hegeliano – spesso indicata come una vera e propria *Hegel-Renaissance* – è vero che si può riscontrare un processo analogo, seppure di entità minore, per ciò che riguarda l’estetica. La conferma è data dal fatto che, in linea di massima, la gran parte delle linee interpretative della tendenza generale si ritrova anche nelle ricerche di filosofia dell’arte. Tuttavia, c’è da dire che la situazione degli studi e dell’influenza del pensiero estetico hegeliano è questione molto più articolata rispetto a una semplice riscoperta di Hegel, dopo una lunga *damnatio memoriae*, tra gli specialisti del settore. Se si accetta, cioè, un’interpretazione che

---

<sup>29</sup> Per una panoramica generale di tale riscoperta, cfr. M. DE CARO, L. ILLETERATI, *Introduction* in IID., *Classical German Philosophy. New Research Perspectives between Analytic Philosophy and Pragmatist Tradition*, «Verifiche», XLI, 2012, 1-3, pp. 3-10; per uno studio complessivo e puntuale delle interpretazioni di quattro tra i principali protagonisti di questo rinnovato interesse, vale a dire J. McDowell, R. Brandom, R. B. Pippin e T. Pinkard, si rimanda a L. CORTI, *Ritratti hegeliani. Un capitolo della filosofia americana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014.

individua una *Renaissance* anglosassone del pensiero hegeliano nelle ricerche filosofiche, non si può dimenticare che in contesti limitrofi, come per esempio la storia dell'arte, Hegel non ha mai smesso di essere presente, almeno come riferimento polemico (ma non solo).

Paul Redding ha tentato di schematizzare i diversi indirizzi ermeneutici: una visione tradizionalmente metafisica di Hegel (che è rappresentata dal pensiero di Charles Taylor e, più di recente, da quello di Frederick C. Beiser); un'interpretazione che interpreta il pensiero hegeliano senza la sua cornice metafisica e ne sottolinea, invece, la derivazione dal precedente kantiano (impostazione "non-metafisica" o "post-kantiana", propria di Terry Pinkard e Robert B. Pippin, ma anche di pensatori più estranei a un retroterra hegeliano come Robert Brandom e John McDowell); una prospettiva, detta anche "neo-metafisica", che accoglie l'istanza metafisica, rivedendola e adeguandola alle esigenze delle concezioni contemporanee (vengono citati Robert Stern, Kenneth R. Westphal o James Kreines)<sup>30</sup>. A queste tre posizioni, si possono poi aggiungere quelle dello stesso Redding che, vicino alle posizioni dei post-kantiani, cerca però di preservare una dimensione metafisica in un senso non antecedente alla rivoluzione trascendentale, e quella di Stephen Houlgate che, cercando di rivalutare l'aspetto metafisico, sottolinea sì la continuità con le posizioni di Kant, ma nel senso di una loro radicalizzazione<sup>31</sup>.

In questa cornice generale, i volumi dedicati alla filosofia dell'arte hegeliana non sono stati moltissimi, anche se comunque non sono mancati del tutto. Preceduti da una collettanea che dimostra un qualche interesse estetico<sup>32</sup>, nella prima metà degli anni '80 escono due monografie, *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics* di Stephen Bungay e *Hegel and the Absolute* di William Desmond, che cercano di dare una visione complessiva dell'estetica hegeliana, facendo emergere la coerente correlazione con l'ambito metafisico e quello filosofico-religioso<sup>33</sup>.

Se si prende la più recente delle due monografie, quella di Desmond, si possono leggere delle interessanti considerazioni introduttive che riguardano il rinnovato

---

<sup>30</sup> P. REDDING, "Georg Wilhelm Friedrich Hegel", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/hegel/>>.

<sup>31</sup> Questi, a grandi linee, gli elementi della proposta di completamento dello schema di Redding proposta in D. P. BUBBIO in *L'Estetica nel dibattito anglosassone contemporaneo sulla metafisica hegeliana*, in M. FARINA, A. L. SIANI (a cura di), cit., pp. 229-243, in particolare pp. 230-231.

<sup>32</sup> W. E. STEINKRAUS, K. L. SCHMITZ, *Art and Logic in Hegel's Philosophy*, New Jersey, Humanity Press, 1980.

<sup>33</sup> S. BUNGAY, *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1984; W. DESMOND, *Hegel and the Absolute*, Albany, SUNY Press, 1986.



interesse del contesto anglofono per il pensiero hegeliano e lo «strange neglect»<sup>34</sup> subito dall'*Estetica* sia in tale occasione, che negli studi meno recenti.

Egli trova diverse ragioni, cui ricondurre la poca considerazione della filosofia dell'arte hegeliana. In primo luogo, il fatto che filosofia e religione siano state viste, all'interno dell'apparato speculativo hegeliano, come portatrici di un significato più profondo rispetto a quello espresso dall'arte. In secondo luogo, la permanenza di un'immagine caricaturale del pensiero estetico di Hegel, che rinveniva in esso un eccessivo razionalismo<sup>35</sup>. Infine, un generale atteggiamento di superiore noncuranza di molti filosofi di professione nei confronti delle questioni riguardanti l'arte<sup>36</sup>.

Quando riflette sulla ricerca degli ultimi anni, Desmond nomina il volume di Bungay, la collettanea curata da Steinkraus e Schmitz e dice che, negli studi in lingua inglese, uno dei pochi volumi sull'estetica hegeliana è stato quello di Jack Kaminsky<sup>37</sup>. Afferma poi che, per un'altra esposizione della lunghezza di un libro, bisogna risalire addirittura al 1892, ovvero fino a *Hegel's Aesthetics. A critical exposition* di John S. Kedney<sup>38</sup>. In effetti, questa osservazione non è sbagliata e il volume di Kaminsky rappresenta uno dei pochi interventi di una certa consistenza. In esso, l'autore propone una ricognizione generale della filosofia dell'arte hegeliana, nella convinzione che i suoi principi rimangano validi anche senza prendere in considerazione l'apparato metafisico, nei confronti del quale condivide le tradizionali critiche dell'universo filosofico da cui proviene.

Tuttavia, un discorso sulla fortuna dell'estetica hegeliana rimarrebbe in un certo senso monco o comunque impoverito, se limitasse lo sguardo alla sola ricerca degli studiosi di Hegel. Peraltro, nelle considerazioni di questi autori, è sempre presente una premessa come quella menzionata per il caso di Desmond, in cui si rileva la difficoltà nella comprensione del pensiero di Hegel, la poca attenzione dedicata all'estetica hegeliana, la trascuratezza e il pregiudizio dell'ambito inglese nei suoi confronti, l'immagine caricaturale attribuita al filosofo<sup>39</sup>. Sembra quasi che tali considerazioni –

---

<sup>34</sup> W. DESMOND, *Hegel and the Absolute*, cit., 1986, p. XI.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. VII.

<sup>36</sup> «Perhaps one reason why the commentators have not always given full due to Hegel's teachings on art springs from the professional philosopher's caution about art itself: art, after all, might not be serious enough, might not have all the sombre weight of pure logic.» (*ivi*, p. XI).

<sup>37</sup> J. KAMINSKY, *Hegel on Art. An Interpretation of Hegel's Aesthetics*, Albany (NY), State of New York University Press, 1962, p. VII.

<sup>38</sup> Questa considerazione, ripresa anche da Bubbio (P. D. BUBBIO, *L'Estetica nel dibattito anglosassone contemporaneo sulla metafisica hegeliana*, cit., p. 231), è presente alla nota 1 a p. 167 del saggio di Desmond.

<sup>39</sup> J. KAMINSKY, *Hegel on Art. An Interpretation of Hegel's Aesthetics*, cit., pp. VII-IX; S. BUNGAY, *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*, cit., p. V-VII.

che si ripetono, per la filosofia dell'arte, sostanzialmente a ogni decennio – rischiano di produrre una caricatura nella caricatura e di rendere il discorso piuttosto asfittico.

Sembra per questo utile spingersi in campi altri rispetto a quello della ricerca hegeliana, in filosofie dell'arte che si sono sviluppate autonomamente, in teorie della letteratura o in storie dell'arte che hanno ritenuto opportuno trovare in Hegel un importante punto di riferimento e di confronto, senza averlo come oggetto principale della loro ricerca. Si può infatti notare come, per quanto riguarda la storia dell'arte e la critica d'arte, l'esigenza di rifarsi a Hegel, la sua ripresa e quindi la sua attualità non sembrano provocate, almeno in prima battuta, da dibattiti accademici che rischiano di diventare sterili e ripetitivi, ma dai mutamenti che costantemente emergono nella stessa produzione artistica. Inoltre, l'interesse di tali discipline è alimentato, in parte, anche dal fatto che proprio la sistematizzazione del filosofo tedesco ha contribuito in un certo senso a impostare alcuni degli strumenti e delle categorie concettuali entro i quali tali materie si muovono.

Senza spingersi troppo indietro e sottolineare le ascendenze hegeliane di una filosofia dell'arte (e della storia) come quella di Robin G. Collingwood, né soffermandosi su importanti studi di storia e critica della letteratura come quelli di Andrew C. Bradley<sup>40</sup>, si può limitare tale riflessione al periodo che va dalla pubblicazione del volume di Karminsky nel 1961 a quello di Desmond nel 1986.

Un caso interessante, anche se non molto considerato, è il volume del 1981 di William I. Fowkes che, pur rientrando nei lavori istituzionalmente considerati di filosofia e mettendo al centro della sua analisi il pensiero estetico di Hegel, sembra porsi come contesto primo di riferimento la situazione artistica a lui contemporanea, producendo uno studio sotto molti aspetti innovativo. Egli, infatti, cerca di far interagire le istanze hegeliane con l'arte del XX secolo e concentra la propria disamina analizzando l'*art trouvé*, l'arte concettuale, il cinema, il teatro e la danza<sup>41</sup>.

Se però ci si spinge al di fuori del campo della filosofia e si guarda alla storia dell'arte – certo, una storia dell'arte che è intrisa comunque di un forte apporto teorico – il primo e probabilmente più eclatante caso è quello di uno dei più grandi storici

---

<sup>40</sup> Si pensi, nel caso della teoria della letteratura, alle fortunate *Oxford Lectures on Poetry*, pubblicate nel 1909 e poi ripubblicate moltissime volte fino agli anni '60, in cui si trova il saggio *Hegel's Theory of Tragedy* (A. C. BRADLEY, *Oxford Lectures on Poetry*, London, Melbourne, Toronto, Macmillan – New York, St. Martin's Press, 1965, pp. 69-95).

<sup>41</sup> WILLIAM I. FOWKES, *A Hegelian Account of Contemporary Art*, Ann Arbor (Mich.), UMI Research Press, 1981.

dell'arte del XX secolo, ovvero Ernst H. Gombrich, di origine austriaca ma ampiamente attivo nel mondo inglese.

Dopo aver manifestato l'usuale diffidenza nei confronti di Hegel<sup>42</sup>, già in una conferenza tenuta a Oxford nel 1967, dal titolo *In Search of Cultural History*, Gombrich cercava di ricostruire il debito nei confronti del filosofo tedesco dei maggiori rappresentanti della storia dell'arte e della storia della cultura in lingua tedesca, nomi come Schnaase, Burckhard, Wölfflin, Lamprecht, Riegl, Dvořák, Panofsky<sup>43</sup>. Colpisce tuttavia *Hegel und die Kunstgeschichte*, la conferenza di accettazione del premio Hegel del 1977, in cui, non mancando di usare a tratti un'ironica distanza nei confronti del filosofo, afferma però che «Georg Wilhelm Friedrich Hegel potrebbe essere chiamato il padre della storia dell'arte, o, per lo meno, il padre della storia dell'arte come io l'ho sempre intesa»<sup>44</sup>. È vero che Gombrich dichiara la necessità di un superamento della «soverchiante influenza»<sup>45</sup> hegeliana sulla storia dell'arte, ma certo non sembra dimenticarne o oscurarne per nulla la rilevanza<sup>46</sup>.

Caso diverso, ma sempre di rilievo, è quello di Arthur C. Danto, filosofo conosciuto soprattutto nel campo della filosofia e della critica dell'arte, su cui si tornerà ampiamente nel capitolo dedicato a che cosa significhi “attualizzare” la filosofia hegeliana dell'arte. Nel suo libro del 1965 sulla filosofia della storia, anch'egli si dimostra “anti-hegeliano”<sup>47</sup>. Tuttavia, quasi vent'anni dopo l'inizio della sua speculazione sull'arte, Danto inizia a individuare nella Pop Art di Warhol e nei movimenti ad essa contemporanei la realizzazione effettiva di quella che, sulla base del pensiero di Hegel, veniva definita “fine dell'arte”<sup>48</sup>. Così, nel momento in cui si troverà

---

<sup>42</sup> «Some people are allergic to Hegel and I confess that my own tolerance is low» (*ivi*, p. 28).

<sup>43</sup> E. H. GOMBRICH, *In Search of Cultural History* in ID., *Ideals and Idols*, Oxford, Phaidon, 1979, pp. 24-59.

<sup>44</sup> ID., *Hegel und die Kunstgeschichte*, «Neue Rundschau», 88, 2, 1977, pp. 202-219 (trad. it. di A. Serafini, “Il padre della storia dell'arte”. *Sulle Lezioni di estetica di G. W. F. Hegel (1770-1831)* in ID., *Custodi della memoria. Tributi ad interpreti della nostra tradizione culturale*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 57-77, p. 59).

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Nello stesso saggio si leggono frasi come: «Credo che lo storico dell'arte del nostro secolo debba studiare Hegel così come lo studioso dell'arte ecclesiastica del Medioevo deve conoscere la Bibbia» (*ivi*, p. 76).

<sup>47</sup> Si tratta di *Analytical Philosophy of History*, poi fatto confluire nel 1985 nel più ampio *Narration and Knowledge* (A. C. DANTO, *Narration and Knowledge*, New York, Columbia University Press, 2007).

<sup>48</sup> Danto rende esplicita questa concezione in A. C. DANTO, *The End of Art*, in B. LANG (ed.), *The Death of Art*, New York, Haven Publishers, 1984, pp. 5-35, poi convogliato in A. C. DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 81-115 (ed. it. a cura di T. Andina, trad. it. di C. Barbero, *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo, Aesthetica, 2008, pp. 109-136). Tuttavia, già in *The Transfiguration of the Commonplace* Danto citava la filosofia della storia hegeliana a proposito dello stravolgimento portato nella storia dell'arte da Warhol (ID., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, cit., p. XXVI).

a riflettere sul proprio percorso, dirà di sé di essere un «born-again Hegelian»<sup>49</sup> e affermerà di rifarsi sempre a Hegel, ogni qual volta si trovi ad affrontare un nuovo problema nel campo della filosofia dell'arte<sup>50</sup>.

Questi pochi, ma rilevanti esempi intendono mostrare come la filosofia dell'arte di Hegel, nel contesto anglofono del XX secolo, sia stata sicuramente trascurata e sia stata guardata con un certo distacco dagli ambienti accademici, ma anche come, nel contempo, abbia continuato a essere presente dietro alle parole di diffidenza, sia sopravvissuta tutto sommato con una certa costanza e abbia costituito, a volte, addirittura la base di fondamentali riflessioni. La persistenza hegeliana si manifesta chiaramente dove è più facile si manifesti, ovvero negli studi di chi meno ha attraversato le diatribe critiche e specialistiche che hanno riguardato la ricezione del filosofo. Allo stesso tempo, inoltre, emerge in autori che, più di altri, hanno una consapevolezza effettiva dell'oggetto della loro riflessione, hanno cioè conoscenza concreta delle opere d'arte. Questo può significare, innanzitutto, che le intuizioni hegeliane riguardo al fenomeno estetico non si sono rivelate del tutto errate o inutilizzabili per la comprensione della produzione di arte. Inoltre, può anche voler dire che Hegel – assieme probabilmente al primo romanticismo tedesco – ha prodotto una riflessione capace di sintetizzare le discussioni estetologiche della propria epoca e di fornire alla nostra contemporaneità alcuni dei parametri concettuali fondamentali con cui si ragiona quando si ragiona dell'arte.

In ogni caso, negli ultimi decenni, si è assistito senza dubbio a un costante incremento delle pubblicazioni specialistiche sulla filosofia dell'arte hegeliana nell'ambito angloamericano. Esse sono state di diversa impostazione e di diversa rilevanza e si sono concentrate soprattutto negli ultimi trent'anni.

Nel 1998 si trova *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel* di Mark William Roche, che riprende la teoria hegeliana dei generi letterari, sottolineando la rilevanza non solo del tragico, ma anche del comico<sup>51</sup>. Poco dopo, escono alcune collettanee di rilievo, come *Hegel and Aesthetics* a cura di William

---

<sup>49</sup> ID., *Beyond the Brillo Box. The visual arts in post-historical perspective*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 9 (trad. it. di M. Rotili, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine dell'arte*, Milano, Marinotti, 2010, p. 9).

<sup>50</sup> ID., *The abuse of beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago-La Salle, Open Court, 2003, p. 12 (trad. it. di C. Italia, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Milano, Postmedia, 2008, p. 35).

<sup>51</sup> M. W. ROCHE, *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel*, Albany (NY), State University of New York Press, 1998.

Maker e *Hegel and the Arts* a cura di Stephen Houlgate<sup>52</sup>, che consentono di fare un nuovo punto della situazione sull'ambito degli studi e permettono di fornire il carburante per la nuova "riscoperta" della filosofia dell'arte hegeliana degli ultimi anni. Seppur in modo a volte marginale rispetto ad altri settori della speculazione hegeliana, i protagonisti dell'ultima *Hegel-Renaissance* dedicano diversi studi a tale campo. Oltre a Stephen Houlgate, che assieme a diversi contributi compila anche la voce "Hegel Aesthetics" della *Stanford Encyclopedia of Philosophy*<sup>53</sup>, una riscoperta del versante estetico della filosofia hegeliana è portata avanti soprattutto dai rappresentanti del cosiddetto approccio "post-kantiano", mentre gli studiosi assimilabili alla proposta "neo-metafisica" continuano a rimanere piuttosto indifferenti rispetto a tali tematiche<sup>54</sup>.

Terry Pinkard, per esempio, ha dedicato alcune riflessioni alla filosofia hegeliana dell'arte in un contributo dal titolo *Symbolic, Classical, and Romantic Art*<sup>55</sup>. Tuttavia, è Robert B. Pippin quello che sembra manifestare una attenzione maggiore a questo ambito del pensiero hegeliano, pubblicando, dopo diversi articoli sull'argomento, la recente monografia *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*<sup>56</sup>. Su Pippin, si tornerà più estesamente in seguito.

C'è da dire, infine, che negli ultimi tempi le carte si sono mischiate. Gli steccati tra le ricerche in lingua inglese, di derivazione cosiddetta "analitica", e quelle che fanno capo alla tradizione tedesca, sono venuti quasi del tutto meno, così come si è assistito a un avvicinamento degli studiosi specialisti di Hegel alle esperienze che provenivano da altri campi accademici.

Alcuni studiosi statunitensi fanno propria la lezione del gruppo di Bochum e di Gethmann-Siefert e, dedicandosi allo studio delle nuove fonti, cominciano a pubblicare dei saggi di rilievo. come *Hegel, literature, and the problem of agency* di Allen

---

<sup>52</sup> W. MAKER (ed.), *Hegel and Aesthetics*, Albany (NY), State University of New York Press, 2000; S. HOULGATE (ed.), *Hegel and the Arts*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2007.

<sup>53</sup> Oltre ai saggi contenuti in *Hegel and the Arts*, si può ricordare S. HOULGATE, *Hegel and the 'End' of Art*, «The Owl of Minerva», 29, 1 (Fall), 1997, pp. 1–21. Per quanto riguarda la voce della *SEP* si veda: Id., "Hegel's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/hegel-aesthetics/>>.

<sup>54</sup> «[...] gli esponenti dell'approccio neometafisico o realista concettuale risultano sostanzialmente assenti dal dibattito sull'estetica; il che è tutto sommato comprensibile, dal momento che il loro metodo è essenzialmente analitico e le loro preoccupazioni principalmente di ordine epistemologico» (P. D. BUBBIO, *L'Estetica nel dibattito anglosassone contemporaneo sulla metafisica hegeliana*, cit., p. 232).

<sup>55</sup> T. PINKARD, *Symbolic, Classical, and Romantic Art*, in S. HOULGATE (ed.), *Hegel and Art*, cit., pp. 3-28.

<sup>56</sup> R. B. PIPPIN, *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 2014. Per una analisi di queste posizioni si veda il già più volte citato articolo di Diego Bubbio, *L'Estetica nel dibattito anglosassone contemporaneo sulla metafisica hegeliana*.

Speight<sup>57</sup>, *Between Transcendence And Historicism. The Ethical Nature Of The Arts In Hegelian Aesthetics* Brian K. Etter<sup>58</sup>, *Art, Myth and Society in Hegel's Aesthetics* di David James<sup>59</sup>, *Hegel and the Modern Arts* di Benjamin Rutter, che<sup>60</sup> e Julia Peters, con *Hegel on Beauty*<sup>61</sup>. Dall'altra parte, gli studiosi del primo filone, quello più interno alla tradizione hegeliana, hanno rivolto una particolare attenzione al riconosciuto o, più spesso, misconosciuto "hegelismo" dei filosofi del secondo indirizzo, specie nel caso di Danto<sup>62</sup>.

Proprio l'attenzione alla molteplicità degli approcci costituisce il primo intento metodologico del presente lavoro. Si cercherà cioè di prestare la necessaria considerazione al lavoro storico-filologico di chi si è occupato e si sta occupando dei problemi editoriali dell'estetica hegeliana, prendendo le mosse sempre dal testo hegeliano e dai problemi che esso pone; nel contempo si tenterà, avendo chiari quelli che possono essere i rischi dell'approccio che prende le mosse dai fenomeni artistici contemporanei e arriva a Hegel, di mostrare come nel presente, pur con qualche aggiustamento, possano emergere dalla concretezza delle opere d'arte le istanze hegeliane.

#### 1.2.4 La filosofia hegeliana della letteratura nella critica

Uno degli obiettivi dei seguenti capitoli sarà quello di chiarire cosa si intenda per "filosofia della letteratura hegeliana". Al fine di fare una ricognizione dello stato della ricerca sul tema, per il momento, si può assumere questa dicitura in senso ampio e soffermarsi sulla letteratura critica che riguarda il settore della filosofia dell'arte hegeliana dedicato alla letteratura.

---

<sup>57</sup> A. SPEIGHT, *Hegel, literature, and the problem of agency*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

<sup>58</sup> B. K. ETTER, *Between Transcendence And Historicism. The Ethical Nature Of The Arts In Hegelian Aesthetic*, Albany (NY), SUNY, 2006.

<sup>59</sup> D. JAMES, *Art, Myth and Society in Hegel's Aesthetics*, London, Continuum, 2009.

<sup>60</sup> B. RUTTER, *Hegel on the Modern Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

<sup>61</sup> J. PETERS, *Hegel on Beauty*, New York-London, Routledge, 2015.

<sup>62</sup> A. GETHMANN-SIEFERT, *Danto und Hegel zum Ende der Kunst – Ein Wettstreit um die Modernität der Kunst und Kunsttheorie*, in A. GETHMANN-SIEFERT-H. NAGL-DOCEKAL-E. RÓZSA-E. WEISSER-LOHMANN (hrsg.), cit., pp. 17-37; EAD., *L'attuale discussione sulla fine dell'arte. Riflessioni sul confronto di Danto con Hegel*, in F. IANNELLI (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 133-153; S. HOULGATE, *Hegel, Danto and the 'End of Art'* in C. JAMME, I. COOPER (ed.), *The Impact of German Idealism: the Legacy of Post-Kantian German Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 264-92; F. IANNELLI, *Tod, Ende, Auflösung der Kunst? Überlegungen über Hegel und Danto* in A. ARNDT (a cura di), *Hegel-Jahrbuch 2014. Hegel gegen Hegel*, Berlin, Akademie Verlag, 2014, pp. 17-22.

In generale, le opere monografiche che affrontano il tema della letteratura nella filosofia hegeliana dell'arte non sono moltissime e, perlopiù, non di recente pubblicazione.

Peter Szondi ha dedicato numerosi studi sull'estetica del mondo tedesco attorno al 1800. Dal semestre invernale 1960-1961 fino al 1970, anno prima del suo suicidio, egli dedica, tra Berlino e Gottinga, diversi seminari e lezioni alla filosofia dell'arte hegeliana. Nell'inverno 1964-1965, il titolo delle lezioni che tiene alla Freie Universität di Berlino è *Teoria hegeliana della poesia*. Il testo di queste lezioni, poi, viene rielaborato ed esce in volume sotto il titolo di *La poetica di Hegel*<sup>63</sup>. Questo testo, chiaro nell'esposizione e acuto nelle osservazioni, è in realtà concepito come un'introduzione generale all'*Estetica* hegeliana. Rispetto al titolo e probabilmente agli intenti dell'autore, quindi, si rileva un certo squilibrio quantitativo tra il percorso proposto, che attraversa tutti i momenti della filosofia dell'arte – per ragioni anagrafiche, pur sottolineandone la problematicità, Szondi si serve dell'*Estetica* pubblicata da Hotho – e un'analisi la parte dedicata alla poesia, sulla quale si soffermano solo le ultime pagine<sup>64</sup>.

Del 1974 è l'importante saggio di Frank Dietrich Wagner, *Hegels Philosophie der Dichtung*, uno dei lavori più significativi sul tema della letteratura nella filosofia hegeliana dell'arte<sup>65</sup>. Wagner si propone di analizzare la riflessione estetica hegeliana, con l'intento di inquadrarla saldamente all'interno della più generale cornice filosofica. La sua è una disamina puntuale delle principali istanze dell'approccio filosofico di Hegel e alle caratteristiche che questi rileva nell'opera d'arte letteraria. Il lavoro prende le mosse dalla delimitazione della dimensione estetica rispetto a quella teoretica e a quella pratica: alla dimensione teoretica viene assegnato il primato dell'oggetto; a quella pratica quello del soggetto. Nella dimensione del sapere assoluto, che è propria anche dell'estetica, questi due primati coincidono dialetticamente. Vengono quindi prese in considerazione le determinazioni fondamentali della poesia, che sono individuate nella capacità della poesia di produrre una auto-conoscenza dell'umano, nell'autonomia della poesia e nella sua funzione di verità. Vengono analizzati quindi il versante soggettivo e

---

<sup>63</sup> P. SZONDI, *La poetica di Hegel*, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>64</sup> Nota Garelli nell'introduzione all'edizione italiana: «Del resto, è lo stesso Szondi a rendersi conto di un certo squilibrio tematico della sua trattazione (che dedica alla dottrina hegeliana della poesia appena un quinto del totale, se si eccettuano le considerazioni sparse nell'ambito della trattazione della «forma d'arte del paragone»), e a premurarsi di spiegare come la *Vorlesung* consista in realtà in un vero e proprio corso introduttivo all'intera *Estetica* di Hegel.» (G. GARELLI, *Introduzione. Un monumento per il classicismo. La lezione hegeliana di Peter Szondi*, in P. SZONDI, *La poetica di Hegel*, cit., pp. VII-XXIV, p. XXII).

<sup>65</sup> F. D. WAGNER, *Hegels Philosophie der Dichtung*, Bonn, Bouvier, 1974.

quello oggettivo dell'espressione poetica. Infine, viene preso in considerazione il ruolo della poesia nel sistema delle arti e si esamina la divisione interna alla poesia nei suoi generi. Benché non sia un testo recente, l'opera di Wagner rimane tutt'ora uno dei più sistematici e precisi tentativi di porre a tema il problema filosofico-letterario in Hegel.

Un volume di recente pubblicazione, invece, è quello di Allen Speight, che indaga la speculazione hegeliana sulla letteratura, approfondendo il suo rapporto con quello della filosofia pratica soprattutto nella *Fenomenologia dello spirito*, di cui tocca tutti i momenti più importanti che riguardano tematiche estetiche (comico, tragico) o derivanti dal campo delle arti (Rameau, Antigone). Si interroga quindi sul concetto di azione o su quello di normatività, servendosi dei nuovi approcci che appartengono alla *Hegel-Renaissance*, specie di matrice "post-kantiana".

Altri interventi, di natura meno complessiva e più specifica, verranno presi in considerazione nel corso della ricerca.

### 1.3 Attualizzare la filosofia hegeliana dell'arte

Che cosa significa rilevare l'"attualità" di un autore come Hegel? E cosa si intende quando si parla di una sua "attualizzazione"? In un lavoro come quello proposto in questa sede, sembra opportuno domandarsi, in fase preliminare, cosa vuol dire trovare un autore rilevante per il presente e se valga la pena o meno interpretare il presente attraverso di esso, quali siano i termini in cui è opportuno farlo e quali i limiti.

Innanzitutto, si mostrerà come l'attualità di un autore come Hegel derivi in gran parte dalle problematiche sollevate dalla nostra contemporaneità, cui la sua filosofia riesce a fornire una risposta, e come il tentativo di attualizzarne l'opera guardando al mondo presente significhi, in buona misura, corrispondere a dei criteri di base propri della sua filosofia.

Per ciò che riguarda i termini di un'attualizzazione, si prenderà quindi in considerazione una questione interna alle dinamiche dell'apparato speculativo hegeliano, cercando di capire se un settore regionale del suo sistema, in questo caso la filosofia dell'arte, possa o meno venire compresa e quindi riferita al contesto presente, senza il più generale inquadramento logico-metafisico.

Infine, attraverso l'analisi di due proposte di rilettura della filosofia hegeliana dell'arte, quella di Arthur C. Danto e quella di Robert B. Pippin – l'uno, filosofo dell'arte che vede in Hegel un possibile interlocutore cui riferirsi; l'altro, studioso di



Hegel che interpreta, attraverso il suo autore di riferimento, la contemporaneità dell'arte – si proveranno a delineare i caratteri di una comprensione filosofia dell'arte che possa riconoscersi come “hegeliana”.

### 1.3.1 *Il presente e il mondo concreto*

Ci si pone spesso il problema del perché dedicare nuovi studi alla filosofia dell'arte hegeliana e si è più volte riflettuto circa la questione della sua attualità, dal momento che, per dirla con Gethmann-Siefert, «occuparsi oggi dell'estetica dell'idealismo tedesco non è un'attività che si giustifichi da sé»<sup>66</sup>. Quello che di frequente si richiede agli studi riguardanti l'estetica classica tedesca (ma vale per ogni altro tipo di indagine) è dare una giustificazione rispetto alla loro ragion d'essere nell'ambito complessivo della ricerca e nel mondo contemporaneo in generale.

Se si segue per un momento il ragionamento condotto da Gethmann-Siefert, innanzitutto, la validità e l'opportunità di tali ricerche non possono risiedere esclusivamente in un interesse di tipo storico-filologico<sup>67</sup>. L'approfondimento di tali strumenti, per quanto necessari, non sembra essere sufficiente. All'approccio rivolto allo studio delle problematiche interne ai testi hegeliani deve accompagnarsi sempre «una motivazione concreta», che risieda sostanzialmente «nella dimostrazione dell'efficacia di una teoria nel risolvere problemi»<sup>68</sup>. E tali problemi non possono che riguardare la realtà del presente all'interno del quale le ricerche in questione vengono svolte. Sintetizza Gethmann-Siefert:

«La risposta alla domanda se l'estetica di Hegel possa essere considerata oggi attuale si decide, perciò, sulla base della risposta positiva o negativa alla seguente domanda: attraverso la determinazione filosofica dell'arte offerta da Hegel è possibile risolvere quei problemi che emergono per principio, vale a dire sempre e comunque, da una trattazione concettuale

---

<sup>66</sup> A. GETHMANN-SIEFERT, *Einführung in Hegels Ästhetik*, München, Wilhelm Fink, p. 9 (trad. it. dell'introduzione, parzialmente rielaborata, di M. Farina, *Nuove fonti e nuove interpretazioni dell'estetica di Hegel* in M. FARINA, A. L. SIANI (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit., pp. 13-31, p. 13).

<sup>67</sup> «Motivazioni che dimostrino il buon senso, o persino la necessità, di occuparsi di estetica filosofica, e in particolare dell'estetica di Hegel, non possono essere trovate né in un interesse storico-filologico, né in un interesse ermeneutico-ricostruttivo» (*ibidem*; trad. it., pp.13-14).

<sup>68</sup> *Ivi*, pp. 9-10 (trad. it., p. 14).

dell'arte? Oppure anche solo quei problemi che emergono con particolare urgenza nel presente?»<sup>69</sup>.

Il fatto che un'osservazione di questo tipo provenga da una studiosa che, a una ricerca teoretica, ha sempre accompagnato anche un intenso lavoro di ricostruzione dei testi, rende il ragionamento ancora più significativo. Si sente vivo, nelle parole di Gethmann-Siefert, il bisogno nei confronti di una ricerca che abbia un forte nesso col reale, ovvero col fenomeno specifico e con il suo prodursi nel mondo contemporaneo. In questo, la studiosa non fa che rinnovare un intento proprio della filosofia hegeliana nel suo complesso e, quindi, anche della filosofia hegeliana dell'arte, che cerca sempre di far emergere la razionalità da ciò che si presenta nella sua concretezza e di fornirne una spiegazione.

Chiaramente, la necessità di un riscontro effettivo nel mondo esterno non può prescindere dal primo livello citato, quello di una seria analisi delle fonti. Se l'attenta lettura e la discussione dei testi hegeliani, nonché la loro ricostruzione storico-filologica, corrono il rischio di produrre un discorso eccessivamente autoreferenziale, così la fame di reale rischia di inghiottire anche il riferimento a Hegel, sino a farlo scomparire. Si tratta, perciò, di individuare un equilibrio tra i due livelli che conferisca un senso al lavoro sui testi e che ancori l'interesse per il presente concreto a un solido apparato teorico. Fermo restando – sia detto per inciso – che il ragionamento che si sta analizzando non può scadere in un appello utilitaristico nei confronti della necessità esclusiva della ricerca “che serve”, della ricerca che ha un riscontro immediato con l'esterno, a scapito di quella cosiddetta “pura”. Le due, come noto, necessitano l'una dell'altra.

Gethmann-Siefert propone tre requisiti per dichiarare soddisfacente una determinazione concettuale dell'arte come quella proposta da Hegel: 1) essa deve rispondere a un criterio di «plausibilità concettuale», cioè deve fornire una spiegazione utile e credibile del fenomeno artistico; 2) deve soddisfare un criterio di «stringenza metodologica», ovvero deve procedere secondo un'argomentazione logica che sia coerente; infine, 3) deve fornire – e questo riguarda soprattutto il caso delle estetiche sistematiche – un quadro generale capace di dar ragione della complessità dell'arte, chiarendo il significato dei singoli fenomeni artistici storicamente determinati, «nella loro uguaglianza strutturale e nella loro differenziazione contenutistica», ossia nel loro

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 10 (trad. it., p. 14).

appartenere al grande insieme dell'arte, ma anche nel loro essere un tipo di arte e di opera puntualmente individuate dal punto di vista epocale<sup>70</sup>.

Soddisfare tali criteri e corrispondere, in generale, all'esigenza di rendere conto del reale, decreta in generale l'opportunità di dedicarle dell'attenzione e, soprattutto, sancisce la sua attualità. Gethmann-Siefert individua due punti critici, che hanno ostacolato da sempre la possibilità di trovare l'estetica hegeliana attuale e di fornirne un'attualizzazione: il presunto classicismo hegeliano, cioè il fatto che, secondo una consolidata e non del tutto corretta interpretazione, Hegel individuò nell'arte dell'antica Grecia la realizzazione massima dell'ideale artistico e rigettò perciò la produzione artistica storicamente precedente e anche successiva; la cosiddetta tesi della "fine dell'arte" che, a seconda delle tante letture che ne sono state date, ha consegnato l'arte a una modificazione radicale, sia essa stata declinata su un piano storico, ontologico o sociale<sup>71</sup>.

Sicuramente questi due temi sono stati, fin da quando Hegel ha esposto la propria filosofia dell'arte a lezione, centrali nel dibattito critico e lo continuano ad essere, costituendo due passaggi chiave che anche la presente ricerca dovrà affrontare.

Tuttavia, in un discorso sull'attualità dell'estetica hegeliana, a un livello così preliminare, bisogna innanzitutto rilevare come queste tematiche abbiano costituito problema da sempre, ripresentandosi costantemente. Tale riproposizione non sembra dovuta alla poca attenzione di studiosi che, magari distratti e smemorati, sono ritornati in continuazione sui medesimi argomenti. E non sembra neppure un discorso interno al pensiero hegeliano, un discorso rispetto alla coerenza dell'argomentazione del filosofo. Questi temi hanno continuato a produrre degli interrogativi anche e soprattutto perché gli eventi che il mondo dell'arte degli ultimi due secoli ha attraversato hanno messo in discussione, smentito o confermato, le considerazioni hegeliane, portandole a più riprese alla ribalta di dibattiti anche non necessariamente filosofici in senso specialistico.

Così, ha certamente ragione Dieter Henrich quando afferma, in riferimento alla tesi sulla "fine dell'arte" (ma potrebbe valere per gran parte della filosofia dell'arte hegeliana):

---

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> «Se si vuole dimostrare l'attualità dell'estetica di Hegel, ossia, com'è stata definita, la sua efficacia nel risolvere problemi, allora si deve trovare una via d'uscita dall'intreccio apparente formato dal pregiudizio classicista e della tesi della morte dell'arte» (*ivi*, p. 13; trad. it., p. 16).

«Ihre paradigmatische Kraft kommt – trotz ihrer Schwächen – aus einer Theorie, die Kunst in ihrem Fungieren in Weltbezug und Weltverständnis differenzierter zu fassen wußte als alle, die ihr folgten»<sup>72</sup>.

Più di tante altre teorie dell'arte, quella hegeliana ha tratto la propria forza dal riferimento al mondo e dalla volontà di comprendere tale mondo. Per il suo legame così netto con una realtà da spiegare e dei fenomeni da comprendere, tale teoria ha continuato a entrare in contatto e interagire con le evoluzioni che quello stesso mondo cui si riferiva ha subito. In ciò risiede la motivazione di fondo ultima che rende attuali l'estetica hegeliana e il suo studio, che rende sensato dedicarvi energie e provare a capire in che modo fornirne un'attualizzazione.

Si tratterà quindi di capire in che termini la filosofia hegeliana dell'arte possa ancora entrare in sintonia o creare delle frizioni col reale, quali sono i suoi limiti nei confronti della produzione artistica contemporanea e, soprattutto, le sue potenzialità.

### 1.3.2 *Il tutto e la parte*

La questione dell'attualità di un autore, ovvero della sua validità per leggere il presente di chi si confronta con i suoi testi, e quella della sua attualizzazione, cioè del tentativo di interpretare il presente attraverso lo stesso autore, pongono un problema di fedeltà rispetto alla visione che questi propone. Si presenta cioè il problema di capire fino a che punto sia necessario osservare un'aderenza alle intenzioni esplicite, alle visioni d'insieme e alle tesi da lui difese. Per quanto riguarda un pensatore come Hegel e lo studio di una parte specifica del suo pensiero come può essere la filosofia dell'arte, ciò coinvolge anche il modo di concepire sia il rapporto tra la sezione determinata del sapere e le altre parti, che il rapporto tra la sezione e il tutto del sistema. Questo significa capire se è possibile e se si vuole comprendere l'estetica hegeliana o parte di essa alla luce della logica hegeliana o se si ritiene che, per diverse ragioni, l'apparato metafisico non sia più valido nella situazione contemporanea e che le istanze portate avanti nell'ambito regionale possano valere anche autonomamente dalla loro cornice generale. Inoltre, per l'estetica e per tutte quelle parti del sistema cui Hegel non ha dedicato un'opera che tratti in modo organico l'argomento, tutti questi problemi riguardanti la fedeltà all'autore si trovano a fare i conti con le difficoltà testuali delle

---

<sup>72</sup> D. HENRICH, *Die Aktualität von Hegels Ästhetik*, in ID., *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, cit., pp.156-162 p. 159.

diverse versioni fornite dai manoscritti redatti dagli allievi presenti a lezione e con i luoghi dedicati a tali tematiche sparsi nelle pagine di ciò che Hegel, invece, ha pubblicato in vita.

Ripercorrendo la fortuna dell'estetica hegeliana, si è visto come, tra gli altri, in ambito anglofono il problema del mantenimento del quadro metafisico sia una discriminazione nella classificazione generale delle varie riprese del pensiero hegeliano e come, nello specifico, ci siano autori che hanno posto il problema del rapporto della filosofia dell'arte con la più generale cornice logica. Jack Kaminsky, per esempio, apre il proprio volume partendo dal generale rifiuto dei filosofi inglesi del XX secolo nei confronti del pensatore di Stoccarda, un rifiuto motivato dalla percezione di un'oscurità linguistica e concettuale, di ambiguità logiche nel processo dialettico da lui proposto e ascritto alle sue «notorious totalitarian conclusions»<sup>73</sup>. Dopo aver condiviso le critiche che vengono nel complesso rivolte a Hegel, il problema da cui Kaminsky prende le mosse consiste nel domandarsi se alcune parti del sistema possano essere tratte in salvo dalla condanna senza appello della sua filosofia. Prendendo in esame la fortuna dell'estetica, afferma che essa ha avuto ancora meno considerazione di altri settori del pensiero hegeliano; abitualmente – sostiene – essa viene derubricata a vano tentativo di descrivere un evolucionismo deterministico nell'arte e la poca familiarità con tale ambito hegeliano, perciò, rendeva in effetti interessante una sua riscoperta. Di qui, presenta le concezioni alla base del proprio lavoro e affronta il problema del rapporto tra estetica e cornice logico-metafisica come segue:

«If I have frequently omitted reference to much of the Hegelian metaphysics, it is not because the Hegelian picture of reality is not worthy of consideration, but because I believe (1) the traditional objections to this picture are valid, and (2) Hegel's observations about the arts can be appreciated without entailing a commitment to his ontology»<sup>74</sup>.

Kaminsky afferma che, perlopiù, ha tralasciato i riferimenti alla metafisica hegeliana per due motivi: perché nella sostanza è d'accordo con le critiche rivolte a Hegel da parte del mondo accademico anglofono e perché crede che le considerazioni sull'arte possano avere significato anche senza il supporto della *Logica*. Per quanto poi si mantenga fedele nel corso del libro a questi principi e non approfondisca

---

<sup>73</sup> J. KAMINSKY, *Hegel on Art. An Interpretation of Hegel's Aesthetics*, cit., p. VII.

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

particolarmente l'aspetto metafisico in maniera costante e articolata, già la frase di apertura del primo capitolo, dedicato all'idea, sembra porsi in contraddizione con quanto appena detto:

«Because Hegel's philosophy of fine art is based not only on his observation of art is based not only on his observation of art works and techniques but also on his theory of reality, it is necessary to understand Hegel's metaphysics in order to attain a clear comprehension of his aesthetic theory<sup>75</sup>».

Il volume, in effetti, non è poi strutturato per offrire uno confronto organico con la metafisica hegeliana, come l'autore afferma subito dopo. Tuttavia, il primo capitolo è interamente dedicato a dare una panoramica generale del quadro teoretico, soprattutto per ciò che riguarda la nozione di idea. In questo senso, si intuisce nei fatti come, anche se l'estetica hegeliana possiede certamente una propria autonomia, non si possa prescindere dal riferimento metafisico e si ha il sospetto che l'impostazione dello stesso Kaminsky cada vittima delle convinzioni spesso pregiudiziali del contesto in cui egli si trova ad operare.

Man mano che questi pregiudizi nel campo degli specialisti hegeliani di lingua inglese iniziano a cadere, emergono proposte che tendono a vedere i due piani, quello estetico e quello logico, in stretta correlazione. Così Bungay fa appello al contesto speculativo generale in cui sorge l'estetica, evidenzia il rapporto tra le parti e l'intero, così centrale nell'organicità del pensiero hegeliano, e pone l'attenzione sulla necessità di avere una qualche comprensione del sistema, al fine di capire le sue parti:

«it must be clear that to get to grips with Hegel's *Aesthetics* means getting to grips with Hegel's philosophy as a whole. His philosophy of art has a context, and, as he himself said in his inaugural lecture in Berlin 1818, it is only when the whole has been understood that the parts become comprehensible. If we are not to rotate dizzily around the circle of circles which his philosophy constitutes, we need some understanding of the system as a whole»<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 3.

<sup>76</sup> S. BUNGAY, *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*, cit., 1984, pp. 2-3.

Allo stesso modo, Desmond gli fa eco poco dopo sottolineando come, nel momento in cui la metafisica viene estromessa dallo studio della filosofia hegeliana dell'arte, quindi nel momento in cui non si determina nella maniera adeguata il posto dell'estetica all'interno del tutto, si corra il rischio di avere un'immagine dimidiata della sua filosofia e si perda una grande quantità di aspetti. Il tema del carattere assoluto dell'arte, fornisce un esempio di immediata evidenza:

«without some understanding of art's place in Hegel's thought as a whole, we inevitably end with a seriously truncated picture of his philosophy. Indeed, without some sense of art's place within the whole, it is not always possible to fully appreciate many of the details of Hegel's aesthetics. [...] the question of absoluteness, perhaps a little like Hegel himself, seems to be impossible to bury, despite the repeated efforts of some contemporary thinkers to shake themselves free of what they imply is the oppressive metaphysical burden of the philosophical past»<sup>77</sup>.

Da qui, pur rilevando una posizione di subordinazione dell'arte nei confronti della filosofia, Desmond chiarisce che tra le due vi è una fitta serie di interrelazioni, che richiede di considerarle come tra loro complementari, e appare quasi appellarsi alla filosofia, affinché adotti un atteggiamento di "apertura" nei confronti dell'arte:

«While not denying a certain subordination of art to philosophy in Hegel, this subordination, I will hold, is qualified by a set of complex dialectical considerations which demand that we also affirm the *complementarity* of art and philosophy, and indeed the necessary *openness* of philosophy to art»<sup>78</sup>.

Chiaramente il problema che si pongono Kaminsky, da una parte, e Desmond e Bungay, dall'altra, ha come centro l'estetica, ma potrebbe valere per qualsiasi settore specifico del pensiero hegeliano. Nella sostanza si tratta, infatti, di quell'alternativa aporetica, delineata qualche anno fa da Rolf-Peter Horstmann in riferimento alle allora

---

<sup>77</sup> W. DESMOND, *Hegel and the Absolute* cit., pp. VII-VIII.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. XV. E ancora: «If art does possess a dimension of absoluteness, this *necessitates* a real openness of philosophical thought to art. Indeed, philosophy might well be seen to presuppose art's concrete richness and ultimacy as necessary sources that must nourish its own more reflective norms. In the end, to negate the dialectical interplay of philosophy and art would be to stifle a significant part of philosophy itself, for it would be to rob it of its essential, prereflective roots» (*ivi*, p. XX).

riscoperte della filosofia hegeliana in lingua inglese e ormai divenuta canonica nella letteratura critica su Hegel. Secondo Horstmann, ci si trova costretti tra due possibilità: o quella di enucleare concetti hegeliani, isolandoli nella loro singolarità dalla cornice sistematica, che pure li fonda; oppure assumere l'impianto sistematico ed essere costretti a far fronte agli imbarazzi che il monismo hegeliano suscita rispetto alle teorie contemporanee, che difficilmente sembrano potersi accostare ad esso<sup>79</sup>.

Certo la questione appare problematica per tutti gli ambiti filosofici del pensiero Hegeliano, ma rischia di divenire ancora più complicata in quei frangenti in cui si mostra con tutta la sua evidenza l'apporto storico della sua filosofia. Nel momento in cui, come nella filosofia dell'arte, la storia gioca un ruolo centrale, allora la questione dell'attualità del pensiero hegeliano non riguarda solo una sensibilità filosofica contemporanea alle prese con un pensiero che la precede di due secoli. Oltre a questa, ci si trova a fare i conti con un progresso storico fattuale che può corrispondere o meno alle linee di tendenza presenti nella filosofia di Hegel.

Come la filosofia dell'arte, anche la filosofia politica hegeliana mostra, attraverso il dato storico-sociale che la percorre, le criticità ulteriori di una sua attualizzazione. Può essere utile, a tale proposito, analizzare due posizioni antitetiche che si pongono lo stesso problema, ma declinato rispetto alla dimensione dello spirito oggettivo<sup>80</sup>. La filosofia politica infatti si pone, proprio per gli argomenti che tratta, come un ambito in cui la questione dell'opportunità di leggere Hegel in riferimento al presente sembra avere, almeno a un livello preliminare, un'urgenza ancora più forte rispetto a quella riscontrata per l'estetica e i problemi circa il mantenimento del quadro logico in relazione al contesto contemporaneo sembrano avere una intelligibilità immediata.

Le posizioni sono quella di Axel Honneth, che in *Leiden an Unbestimmtheit* sostiene la posizione che intende fare a meno dell'impianto metafisico, e quella di Klaus Vieweg, che in *Das Denken der Freiheit* cerca invece di proporre, in aperta opposizione alla visione di Honneth, una ripresa della filosofia politica hegeliana che, anche nel presente, si accompagni rigorosamente all'impianto logico-metafisico originale.

Honneth pone esplicitamente il problema e configura due strade alternative, una che imbocca e l'altra che ritiene impercorribile. Egli parte dal presupposto che i *Lineamenti di filosofia del diritto* siano un testo ampiamente frequentato, ma che allo

---

<sup>79</sup> R.-P. HORSTMANN, *What is Hegel's Legacy and What Should We Do With It?*, «European Journal of Philosophy», 7, 2, 1999, pp. 275-287.

<sup>80</sup> Cfr., *ivi*, pp. 282-284.



stesso tempo sia «diventato silenziosamente testo classico» e abbia subito una «vistosa perdita di attualità»<sup>81</sup>. Honneth lamenta cioè il fatto che, benché molto letto, il testo dei *Lineamenti* abbia visto il proprio potenziale di incidenza sul dibattito contemporaneo e di aderenza alla realtà via via sclerotizzarsi, riducendosi a lettera sterile. Vengono individuate due cause di questo decorso: la prima, legata strettamente all'ambito filosofico-politico, riguarda lo stereotipo di un Hegel antidemocratico e promotore di uno Stato etico illiberale e autoritario; la seconda, invece, si riferisce all'aspetto più generale del comprendere un aspetto determinato del pensiero hegeliano all'interno del quadro logico e può quindi essere riferita anche alla filosofia dell'arte. Scrive Honneth:

«La seconda riserva, che ostacola oggi ogni possibile rivalutazione della *Filosofia del diritto*, ha piuttosto un carattere metodologico e si riferisce alla struttura argomentativa del testo nel suo insieme. Stando a questa seconda considerazione, i passi fondamentali dell'opera di Hegel si potrebbero giudicare e capire solo se li si riconduce alle corrispondenti parti della *Logica*, la quale nel frattempo è diventata assolutamente incomprensibile poiché il suo concetto ontologico di spirito non corrisponde più al contesto odierno; per questa ragione parrebbe consigliabile trattare il testo più come una sorta di miniera di singole idee formidabili, invece di aspirare al vano tentativo di una ricostruzione della teoria integrale»<sup>82</sup>.

Honneth crede che uno dei più grandi ostacoli in riferimento all'attualizzazione della filosofia del diritto hegeliana consista nel legame, che Hegel nei *Lineamenti* giudica imprescindibile, con il quadro logico-metafisico generale<sup>83</sup>. Nello specifico, egli individua nella nozione di “spirito” un concetto non più spendibile nell'epoca contemporanea e si chiede se non sia meglio considerare l'opera filosofico-politica hegeliana come un luogo, una «miniera», da cui estrapolare determinate idee, senza avere la pretesa di inserirle nel loro contesto concettuale d'origine e restituirne un'immagine organica.

Per ovviare alle due difficoltà indicate, quella «politica» di un Hegel statalista e autoritario e quella «metodologica» del legame con la *Logica*, Honneth suggerisce due

---

<sup>81</sup> A. HONNETH, *Leiden an Unbestimmtheit. Eine Reaktualisierung der Hegelschen Rechtsphilosophie*, Stuttgart, Reclam, 2001 (trad. it. di A. Carnevale, *Il dolore dell'indeterminato. Una attualizzazione della filosofia politica di Hegel*, Roma, manifestolibri, 2003, p. 39).

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>83</sup> Cfr., *PdR, Vorrede*, p. 6 (trad. it., p. 4).

soluzioni: una che egli definisce «diretta», che si propone di affrontare apertamente le due problematiche e, rimanendo fedele al testo hegeliano, lo interpreta, cercando di dimostrare come le criticità mosse alla sua riappropriazione per il presente siano in realtà delle incomprensioni, che necessitano – per esempio nel caso dello Stato – di una riabilitazione; l'altra, «indiretta», che sottolinea l'irrelevanza delle due obiezioni per una riproposizione dell'opera hegeliana, dimostrando, in modo più modesto rispetto alla prima, come l'intenzione e il quadro generale della filosofia politica hegeliana possano valere come produttive per l'oggi, pur senza un concetto di Stato inteso in senso autoritario e il riferimento alla logica. Su questa base, Honneth articola il suo ragionamento rispetto alle possibilità date in questo modo:

«Come è facile osservare, alle due forme di riattualizzazione sono collegati pericoli contrari: la prima proposta contiene il rischio di salvare la sostanza della filosofia del diritto di Hegel solamente al prezzo di svendere gli *standards* della nostra razionalità postmetafisica, mentre la seconda, quella indiretta, corre il pericolo di sacrificare l'autentica sostanza dell'opera al fine di una coraggiosa liberazione del testo da ogni sorta di chincaglieria»<sup>84</sup>.

Se nel primo caso, secondo Honneth, il risultato potrebbe essere quello di mantenersi fedeli alla lettera hegeliana, a costo di incorporare anche ciò che sembra rivelarsi inefficace per l'oggi; nel secondo caso invece si potrebbe rischiare, convinti di sottrarre un testo alla propria inattualità, di perdere invece il nesso stesso con il testo, trasformando il proprio discorso in qualcosa che con il riferimento di base ha ormai poco o niente a che vedere.

Chiaramente, le due opzioni sono degli estremi che Honneth, anche a suo dire, ha presentato in modo schematico e volutamente marcato. Alla fine, comunque, poiché non crede di vedere un effettivo potenziale nel concetto hegeliano di Stato e nell'apparato ontologico complessivo, la sua scelta è, consapevole dei rischi esposti, per la seconda via, ovvero per quella che cerca di restituire indirettamente l'intenzione alla base del testo hegeliano e alcune concezioni singole, senza pretendere di riproporre il sistema nella sua organicità.

---

<sup>84</sup> A. HONNETH, *Il dolore dell'indeterminato. Una attualizzazione della filosofia politica di Hegel*, cit., p. 41.

La posizione di Honneth è criticata da Klaus Vieweg, che tenta – a costo di correre il rischio di veder mutare il proprio sforzo in una fatica di Sisifo<sup>85</sup> – di percorrere esattamente la strada alternativa e opposta. Egli propone, cioè, una rilettura dell'intera filosofia del diritto hegeliana alla luce degli eventi politici del presente e porta avanti l'analisi in stretto contatto con la logica.

Il problema più filosofico-politico, quello di un Hegel sostenitore di uno Stato che annulla l'autonomia individuale dei suoi cittadini, è liquidato da Vieweg come un stereotipo che, in sostanza e un po' inaspettatamente, Honneth sembra assumere. Tuttavia, nella parte introduttiva in cui affronta il problema dell'attualizzazione – anche in ragione del fatto che il primo problema, quello filosofico-politico, costituisce uno dei temi fondamentali dell'intero libro – Vieweg spende una maggiore attenzione per la seconda problematica, quella metodologica del leggere la filosofia politica senza rifiutarne il contesto logico-metafisico in cui è inserita. A tale proposito, dedica alcune riflessioni che possono, con le dovute trasposizioni, valere anche per la filosofia dell'arte.

Innanzitutto, sembra fare un discorso sulla precisione terminologica utilizzata da Honneth nel delineare il contesto cui questi si riferisce e i referenti cui dovrebbero stare a cuore le considerazioni da lui portate avanti. Vieweg, cioè, si domanda a chi si rivolga Honneth quando dice che per “noi” alcuni elementi della filosofia hegeliana, come quello di spirito, sono ormai incomprensibili. Si chiede a chi si riferisca questo “noi” e pone in dubbio la validità di definire la nostra epoca come “post-metafisica”, come un tempo cioè che non abbia più la necessità di elaborare un solido orizzonte metafisico<sup>86</sup>. Al di là di tali considerazioni, che riguardano la questione non banale del fruitore di una simile attualizzazione (e quindi del nuovo contesto filosofico con cui il testo che viene riproposto deve fare i conti), Vieweg fa, poco dopo, una considerazione forse meno impegnativa a livello di elaborazione speculativa, ma probabilmente decisiva.

Honneth infatti, pur rigettando l'apparato logico-metafisico, vuole “salvare” e porre al centro della propria attualizzazione della filosofia politica hegeliana i concetti di spirito oggettivo e quello di eticità (*Sittlichkeit*). Tuttavia – fa notare Vieweg – tali

---

<sup>85</sup> K. VIEWEG, *Das Denken der Freiheit. Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts*, München, Fink, 2012, p. 32.

<sup>86</sup> Scrive Vieweg, con qualche ironia: «Hier wäre es verdienstvoll gewesen, ebenfalls etwas mehr Aufklärung über diese Rede von „uns“ und über die attestierte „Unverständlichkeit“ zu erhalten, sonst entsteht „uns“ durchaus ein Leiden an Unbestimmtheit. [...] Vielleicht sollte heute eher das Gegenteil, nämlich die Ehrenrettung des Hegelschen Denkens vor den Legenden vom Postmetaphysischen versucht werden. Nebenbei: Auch dem immer als Kronzeugen gegen Hegel aufgerufenen Kant ging es um die Frage: Wie ist Metaphysik *künftig* möglich?» (*ibidem*).

concetti semplicemente non possono essere compresi se non si tiene conto della metafisica che li ha prodotti e li innerva:

«Nur hat die Hegel-Forschung gezeigt, dass ohne den ‚metaphysischen‘ Begriff des Geistes der theoretische Background solcher Zentralbegriffe wie Recht und Freiheit sowie die Auffassung von Sittlichkeit nicht sinnvoll rekonstruierbar ist. Dies wird schon im Hinblick auf die §§ 5 bis 7 und den dort herausgestellten ‚metaphysischen‘ Zentralbegriffen der Allgemeinheit, Besonderheit und der Einzelheit deutlich, Begriffen also, an denen keine Philosophie vorbeimanövrieren kann.

[...] Angesichts der heutigen Debatten um die Freiheit des Willens wird die Unverzichtbarkeit einer metaphysischen, eben philosophisch-logischen Grundlegung deutlich»<sup>87</sup>.

Appellandosi in prima istanza ai risultati della ricerca scientifica, Vieweg afferma come lo Hegel “politico” sia inscindibile da quello “metafisico”. Concetti che sono alla base dell’ambito politico, come quello di diritto o quello di libertà, come anche concezioni più specifiche come quella di eticità, non possono venire comprese in modo adeguato, se il loro significato non comprende anche le istanze metafisiche. Una riprova evidente e nel merito della questione è costituita da alcuni dei primi paragrafi dei *Lineamenti*, che innestano l’intera argomentazione successiva (e quindi anche i concetti che Honneth vorrebbe “salvare”) all’interno della dialettica costituita dai termini eminentemente metafisici di universalità, particolarità e singolarità, i quali, senza il riferimento esplicito alla *Logica*, verrebbero interpretati in un modo eccessivamente generico per venire compresi in tutta la loro specificità.

Tale considerazione può valere per i concetti della filosofia politica come per concetti quali verità, apparenza, idea, ideale, dissoluzione e diversi altri che sono alla base della filosofia hegeliana dell’arte e che, senza il quadro di riferimento metafisico, rischiano di rimanere vuote etichette o, forse ancora peggio, rischiano di essere travisati e compresi in modo sbagliato. Un tentativo riuscito di approfondire la relazione tra logica e filosofia dell’arte è quello messo in atto nell’importante lavoro di Brigitte Hilmer, *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*. Nella sua opera, Hilmer inquadra tutte le principali tematiche estetiche nella più generale cornice logica, fino ad

---

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 33.

analizzare la corrispondenza con la sillogistica hegeliana. Tuttavia, non rientra tra gli obiettivi della sua ricerca quello di proporre un approfondimento riguardo al rapporto tra la filosofia dell'arte e un concreto contesto artistico contemporaneo, non è presente una vera e propria "attualizzazione"<sup>88</sup>.

Da quanto detto, quindi, non sembra opportuno, né nella sostanza possibile fino in fondo, considerare la filosofia dell'arte come settore a sé del tutto indipendente e anche un'indagine sulla filosofia dell'arte letteraria, oltre che col quadro estetico complessivo, dovrà fare i conti i presupposti più genericamente speculativi.

Dall'altra parte, la filosofia dell'arte, specie in alcuni suoi punti, è, se possibile, connotata ancora più storicamente della filosofia politica e la filosofia della storia che la attraversa è particolarmente condizionata dalla visione che Hegel aveva del proprio presente. Per questo motivo, proporre un'attualizzazione dell'estetica hegeliana può voler dire trasporre alcune considerazioni in un contesto differente da quello in cui era stato pensato. In questi casi, gli slittamenti rispetto allo Hegel originale sono possibili e, nelle riletture contemporanee, frequenti: si tratterà di evidenziarli e comprenderne l'entità. D'altra parte, il tenere in grande considerazione l'aspetto metafisico non deve significare il perseguimento di un rigorismo teoretico estremo che cerchi di far quadrare, per forza e ad ogni costo, tutti i singoli aspetti; non deve diventare un mero esercizio didascalico di corrispondenze che non porta magari da nessuna parte, non deve trasformarsi, per dirla con Vieweg, in un'inutile fatica di Sisifo. In aggiunta, non c'è ragione per non esplorare le potenzialità che alcune specifiche riletture e addirittura alcuni particolari travisamenti possono comunque produrre, chiaramente a patto di comprendere e sottolineare con consapevolezza il modo in cui tali riprese escano dal tracciato hegeliano originario.

### 1.3.3 *Due approcci per l'attualizzazione*

Tra le diverse proposte che intendono leggere la storia dell'arte successiva a Hegel attraverso un riferimento alla filosofia dello stesso filosofo tedesco, quelle di Arthur C. Danto e quella di Robert B. Pippin figurano tra le più stimolanti, problematiche e fruttuose al fine di tracciare un possibile profilo per un'attualizzazione dell'estetica hegeliana.

---

<sup>88</sup> B. HILMER, *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Hamburg, Meiner, 1997.

Il primo autore è un filosofo dell'arte che non ha mai dedicato a Hegel uno studio esteso e specialistico, ma ha ripreso alcune nozioni hegeliane – su tutte quella della cosiddetta tesi sulla “fine dell'arte” – proponendone una radicale reinterpretazione con l'intento di comprendere l'arte a lui contemporanea, ovvero quella di origine soprattutto statunitense prodotta a partire dagli anni '60 del XX secolo; il secondo, invece, è uno dei protagonisti di quella *Hegel-Renaissance*, che ha riguardato negli ultimi decenni gli studi specialistici su Hegel in lingua anglofona, e propone una rilettura capace di interpretare le novità artistiche del primo '900.

Danto, quindi, parte da un retroterra filosofico-culturale che non prevede inizialmente Hegel e prende le mosse, invece, dai problemi che l'arte stessa gli pone di fronte. Pippin, da parte sua, prosegue un percorso di ricerca di carattere prettamente specialistico nell'ambito degli studi hegeliani e, dopo aver indagato altri ambiti del sistema di Hegel, si dedica al settore dell'estetica, chiedendosi cosa possa dire il filosofo di Stoccarda alla nostra contemporaneità. Se perciò il primo rappresenta un tentativo di attualizzazione portato “dall'esterno” in rapporto agli studi hegeliani, il secondo cerca di dare nuova linfa a tale pensiero, servendosi di una prospettiva “interna” alle discussioni critiche. Se dal primo ci si aspetterebbe quindi un riferimento meramente esteriore e, tutto sommato, non necessariamente preciso, nel secondo si potrebbe pensare di individuare una prospettiva maggiormente fedele alle parole di Hegel. Tuttavia si vedrà come, non solo nel primo, ma in entrambi i casi, le deviazioni dal dettato hegeliano possano rivelarsi consistenti e, spesso, problematiche e come le parti in gioco, così delineate, in realtà tendano a non essere poi così nette.

Sicuramente le due reinterpretazioni hanno diversi limiti e, forse, tra gli studi più recenti si potrebbero trovare delle riprese dell'estetica hegeliana più attente ai testi (visto che né Danto né Pippin, per esempio, prendono in considerazione in modo approfondito le edizioni delle lezioni che non siano quella a stampa di Hotho). La scelta è ricaduta sui due autori, innanzitutto, perché, tra i recenti tentativi di attualizzazione, in entrambi i casi il riferimento a Hegel è un riferimento chiave delle loro letture della contemporaneità: è talmente ricorrente in snodi centrali del ragionamento di Danto, da divenire strutturale; è organico alla lettura di Pippin, che da Hegel prende le mosse. Inoltre, i due autori presi in considerazione sono interessanti perché, dato che i loro profili intellettuali e accademici sono chiaramente delineati – l'uno, filosofo e critico d'arte; l'altro, studioso di Hegel di lungo corso – è facile individuare due delle direttive che muovono le linee di studio sull'estetica hegeliana, di cui si diceva anche sopra:

quella “esterna” agli studi hegeliani e quella “interna”. Infine, saranno soprattutto i limiti dell’argomentazione di tali autori che, in diversi casi, forniranno gli spunti di ragionamento utili al discorso sull’attualizzazione. Quello che si propone qui è, innanzitutto, un ragionamento, più che sulla correttezza o meno degli assunti dei due autori (assunti che comunque, dove sarà il caso, saranno discussi), sul loro atteggiamento nel rileggere Hegel, sulla loro attitudine speculativa nel trovare dei punti di contatto con il pensiero hegeliano in un momento storico-artistico successivo all’età di Hegel.

#### 1.3.4 «*A born-again Hegelian*»

In Danto il riferimento a Hegel è funzionale alla spiegazione di un avvenimento specifico che ha dato avvio alle sue riflessioni sull’arte. Di tale avvenimento, che ha costituito il centro del suo pensiero filosofico-artistico per tutti gli anni successivi, Danto è stato testimone diretto ben vent’anni prima di richiamarsi a Hegel: si tratta dell’esposizione delle *Brillo Box* di Andy Warhol.

Nell’aprile del 1964, scevro di qualsiasi tipo di misoneismo e senza la chiusura mentale che caratterizzava un contesto filosofico piuttosto impermeabile ad avvenimenti extra-accademici di quel tipo, Danto si reca alla Stable Gallery della East 74<sup>th</sup> Street di Manhattan e vede l’opera che condizionerà tutto il suo percorso filosofico successivo. Egli era allora docente alla Columbia University e aveva già pubblicato diversi volumi di carattere filosofico, testi che hanno come oggetto tematiche che vanno dalla filosofia della storia alla filosofia dell’azione. In gioventù si era dedicato alla pittura, ma poi aveva abbandonato la carriera artistica per dedicarsi a quella filosofica. Fino ad allora, comunque, la sua riflessione non aveva ancora toccato tematiche di tipo filosofico-artistico. Da quel momento in poi, invece, l’arte non abbandonerà più il suo impegno filosofico, rendendolo noto nel mondo come teorico dell’arte e portandolo anche a diventare conosciuto al di fuori dell’ambito universitario come critico d’arte, dal 1984 al 2009, per il settimanale *The Nation*<sup>89</sup>.

L’opera di Warhol fornì a Danto il problema che diventò l’architrave della sua elaborazione speculativa sull’arte. Le *Brillo Box* erano percettivamente identiche alle scatole di saponette di marca Brillo, acquistabili all’epoca al supermercato. Benché i

---

<sup>89</sup> Per un profilo complessivo del pensiero di Danto, si rimanda a T. ANDINA, *Arthur Danto: un filosofo pop*, Roma, Carocci, 2010. Nel saggio di Andina, l’importanza per Danto del pensiero hegeliano è presa in considerazione alle pp. 100-114.

due oggetti non fossero identici dal punto di vista del materiale (le opere di Warhol erano fatte di compensato industriale e dipinte con inchiostro serigrafico), alla vista erano del tutto indistinguibili. Dal punto di vista ontologico, tuttavia, le *Brillo Box*, in quanto opere d'arte, si dimostrano radicalmente differenti dalle scatole di saponette. La domanda da cui prende le mosse e attorno alla quale ruota la filosofia dell'arte di Danto perciò è: «in che cosa consiste la differenza tra un'opera d'arte e qualcosa che non è un'opera d'arte, nel caso in cui non si rilevi nessuna significativa difformità percettiva tra i due oggetti?»<sup>90</sup>. Le scatole di Warhol assumono il ruolo di opera paradigmatica nel discorso di Danto, di opera-simbolo. Egli vi torna in continuazione, le *Brillo Box* diventano per lui una sorta di ossessione<sup>91</sup> e ad esse Danto attribuisce esplicitamente il merito di averlo spinto ad addentrarsi nell'elaborazione filosofica sull'arte<sup>92</sup>.

A partire dal quesito sulle scatole di Warhol, Danto porta avanti una ricerca atta a individuare i termini necessari per definire un'opera d'arte. Il quesito sulle *Brillo Box*, infatti, sottende la più fondamentale interrogazione su che cosa sia un'opera d'arte e conduce Danto a porsi il problema di trovare una definizione (essenzialista, ovvero che sottostia a criteri necessari e sufficienti) di opera d'arte e, in generale, di arte, tentando di andare oltre la convinzione circa l'impossibilità e la mancanza di necessità di una tale definizione, propria dei filosofi che si rifanno più strettamente a un pensiero di matrice wittgensteiniana<sup>93</sup>. Il fatto che tale domanda emergesse dalla fruizione dell'opera di Warhol porta con sé una serie di conseguenze che dimostra come numerose categorie che avevano fatto parte fino ad allora della definizione di opera d'arte non rientrino più (e non sarebbero forse mai dovute rientrare) come caratteristiche necessarie di un'opera. Cambiando prospettiva, ma girando sempre attorno a questi problemi, se l'obiettivo principale è quello di marcare una differenza tra arte e realtà e tale distinzione non riguarda il livello percettivo, è necessario liberare la riflessione sull'opera d'arte e sull'arte in genere da alcuni pregiudizi e incrostazioni consolidati nel tempo. Come dimostrano le espressioni artistiche della contemporaneità, l'opera d'arte non è più identificabile attraverso i concetti di bellezza, piacevolezza o armonia. Detto in altri termini, tali caratteri non fanno parte dello statuto ontologico di ciò che rende tale

---

<sup>90</sup> A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte*, cit., p. 35. Questa è solo una delle tante formulazioni rintracciabili, che tuttavia non cambiano la sostanza dell'interrogazione.

<sup>91</sup> È Danto ad ammetterlo quando osserva, introducendo ancora una volta l'opera di Warhol: «della quale ho già scritto in maniera estesa (forse ossessiva)» (*ivi*, p. 26).

<sup>92</sup> Sarà grazie alle *Brillo Box* che Danto rifletterà poi sull'agire artistico e sull'elaborazione teorica di Marcel Duchamp (soprattutto sulla *Fountain*) (ID., *L'abuso della bellezza*, cit., p. 34).

<sup>93</sup> Cfr., per esempio, ID., *La trasfigurazione del banale*, cit., pp. 70-73 e ID., *L'abuso della bellezza*, cit., p. 40.



un'opera d'arte. In un contesto che ha dimostrato che, per individuare le qualità di un'opera d'arte, le distinzioni percettive non contano più, allora neppure l'estetica, intesa come disciplina che studia l'arte dal punto di vista dei sensi, della percezione e del bello, ha più molto senso. Per queste ragioni, Danto delinea una distinzione disciplinare tra "estetica" e "filosofia dell'arte", quest'ultima concepita come pensiero sull'arte che è l'arte stessa a richiederlo. La scelta di Danto sarà per la seconda e Hegel è il riferimento che egli individua per tale alternativa:

«Hegel va rispettato perché è il primo filosofo che tenta sistematicamente di distinguere, forse troppo nettamente, tra estetica e filosofia dell'arte»<sup>94</sup>.

Che in Hegel ci sia una netta distinzione tra filosofia dell'arte e estetica, così come è presentata da Danto e come è concepita oggi soprattutto nella filosofia anglofona, è una questione forse più complessa rispetto a come la intende il filosofo statunitense. In Hegel, infatti, vi è certamente la nota dichiarazione rispetto alla denominazione disciplinare sotto cui egli intende collocare le sue lezioni. Quella di Hegel non è, in prima battuta, una ricerca sulla percezione, non è da intendersi come un'"estetica" in senso etimologico, ovvero nei termini in cui l'aveva concepita Baumgarten, onomaturgo della disciplina nella modernità. Tuttavia, la filosofia dell'arte potrebbe essere chiamata "callistica", perché il bello determina la realizzazione più adeguata di arte, e l'arte, dal punto di vista sistematico rispetto a religione e filosofia, è concepita come il regno dell'intuizione sensibile, dell'*Anschauung*. Perciò gli elementi che consentono a Danto di operare lo scarto che lo fanno propendere per una "filosofia dell'arte" e non per un'"estetica", nella "filosofia dell'arte" di Hegel sembrano rimanere perlopiù centrali. Per non dire poi che Hegel, anche se pone a tema la distinzione tra "estetica" e "filosofia dell'arte" dal punto di vista concettuale, alla fine derubrica il problema a mera questione terminologica<sup>95</sup>. Tenendo anche conto della riflessione sul tipo di approccio che Danto assume nei confronti dell'attualizzazione del pensiero hegeliano, si può dire che in questo caso egli si rifà a Hegel, caricando oltremodo di significato quello che, almeno in parte, è pur presente nelle sue lezioni. A partire da Hegel, Danto pone una questione, quella della differenza tra "estetica" e "filosofia dell'arte", che diventerà per le filosofie in lingua inglese quasi un luogo comune. Tanto che, per Birgitte Hilmer,

---

<sup>94</sup> ID., *L'abuso della bellezza*, cit., p. 110; il riferimento hegeliano più diretto è certamente *Ästh. I*, p. 13 (trad. it., p. 5).

<sup>95</sup> *Ibidem*.

questo passaggio è quello più significativo e gravido di conseguenze della reinterpretazione dantiana di Hegel<sup>96</sup>.

In molte opere di Danto, specie in quelle in cui il filosofo statunitense percorre a ritroso le tappe che hanno condotto alla costituzione della propria filosofia dell'arte – per esempio, in *Dopo la fine dell'arte* o in *L'abuso della bellezza* – riconosce in Hegel uno dei suoi punti di riferimento, forse il più grande per ciò che riguarda il suo approccio storico alla filosofia dell'arte e i principi che lo hanno portato a configurare in questi termini la sua storia filosofica dell'arte. È talmente importante per Danto il riferimento a Hegel – così poco considerato invece dalla filosofia dell'arte statunitense dell'epoca – che arriva a definirsi un «“hegeliano rinato” (*born-again Hegelian*)»<sup>97</sup>. Tuttavia, proprio nel momento in cui si definisce in questo modo, non sfugge a Danto il fatto che la filosofia dell'arte hegeliana si inserisce in un quadro ben più generale nella speculazione di Hegel e dichiara un certo disagio, nei confronti di una sua assunzione completa. Il passaggio, non sempre riportato nella sua interezza, in cui si definisce «a born-again Hegelian» è il seguente:

«Non è facile sapere fino a che punto si possa tenere distinta la visione storica dell'arte di Hegel dal resto del suo pensiero, e devo ammettere che anche in qualità di “hegeliano rinato”, come talvolta amo definirmi, perfino io nutro dubbi su quanto del suo corpus sia pronto ad accettare»<sup>98</sup>.

Si può fin da ora rilevare come l'attitudine di Danto nei confronti di Hegel rimanga quella di chi è intimidito di fronte alla totalità della filosofia hegeliana e appartenga a quei pensatori che traggono dal “calderone” hegeliano alcune singole idee per servirsene in una cornice del tutto diversa, specie nel momento in cui si ponga il problema di ricondurre le istanze hegeliane a un contesto contemporaneo. Del resto, per

---

<sup>96</sup> «Indeed, Hegel doesn't entirely escape the temptation to give something like a quite traditional definition in stating that there are three kinds of Absolute Spirit, their *differentiae* concerning their medium or mental modality: thought for philosophy, representation for religion, and intuition (*Anschauung*) for art. Reading Hegel after Danto, for me at least, has meant being unable to accept this characterization any longer. Danto's compelling contribution has been to detach philosophy of art from aesthetics. And if deprived of aesthetics, Hegel will be at a loss to tell art and religion, and art and philosophy, apart by a defining property. It would mean starting another investigation to find out whether what has been roughly outlined above as a Hegelian contribution to the logic of art might not equally apply to religion and philosophy» (B. HILMER, *Being Hegelian After Danto*, «History and Theory», 37, 4, 1998, pp. 71-86, p. 85).

<sup>97</sup> A. C. DANTO, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, cit., p. 9. L'allusione, probabilmente in chiave ironica, è chiaramente alle sette protestanti statunitensi dei “born-again Christian”.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

quanto vi siano passaggi e interventi specifici in cui egli affronta direttamente la filosofia hegeliana dell'arte, quello di Danto non è tanto l'approccio dello specialista<sup>99</sup>. Nonostante ciò, sembra che il pensiero di Hegel innervi profondamente la sua riflessione, la sostenga e addirittura, suggerisca ad essa alcune delle premesse e degli sviluppi più determinanti.

I rimandi a Hegel assumono varie forme: a volte appaiono piuttosto sommari, altre volte si assestano a un stadio ben più profondo. Almeno in prima battuta, tuttavia, l'atteggiamento con cui Danto guarda all'*Estetica* hegeliana, ricorda – se così si può dire – quello dell'ammiratore che ritorna sovente a una grande opera del passato per capire il presente:

«Essendo un filosofo notoriamente coinvolto con il mondo dell'arte, vengo spesso invitato per discutere di bellezza, e ho scritto anche qualche saggio. La prima volta che ho dovuto affrontare la domanda “Cos'è successo alla bellezza?” (una conferenza promossa dall'Art History Department all'University of Texas, Austin 1993) mi ritrovai a rileggere il grande lavoro di Hegel sull'estetica. È una cosa che faccio da quando ho cominciato a scrivere sull'argomento della fine dell'arte, visto che lui aveva scritto sullo stesso argomento dopo il 1820. Per me l'estetica di Hegel è una raccolta di saggezza filosofica, infatti, tutte le volte che mi imbarco in un argomento nuovo, trovo grande utilità vedere se lui aveva qualcosa da dire a proposito»<sup>100</sup>.

Al di là di queste generiche attestazioni di riconoscenza, che restituiscono il procedere molto spesso autobiografico e autoreferenziale delle analisi dantiane, il richiamarsi a Hegel ritorna a più riprese in modo molto più preciso: dalla ripresa decontestualizzata di elementi hegeliani che ispirano movimenti del pensiero del filosofo statunitense, all'approfondimento più centrato di motivi hegeliani che Danto riformula e rimodula, avendo negli occhi la propria contemporaneità e saggiandone così ulteriormente la tenuta speculativa<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> Si veda ID., *Hegel's End-of-Art Thesis*, in D. E. WELLBERY J. RYAN (eds.), *A New History of German Literature*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2004, pp. 535-540, che tuttavia non aggiunge molto alle osservazioni presenti nelle opere di più ampio respiro.

<sup>100</sup> A. C. DANTO, *L'abuso della bellezza*, cit., pp. 34-35.

<sup>101</sup> Per quanto – e lo si vedrà anche nel corso delle battute successive del presente appunto – Danto cerchi di far combaciare la propria filosofia dell'arte con quella hegeliana, egli si trova in ogni caso a discutere

Hegel, tuttavia, è alla base soprattutto della ripresa dantiana della tesi della “fine dell’arte” e, per arrivare ad analizzare i termini di tale attualizzazione, è utile ripercorrere il quadro storico-artistico che Danto descrive per giungere a tale “fine”.

Il riferimento costante a opere d’arte specifiche, infatti, fa sì che essa non si presenti come speculazione filosofico-artistica astratta, ma si inserisca in una precisa contestualizzazione storica. Il primo elemento che Danto riprende da Hegel è il bisogno di storia, la necessità di una cornice epocale in cui inquadrare i ragionamenti, l’orizzonte storico che ogni filosofia dell’arte dovrebbe avere. In questo modo, il filosofo assume pienamente la concreta complessità dell’opera d’arte e si allontana, almeno in parte, dalle visioni astrattamente “eternaliste”, molto più in voga nella filosofia di stampo cosiddetto “analitico” dell’epoca<sup>102</sup>.

L’ambizione hegeliana del pensiero di Danto non consiste però certo in una semplice registrazione del dato storico-artistico, bensì nel pensare la storia dell’arte nei termini di una “storia filosofica dell’arte”. Per fare ciò, Danto afferma di seguire tre principi propri della filosofia hegeliana. Due sono presenti nei *Lineamenti di filosofia del diritto*. Si tratta, in primo luogo, dell’idea di filosofia intesa come il proprio tempo appreso nel concetto. In secondo luogo, quella per la quale, per darsi una filosofia di qualcosa, questo qualcosa deve essere giunto al suo termine. Per darsi una filosofia compiuta dell’arte, quindi, essa deve essere giunta a una sua “fine”. Un altro principio, che Danto legge in stretta connessione con i primi due, deriva invece da una interpretazione della *Fenomenologia dello Spirito* nei termini di un *Bildungsroman*. Rifacendosi Josiah Royce, Danto sottolinea come la struttura della *Fenomenologia*,

---

le proprie tesi in un mondo diverso da quello del secolo XIX e ciò lo porta (anche se raramente) a porre delle distanze tra sé e Hegel. Per esempio, l’analisi di Danto apparirebbe retrograda e conservatrice, se egli, dopo aver citato alcune affermazioni hegeliane sull’Africa e sulla Siberia come aree geografiche “fuori dalla storia”, non facesse una precisazione di questo tipo: «Tuttavia, a questo punto, il metodo critico legittimo dev’essere molto diverso da quello possibile partendo da una visione della storia diversa dalla mia, che individui ad esempio alcune forme d’arte come ambasciatrici esclusive della storia. [...] Teorie di questo tipo hanno goduto di particolare fortuna nell’epoca modernista e hanno sortito una forma di critica dalla quale tengo a prendere le distanze» (ID., *Dopo la fine dell’arte*, cit., p. 25).

<sup>102</sup> «L’unico filosofo nella storia dell’estetica che a mio parere ha colto pienamente la complessità del concetto di arte, e che formulò una spiegazione quasi aprioristica dell’eterogeneità della categoria di opere d’arte, avendo, a differenza di quasi tutti i filosofi, una visione storica e non eternalistica dell’arte è Hegel. [...] La storia appartiene all’estensione più che all’intensione del concetto di arte e, ancora una volta con la notevole eccezione di Hegel, praticamente nessun filosofo ha preso sul serio la dimensione storica dell’arte» (ivi, pp. 204-205). Un’eccezione per Danto è Gombrich. Infatti, il passo appena citato prosegue così: «L’ha fatto invece Gombrich, ed è suo grande merito l’aver chiarito che l’intento del suo fondamentale testo *Arte e illusione* «era di spiegare perché l’arte abbia una storia» » (ibidem). Secondo Houlgate, Danto riprenderebbe solo la dimensione storica della tesi sulla “fine dell’arte”, mentre non terrebbe in considerazione del versante metafisico che in Hegel è presente; al contrario, si appoggerebbe su premesse metafisiche che rimangono astratte e non vengono giustificate. Per questo tali premesse risultano da un punto di vista “hegeliano” inadeguate. Cfr. S. HOULGATE, *Hegel, Danto and the ‘end of art’*, cit., pp. 280-286.

intesa come percorso di auto-riconoscimento della coscienza, sia paragonabile allo svolgimento dei romanzi di formazione, in cui il protagonista intraprende un cammino di apprendimento del sé. Allo stesso modo, Danto intende leggere la storia dell'arte (e la consapevolezza di essa in quanto storia filosofica dell'arte), nei termini di un progressivo avanzamento dell'arte nel percorso di riconoscimento della propria natura, nel lavoro di autoconsapevolezza rispetto a ciò che essa è<sup>103</sup>.

Quindi, la filosofia dell'arte di Danto è una teoria dell'arte che, con questi innesti hegeliani, si esprime come una filosofia della storia dell'arte. Da queste determinazioni, inoltre, è possibile vedere confermato l'atteggiamento descritto poco sopra: la ripresa di Danto si concentra su alcune idee, per quanto generali, del pensiero hegeliano e non vi è per nulla l'intenzione di produrre alcuna ricostruzione del retroterra metafisico o alcuna contestualizzazione di sorta. Semmai, sembra esserci l'intento di farne rivivere il gesto filosofico, di imitarne la modalità speculativa.

Per Danto, la storia filosofica dell'arte occidentale (in questo caso, si parla di arte figurativa) si sviluppa in tre momenti. Essa ha prodotto due grandi «narrazioni», due grandi «episodi», al termine dei quali sarebbe giunta alla sua “fine” e si sarebbe addentrata nel periodo «post-storico»<sup>104</sup>. Per la gran parte del suo sviluppo, la storia dell'arte ha prodotto una narrazione lineare, il cui progresso è stato determinato dal tentativo, compiuto da parte degli artisti, di avvicinarsi alla realtà attraverso le forme della rappresentazione mimetica: Danto chiama questo primo lungo momento «episodio vasariano»<sup>105</sup>. Lo sviluppo tecnico, con la fotografia e soprattutto col cinema, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, è però avanzato a tal punto che questa storia ha subito una battuta di arresto. Nel Novecento emerge così una seconda «narrazione», secondo la quale l'arte prende atto della situazione di stallo in cui si è trovata e inizia a interrogarsi sulla propria identità, concentrandosi sulla materialità del proprio *medium*. Si tratta, per Danto, della stagione del movimento modernista europeo e, soprattutto, statunitense: è l'«episodio greenberghiano», dal nome del critico d'arte Clement Greenberg, che più ha teorizzato nelle arti figurative tale passaggio storico-artistico<sup>106</sup>. Quando, infine, con la Pop Art e i movimenti ad essa contemporanei (Fluxus, Conceptual Art, Minimal Art,

---

<sup>103</sup> A. C. DANTO, *L'abuso della bellezza*, cit., pp. 21-23.

<sup>104</sup> Cfr. ID., *Dopo la fine dell'arte*, cit., pp. 129-130.

<sup>105</sup> Associare al pensiero filosofico-artistico hegeliano una determinazione dell'arte come imitazione, per ciò che riguarda la storia dell'arte che anche lo Hegel storico, almeno per gran parte, prende in esame, è del tutto inconciliabile con la visione del pensatore di Stoccarda. Cfr. S. HOULGATE, *Hegel, Danto and the 'end of art'*, cit., p. 265.

<sup>106</sup> In questa lettura si manifesta l'ottica dichiaratamente occidentale e, per ciò che riguarda il secondo episodio (anche se meno dichiaratamente), la prospettiva statunitense dell'autore.

ecc.), la seconda narrazione non riesce più a descrivere e quindi a comprendere – se non attraverso un fermo rifiuto – il pluralismo di un mondo dell’arte in cui appare impossibile ricavare delle regole per delimitare il campo della stessa arte, in cui sembra valere tutto e in cui pare che tutti possano essere artisti, anche il secondo episodio giunge al termine. Anzi, dagli anni ’60 del XX secolo, la linearità progressiva del racconto storico-artistico, per Danto, si arena: gli artisti si sono emancipati dalle necessità di seguire una «narrazione» e, pur introiettando le due esperienze passate della storia dell’arte, possono scegliere quello che vogliono in piena libertà di espressione (contenutistica, materiale, tecnica), senza doversi più porre il problema di una norma cui corrispondere. Ancora di più, l’arte, dopo aver riflettuto internamente (sotto un profilo più materiale che speculativo) sulla propria identità, dopo aver portato cioè alle estreme conseguenze la fase «greenberghiana» e dopo averla esaurita, diventa essa stessa riflessione, esprime la propria natura eminentemente filosofica: si fa interrogazione, problema di pensiero e obbliga la stessa filosofia ad occuparsene. Il compito di porsi delle domande sulla natura dell’arte migra dall’elaborazione degli artisti a quella dei filosofi, ma non perché questi ultimi se ne siano interessati spontaneamente, ma perché l’arte stessa è diventata filosofia e ha costretto quest’ultima interrogarsi sulla prima<sup>107</sup>. Questo freno nel percorso dello svolgimento storico e questo esplodere delle possibilità espressive sono descritti da Danto come la «fine dell’arte» e gli sviluppi successivi a tale confine epocale come periodo «post-storico». Giunta alla sua “fine”, l’arte ha compiuto il proprio percorso di autoriconoscimento ed è divenuta consapevole di sé<sup>108</sup>.

Di questo nuovo tipo di arte, *Brillo Box* è il modello. Se si vogliono tuttavia prendere riferimenti precedenti e spostarsi lungo «questi ultimi sette o otto decenni»,

---

<sup>107</sup> Rispetto a Hegel, anche qui Danto compie un passo più lungo. Come nota Iannelli, per Hegel l’arte non si trasforma in filosofia, ma è l’approccio all’arte che, dopo la fine dell’arte, si fa sempre più meditativo (F. IANNELLI, *Tod, Ende, Auflösung der Kunst? Überlegungen zu Hegel und Danto*, cit., pp. 17-22). Cfr. anche EAD., *Der Prophet, der Häretiker, der Post-Pop-Philosoph und die ausgebliebene Apokalypse oder Hegel, Belting und Danto über die Kunst und ihr Los*, in K. VIEWEG, F. IANNELLI, F. VERCELLONE (hrsg.), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, cit., pp. 117-132.

<sup>108</sup> A questo proposito, Danto fa un parallelismo tra la sua teoria e quelle presenti nei manifesti delle avanguardie storiche. In questo caso, gli interessa sottolineare la valenza filosofica della propria concezione e i termini che ritiene la caratterizzino. Dei termini che, per Danto, sono in tutto e per tutto hegeliani: «La mia teoria ha in comune con i manifesti [della prima metà del XX secolo], prima di tutto, il fatto di essere radicata in una filosofia dell’arte, o meglio, in una teoria di quale sia la giusta domanda filosofica sulla natura dell’arte. La mia teoria è inoltre radicata in una lettura della storia dell’arte in base alla quale la domanda sul modo giusto di pensare filosoficamente all’arte fu posta solo quando la storia la rese possibile, quando cioè la natura filosofica dell’arte emerse come domanda dall’interno della storia dell’arte stessa. Quanto alla differenza, posso enunciarla solo in modo schematico per ora: il mio pensiero è che la fine dell’arte si verifica quando emerge a consapevolezza la vera natura filosofica dell’arte. Il pensiero è in tutto e per tutto hegeliano [...]» (A. C. DANTO, *Dopo la fine dell’arte*, cit., pp. 29-30).

altro simbolo delle speculazioni dantiane è la *Fountain* di Duchamp e, in generale, i *ready-made* prodotti da tale artista<sup>109</sup>.

Al fine però di far quadrare i conti con l'attualità artistica, Danto attribuisce a Hegel anche un demerito. Arrivati a questo punto, Danto crea lo scarto che gli consente di produrre un'attualizzazione del pensiero hegeliano, che gli permette cioè di modulare alcune centrali istanze hegeliane rispetto al proprio presente. Il filosofo tedesco, infatti, avrebbe costruito una teoria senza aver avuto, nel mondo dell'arte della sua epoca, dei reali riscontri per farlo, senza avere di fronte a sé dei riferimenti artistici effettivi. Hegel avrebbe descritto alla perfezione il razionale dispiegarsi della storia dell'arte, senza però poterne constatare la validità nel mondo a lui contemporaneo:

«La storia dell'arte è la storia della produzione artistica intrecciata alla storia della riflessione filosofica su di essa. Hegel capì che questa duplice narrazione aveva raggiunto un punto in cui l'arte era sempre meno capace di contribuire alla filosofia di cui pur aveva bisogno per darsi una rappresentazione fedele. L'arte non sapeva rispondere a domande che pur esigevano risposta. Solo la filosofia poteva riuscire in questo compito. E fu in questi termini che Hegel intravide la fine dell'arte. L'interrogativo sulla natura dell'arte è sfuggito dalle mani degli artisti ed è passato in quelle dei filosofi.

Penso che Hegel avesse ragione e allo stesso tempo torto a questo proposito. Aveva ragione nel sostenere che solo la filosofia potesse descrivere la vera natura dell'arte. Purtroppo, però, la storia dell'arte non aveva ancora raggiunto uno stadio tale da consentire alla filosofia di svolgere questo compito»<sup>110</sup>.

Hegel, insomma, sarebbe arrivato troppo in anticipo sui tempi rispetto all'effettivo sviluppo della storia dell'arte, avrebbe individuato gli strumenti adatti per leggere in termini speculativi la storia dell'arte, ma non avrebbe avuto un terreno effettivo che consentisse di servirsene<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> Sull'alternativa tra Warhol e Duchamp, cfr. T. ANDINA, *Arthur Danto: un filosofo pop*, cit., pp. 123-126.

<sup>110</sup> A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte*, cit., p. X.

<sup>111</sup> «The thesis is so intricately woven into the texture of Hegel's text, however, that it must be regarded as a central and indeed a structural feature of his philosophy of art, rather than a critical *obiter dictum* regarding the art of his time. [...] It is wrong because the Thesis makes no prediction as to the future of

L'opera d'arte dopo la "fine dell'arte", nell'analisi di Danto, si mostra quindi come un qualcosa che riflette sulla propria natura, che produce un pensiero su se stessa, che è in definitiva filosofia. Su questo sfondo, allora, si pone il problema, che assume risvolti epocali, del rapporto tra arte e filosofia. Nel volume *La destituzione filosofica dell'arte* Danto discute tale relazione, prendendo le mosse dalla critica platonica all'arte, presentata come un tentativo compiuto da parte della filosofia di togliere cittadinanza all'arte, nell'ambito delle espressioni e delle azioni dell'essere umano. Danto individua due momenti nella strategia di pensiero del filosofo greco: il primo, «consiste nel rendere predominante una ontologia nella quale la realtà sia logicamente immunizzata contro l'arte»; il secondo, «nel razionalizzare l'arte in maniera tale che a poco a poco la ragione riesca a colonizzare la sfera dei sentimenti»<sup>112</sup> (per questo secondo livello, Danto porta come esempio il dialogo socratico, ovvero una rappresentazione drammatica che tenta di assorbire la realtà in concetti). Danto, quindi, nota come in Hegel vi sia la riproposizione del secondo momento della critica platonica, quello della razionalizzazione dell'arte. Tuttavia, mentre quello platonico era nel complesso un vero e proprio attacco che si prefiggeva l'obiettivo di escludere l'arte dal panorama delle attività dello spirito, l'elaborazione hegeliana sembra essere formulata in una prospettiva accogliente e inclusiva nei confronti dell'arte: secondo Danto, mentre in Platone la razionalizzazione dell'arte si proporrebbe di condurre a una negazione totale dell'arte, che verrebbe in qualche modo "cannibalizzata" dalla filosofia, in Hegel il farsi filosofia dell'arte produce sì la "fine" di quest'ultima, ma nei termini della sua più alta realizzazione<sup>113</sup>. Tale passaggio si lega, ancora una volta, ai discorsi sul riscontro della tesi sulla "fine dell'arte", in relazione all'operare artistico del XX secolo. Dopo aver fatto una panoramica sulla filosofia della storia di Hegel e sulla sua applicazione al campo dell'arte, in queste righe Danto spiega chiaramente tali esiti:

«Tuttavia questo è un modo cosmico per realizzare il secondo momento del programma platonico, che ha sempre mirato a sostituire l'arte con la filosofia. E per conferire dignità all'arte considerandola, magnanimamente,

---

art. It is not primarily a thesis about art so much as a thesis regarding our relationship to it» (ID., *Hegel's End-of-Art Thesis*, cit., pp. 1-2).

<sup>112</sup> ID., *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., p. 47.

<sup>113</sup> Gethmann-Siefert, analizzando il pensiero di Danto in riferimento a Hegel, nota come in Hegel, più che una destituzione (*Entmündigung*) filosofica dell'arte, vi sia un incoraggiamento (*Ermutigung*) filosofico che porta l'arte, nel moderno, non tanto alla musealizzazione, ma a una sua liberazione del mondo speciale degli esperti e dei critici, una liberazione dal «mondo dell'arte» (A. GETHMANN-SIEFERT, *Danto und Hegel zum Ende der Kunst – ein Wettstreit um die Modernität der Kunst und Kunsttheorie*, cit.).



come filosofia in una delle sue forme autoalienate, assetata di chiarezza sulla propria natura così come noi tutti lo siamo sulla nostra. Forse c'è una parte di verità in tutto ciò. Quando l'arte interiorizza la sua storia, quando essa diventa autocosciente della propria storia, come di fatto è accaduto nel nostro tempo, in maniera tale che la consapevolezza della propria storia diventa parte della propria natura, allora è forse inevitabile che l'arte debba infine trasformarsi in filosofia. E nel momento in cui ciò accade l'arte giunge a una fine, in un senso importante»<sup>114</sup>.

Ciò che rimane problematico però per Danto sta nel rapporto tra arte e filosofia. Paradossalmente, le conseguenze che Danto deduce dall'oltrepassamento di questo confine epocale hanno delle ripercussioni sulla stessa filosofia. Infatti, il razionalizzarsi dell'arte – enunciato dalla disamina platonica, ripensato in chiave hegeliana e ritrovato nell'arte contemporanea – produce degli esiti impreveduti nei confronti delle aspettative platoniche, che per Danto miravano all'estromissione dell'arte ad esclusivo beneficio della filosofia. Il farsi filosofia da parte dell'arte può determinare uno slittamento nell'identità dei due campi dello spirito:

«Così la filosofia dell'essere storico, secondo cui l'arte è una trasformazione della filosofia, mostra che la filosofia è una trasformazione dell'arte, e questa è la grande ironia della teoria di Hegel: la seconda parte dell'attacco platonico si riduce alla prima parte dell'attacco e la filosofia,

---

<sup>114</sup>A. C. DANTO, *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., p. 55. La descrizione della trasformazione dell'arte in arte autocosciente e produttrice di una riflessione sulla propria essenza, insomma, l'arte come filosofia dell'arte è resa bene anche da questo passaggio de *La trasfigurazione del banale*: «E le cose potrebbero essere rimaste così se l'arte non si fosse evoluta in modo tale che la questione filosofica relativa al suo statuto non fosse diventata quasi l'essenza dell'arte stessa, cosicché la filosofia dell'arte, invece di restare al di fuori del proprio oggetto e di rivolgersi ad esso da una prospettiva estranea ed esterna si è trasformata nell'articolazione delle energie interne del proprio oggetto. Occorre a volte fare uno sforzo particolare per distinguere l'arte dalla filosofia. Sembra che l'opera d'arte nella sua interezza si sia condensata in quella porzione dell'opera che ha sempre rivestito un interesse filosofico, cosicché al piacere degli amanti dell'arte è rimasto poco o niente. L'arte esemplifica virtualmente la lezione di Hegel sulla storia, secondo cui lo spirito è destinato a diventare cosciente di se stesso. L'arte ha messo nuovamente in atto questo corso speculativo della storia in quanto si è trasformata in coscienza di sé essendo, tale coscienza dell'arte, arte riflessiva, paragonabile alla filosofia, che come filosofia è coscienza della filosofia; e la questione, ora, è che cosa distingua in effetti l'arte dalla propria filosofia. E ciò a sua volta solleva la questione di che cosa faccia sì che questo libro – un esercizio di filosofia dell'arte – sia distinguibile da un'opera d'arte vera e propria, visto che le opere d'arte sono state trasfigurate in esercizi di filosofia dell'arte. [...] In ogni modo, la definizione dell'arte è diventata parte della natura dell'arte in maniera molto esplicita; in una certa misura, definire l'arte è sempre stata una preoccupazione filosofica» (ID., *La trasfigurazione del banale*, cit., pp. 68-69).

essendosi schierata contro l'arte, alla fine mette se stessa contro se stessa»<sup>115</sup>.

In questa situazione, in cui l'arte si è trasformata in interrogazione filosofica e la filosofia patisce dei contraccolpi rispetto al proprio stesso statuto<sup>116</sup>, l'opera d'arte dopo la "fine dell'arte" presenta in Danto due caratteristiche che possono essere fatte derivare dall'analisi hegeliana: in primo luogo, l'opera d'arte dopo la "fine dell'arte" mostra una condizione di libertà mai raggiunta prima; in secondo luogo, uno dei suoi registri più caratteristici è quello del comico.

Per quanto riguarda la prima caratteristica, il riferimento a Hegel non sembra troppo esplicito. Se per Hegel con l'epoca della "fine dell'arte" si perviene al raggiungimento della piena libertà, in Danto l'arte dopo la fine dell'arte è l'arte della possibilità, del pluralismo, dell'imprevedibile e creativo movimento dell'espressione artistica che punta a un mondo libero dalle grandi narrazioni, ormai opprimenti e stantie. Più che rispetto al concetto hegeliano di libertà, forse, questo motivo sembra potersi avvicinare maggiormente alle elaborazioni degli autori postmoderni. C'è sicuramente in Danto – come in Hegel – l'attestazione di una libertà realizzata come conseguenza della "fine dell'arte". Tuttavia, più che essere la libertà vera, descritta da Hegel, frutto di un cammino di razionalità che si compie, la libertà tratteggiata da Danto è una libertà quasi incontrollata, è la libertà dove qualsiasi cosa è valida<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> ID., *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., p. 56. C'è da dire che, in altri testi, come quelli dedicati all'arte letteraria, Danto è molto meno propenso a considerare la filosofia una forma d'arte.

<sup>116</sup> A tal punto che ci si domanda se la riflessione filosofica di Danto sull'arte non celi invece una più profonda interrogazione circa la determinazione della stessa filosofia: «There are many remarks spread throughout Danto's writings that suggest that the lurking question behind Brillo Box is not, Is it art or a real thing?, but Is it art or Is it philosophy? And, behind that, What is philosophy?» (B. HILMER, *Being Hegelian After Danto*, cit., p. 85). Tuttavia, il rapporto tra arte e filosofia, in Danto, sembra rimanere in parte irrisolto. Suzanne Dürr parla di una determinazione «sfocata» di tale rapporto e rileva come, se da una parte Danto perviene a stabilire un'identità tra arte e filosofia, dall'altro esige pur sempre una loro distinzione e, tuttavia, non sembra chiaro quale sia il modo di conciliare queste due istanze (S. DÜRR, *Philosophie als das Ende der Kunst? Das Verhältnis von Kunst und Philosophie bei Hegel und Danto* in K. VIEWEG, F. IANNELLI, F. VERCELLONE (hrsg.), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, cit., pp. 133-149).

<sup>117</sup> «La narrazione giunse al termine quando l'arte giunse al termine, riconoscendo, per così dire, che non esisteva nessuna regola per definire un'opera d'arte. Apparvero slogan del tipo «tutto è un'opera d'arte» o, come sosteneva Beuys «siamo tutti artisti», idee del tutto inconcepibili nella cornice di entrambe le grandi narrazioni che ho ricostruito. La storia della ricerca di un'identità filosofica da parte dell'arte era terminata, e quindi gli artisti erano finalmente liberi di fare qualsiasi cosa volessero. Era come l'abbazia di Thélème di Rabelais, dove l'unico ordine era un non ordine: «Fay ce que voudras». È lecito dipingere solitarie casette del New England o donne o scatole o semplici rettangoli. Non c'è una scelta giusta e una sbagliata; non c'è una direzione univoca da seguire. Al contrario, non c'è alcuna direzione. Era questo che intendevo parlando di fine dell'arte a metà degli anni ottanta. Non che fosse morta l'arte o che i pittori avrebbero smesso di dipingere, ma che la storia dell'arte, nella sua struttura narrativa, era giunta al capolinea» (A. C., DANTO, *Dopo la fine dell'arte*, cit., pp. 129-130). «Tutto è possibile nel senso che non

Per ciò che riguarda il tema del comico, invece, il ragionamento dantiano, nonostante possa trovare dei riscontri anche tra gli autori postmoderni, può essere accostato all'analisi di Hegel, se non altro perché – ancora una volta – è lo stesso Danto a proporre il paragone. Così come Hegel aveva chiuso il ragionamento nell'*Estetica*, allo stesso modo Danto, in *Dopo la fine dell'arte*, conclude il proprio con il riferimento alla comicità, intesa come stadio finale dell'arte dopo la “fine dell'arte”. Il filosofo statunitense, per la verità, non sembra fornire un'analisi particolarmente approfondita, dal punto di vista teoretico, dell'argomento; egli si ricollega al pluralismo dell'arte dopo la “fine dell'arte” e prende le mosse, anche qui, dall'arte del proprio tempo e dall'esperienza autobiografica. Danto analizza i casi di Russell Connor e, soprattutto, della coppia di artisti Vitaly Komar e Alexander Melamid (artisti con cui Danto ha avuto, a vario titolo, rapporti amicali o professionali). Attraverso una tecnica di tipo citazionista, il primo realizza dei quadri, rielaborando in chiave bizzarra (forse non troppo comica, in senso hegeliano) capolavori del passato. I secondi, invece, producono opere profondamente comiche (anche in senso hegeliano), tese a una critica nei confronti della società in cui hanno vissuto e in cui vivono, una satira prima rivolta alle idolatrie dell'Unione Sovietica e, successivamente, a quelle della società capitalistica dei consumi (Danto si sofferma in particolare sulla serie dei *Most Wanted*). Forse il fatto di concludere col comico è un po' una concessione di Danto al parallelismo e, nel contempo, un ulteriore omaggio nei confronti dell'opera hegeliana, nella quale si afferma sul finale che «la commedia conduce [...] alla dissoluzione dell'arte in generale»<sup>118</sup>. Fatto sta, che egli, nell'epoca del pluralismo artistico dove “vale tutto”, individua – e, in fin dei conti, anche con un certo grado di coerenza – nell'artista capace di governare la molteplicità e di farlo con gioiosa sicurezza e serena allegria il prototipo dell'artista «post-storico», ricalcando in questa descrizione quella dell'artista comico delle ultime pagine hegeliane<sup>119</sup>.

Dopo aver esaminato il quadro generale attraverso il quale, nella lettura di Danto, si arriva alla “fine dell'arte” e dopo aver evidenziato la presenza piuttosto costante del riferimento a Hegel, sia concesso ora tornare brevemente al problema dei due oggetti

---

esistono limitazioni a priori sull'aspetto che deve avere un'opera d'arte visiva, cosicché qualunque oggetto visibile può rientrare in tale categoria. Questo è uno degli aspetti peculiari del vivere alla fine della storia» (*ivi*, p. 208). Cfr. S. HOULGATE, *Hegel, Danto and the 'end of art'*, cit., pp. 266-268.

<sup>118</sup> *Āsth. III*, p. 572 (trad. it., p. 1380). Danto afferma: ««Con l'esame dei vari generi in cui si sviluppa la commedia siamo giunti effettivamente alla fine della nostra trattazione scientifica», scrive Hegel nel penultimo paragrafo del suo colossale trattato di filosofia dell'arte. È mio dovere fermare qui anche la mia ricerca.» (A. C., DANTO, *Dopo la fine dell'arte*, cit., pp. 230; la citazione da Hegel si trova in *Āsth. III*, p. 572 (trad. it., p. 1380)).

<sup>119</sup> A. C., DANTO, *Dopo la fine dell'arte*, cit., pp. 229-230.

percettivamente indiscernibili, ma ontologicamente diversi. Anche in questo caso, sembra esserci una strumentazione presa in prestito da Hegel. Nello specifico, Danto imposta la discussione sulla distinzione tra oggetto comune e oggetto d'arte, rifacendosi e riformulando la distinzione hegeliana tra bellezza naturale e bellezza artistica. Lo schema hegeliano per il quale la bellezza che si ritrova in natura è diversa da quella dell'arte che, rispetto alla prima, è «nata e rinata dallo spirito», viene applicato alla questione dei due oggetti indiscernibili dal punto di vista percettivo. La scatola del supermercato corrisponderebbe quindi all'oggetto naturale, mentre l'opera di Warhol diventa un'opera d'arte che è tale, perché portatrice di un significato immesso dall'artista e interpretabile dal fruitore<sup>120</sup>.

Bisogna quindi dare una risposta al problema della distinzione tra oggetto comune (la bellezza naturale, nella rielaborazione dantiana) e oggetto d'arte (la bellezza artistica) e trovare una definizione che identifichi la seconda. Danto parte certo dalla situazione artistica del suo tempo, d'altronde è quella che lo ha indotto a interrogarsi su questi temi. La definizione che emergerà, però, non potrà riferirsi semplicemente all'arte delle avanguardie del primo o del secondo Novecento: l'ambizione di Danto è quella di individuare una definizione che possa comprendere le opere d'arte di ogni tempo. L'opera in cui Danto si pone tale obiettivo è *La trasfigurazione del banale*, in cui viene tematicamente indagata l'essenza dell'arte e dove la sua riflessione assume una prospettiva fortemente ontologica. Data l'onnicomprensività richiesta, se si pretende che una definizione possa valere in ogni epoca ("trans-storicamente"), il risultato – forse un po' deludente – non può che essere una definizione, «il cui merito principale risiede nella sua debolezza»<sup>121</sup>: x è un'opera d'arte se (1) ha un contenuto, è "a proposito di" qualcosa (proprietà dell'*aboutness*), e se (2) questo contenuto significa qualcosa, è un «significato incorporato [*embodied meaning*]», direbbe Danto in altri luoghi (e quindi è passibile di interpretazione)<sup>122</sup>.

La teoria sull'arte di Danto è a tal punto percorsa dal riferimento hegeliano che persino tale definizione, ossia il risultato finale della sua opera probabilmente più

---

<sup>120</sup> ID., *L'abuso della bellezza*, cit., pp. 35-36. Le pagine di Hegel sulla distinzione tra bello naturale e bello artistico sono *Ästh. I*, pp. 13-15 (trad. it., pp. 6-7).

<sup>121</sup> A. C., DANTO, *L'abuso della bellezza*, cit., p. 47.

<sup>122</sup> Nell'ultimo capitolo de *La trasfigurazione del banale* Danto aggiunge, tra le proprietà che distinguono un'opera d'arte da una mera rappresentazione: il fatto di partecipare a una struttura di tipo metaforico; l'essere espressione di qualcosa; il possedere un determinato stile (A. C., DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit., pp. 201-254). Tali proprietà non verranno considerate da Danto negli anni successivi. Nell'ultimo libro pubblicato prima di morire, Danto aggiunge una terza proprietà per la definizione di opera d'arte, oltre a quelle dell'*aboutness* e dell'*embodied meaning*: si tratta dell'opera d'arte come *wakeful dream*, immettendo così, tra le proprietà necessarie, anche la dimensione immaginativa (ID., *What Art Is*, New Haven-London, Yale University Press, 2013, pp. 1-52).

profonda dal punto di vista teoretico, può trovare un appiglio nel pensiero del filosofo tedesco. Questa, almeno, la congettura che Danto azzarda in *Dopo la fine dell'arte*, mettendo a confronto un passo hegeliano con una delle formulazioni del suo tentativo definitorio. Il passo dell'*Estetica* hegeliana è quello che recita: «Ciò che in noi ora è suscitato dalle opere d'arte è, oltre il godimento immediato, anche il nostro giudizio, poiché noi sottoponiamo alla nostra meditazione (I) il contenuto, (II) i mezzi di manifestazione dell'opera d'arte e l'appropriatezza o meno di entrambi»<sup>123</sup>. Danto afferma quindi, ritornando al suo *La trasfigurazione del banale* e al tentativo di individuare una definizione di opera d'arte, che in quell'opera non aveva fatto altro che «riproporre le condizioni (I) e (II) come necessarie per qualcosa che abbia lo status di arte», per cui essere un'opera d'arte «comporta (I) avere un contenuto e (II) incarnare il significato»<sup>124</sup>. Danto afferma cioè di aver, grosso modo, ripetuto qualcosa che Hegel già aveva detto. Tuttavia, si fa veramente fatica a trovare una corrispondenza effettiva tra le condizioni hegeliane e quelle poi stabilite da Danto: se per la condizione (I) il concetto si ripete, tutto sommato, alla lettera<sup>125</sup>, per la condizione (II) una corrispondenza così netta non sembra rintracciabile. In questo caso, l'«incarnare il significato» non sembra sovrapponibile al fatto che l'opera d'arte, per dirsi tale, sia caratterizzata dai «mezzi di manifestazione dell'opera d'arte». Sembra che Danto abbia sovrainterpretato, e di molto, le parole di Hegel e che il cercare un riferimento alla filosofia del pensatore tedesco sia, in tale occasione, un'operazione troppo forzata.

Il richiamarsi a Hegel da parte di Danto ha suscitato un forte dibattito, che continua tutt'ora data la fortuna dell'opera del pensatore statunitense. Molte critiche sottolineano – spesso, a ragione, come si è visto – la difficoltà di individuare una coerente filiazione dal pensiero del filosofo tedesco. L'approccio dantiano a Hegel e il suo riutilizzo sembrano produrre numerose incongruenze.

Appare inevitabile, al fine di portare Hegel nel presente, operare delle modificazioni, degli slittamenti. Danto, innanzitutto, sposta l'epoca della “fine dell'arte”. Non trova cioè che, al tempo di Hegel, potesse dirsi compiuta la parabola storico-artistica descritta e fa slittare tale compimento di più di un secolo. Inoltre, tra tanti elementi in comune,

---

<sup>123</sup> *Ästh. I*, p. 25 (trad. it., p. 16). I numeri sono di Danto e il passo è citato in A. C., DANTO, *Dopo la fine dell'arte*, cit., p. 204.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Anche se si potrebbe obiettare che anche il concetto di contenuto, in senso hegeliano, nel suo dialettico rapporto con la forma, in un'opera d'arte, sembra avere uno statuto molto diverso dal concetto dantiano di *aboutness*.

quale, per esempio, lo storicismo presente in entrambe le filosofie (uno storicismo, così estraneo all'ambito di ricerca in cui opera Danto), l'attitudine dantiana è quella di recuperare le singole idee di Hegel e reimmetterle in un contesto totalmente altro (per rimanere sullo storicismo, le «narrazioni» dantiane, specie quella mimetica, «vasariana», non hanno nulla a che vedere con il resoconto storico di Hegel).

A dire il vero, nonostante le dichiarazioni di adesione, da parte di Danto, ad alcune modalità di pensiero hegeliane, non ci si aspetta però un rigore così netto da parte di un autore che, nella sua autonomia, non è mai stato un vero e proprio studioso di Hegel. Si tratta di capire, analizzando l'attualizzazione di un pensatore come Pippin, che invece ha dedicato parecchi studi al filosofo tedesco, se gli allontanamenti dal dettato hegeliano siano una libera scelta di reinterpretazione di Danto oppure se non siano insiti nell'operazione stessa di riportare al presente un pensiero del passato.

### 1.3.5 Hegel «malgré lui and avant la lettre»

Robert B. Pippin, a differenza di Danto, può essere considerato a tutti gli effetti un “*Hegel-scholar*”, uno studioso del pensiero di Hegel, uno specialista. Come si è accennato, la sua ricerca si inserisce in quella *Hegel-Renaissance* che ha coinvolto la ricerca accademica di lingua inglese. Stando alla categorizzazione in voga negli studi hegeliani, egli rientra nel filone cosiddetto “post-kantiano”, per il quale il pensiero di Hegel sarebbe una prosecuzione della rivoluzione critico-trascendentale di Kant, non più però limitata alle strutture formali del soggetto conoscitivo, ma contestualizzata in un ambito storico-sociale<sup>126</sup>. Non sembra che, nell'avvicinamento di Pippin al pensiero hegeliano e nell'elaborazione della sua interpretazione generale, la filosofia dell'arte abbia svolto un ruolo centrale, ma che abbia accompagnato abbastanza sporadicamente la sua evoluzione, richiamando però sempre di più con gli anni l'attenzione dello studioso statunitense<sup>127</sup>. A differenza di Danto, l'arte non è la porta d'ingresso che porta

---

<sup>126</sup> Nella sua lettura dello hegelismo di Pippin, Corti distingue due momenti del suo percorso intellettuale: un primo momento, in cui per Pippin sono centrali il rapporto di filiazione di Hegel da Kant e l'intento programmatico del primo di portare a compimento la filosofia del pensatore di Königsberg; un secondo momento, invece, in cui, anche sulla base dell'influenza di Robert Brandom e John McDowell, l'attenzione si è spostata sui problemi del normativismo, dell'agire razionale, della libertà e del moderno (L. CORTI, *Ritratti hegeliani*, cit., p. 183).

<sup>127</sup> Sulla filosofia dell'arte di Hegel, troviamo un intervento del 2002 (R. B. PIPPIN, *What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)*, «Critical Inquiry», 29, 1, 2002, poi incluso in S. HOULGATE, *Hegel and the Arts*, cit., pp. 244-270) e uno del 2008 (R. B. PIPPIN, *The Absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics* in F. C. BEISER, *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth Century Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 394-418). Entrambi gli interventi contengono una buona parte delle considerazioni esposte in modo più esteso nel volume pubblicato nel

Pippin allo studio di Hegel, ma è l'attenzione alle diverse parti del sistema del pensiero del filosofo di Stoccarda che fanno pervenire Pippin a porsi delle interrogazioni di tipo filosofico-artistico.

È infatti con le *Adorno Vorlesungen* tenute all'università di Francoforte nel 2011 che Pippin ha l'occasione di approfondire la filosofia dell'arte di Hegel. Il volume che lo raccoglie, *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, sarà la fonte principale delle considerazioni che verranno discusse in questo paragrafo<sup>128</sup>. In esso Pippin affronta in modo esteso il pensiero estetico hegeliano, tentando di formulare un approccio che possa essere valido per indagare la storia dell'arte successiva alla morte di Hegel. Questo saggio fornisce un possibile modello di sicuro interesse per capire in che termini sia concepibile un'attualizzazione del pensiero filosofico-artistico hegeliano. In questa sede, vale la pena ripercorrere i momenti centrali del libro e concentrarsi su alcune indicazioni di fondo riguardanti l'utilizzo del pensiero hegeliano per una lettura dell'arte contemporanea.

La tesi generale che percorre il libro risiede nella convinzione secondo cui un approccio che si rifaccia ad alcune istanze fondamentali della filosofia dell'arte hegeliana possa rivelarsi particolarmente efficace nell'interpretazione degli sviluppi dell'arte anche nella fase che Pippin chiama «post-romantica», ovvero rispetto all'arte che viene storicamente dopo l'ultima fase artistica analizzata da Hegel, quella romantica. L'interpretazione di Pippin si concentra, in particolare, su quella svolta che passa sotto il nome di “modernismo” e che, inteso come un fenomeno complessivo della storia culturale e sociale europea degli ultimi secoli, trova una sua specificazione nel campo delle arti<sup>129</sup>. Per “modernismo” nella storia dell'arte si intende quel «mutamento

---

2014, su cui si concentrano i passaggi successivi del presente lavoro. Un'analisi di questi articoli si può trovare in D. P. BUBBIO, *L'Estetica nel dibattito anglosassone contemporaneo sulla metafisica hegeliana*, cit., pp. 233-235.

<sup>128</sup> R. B. PIPPIN, *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, cit., 2014. Il testo in inglese è una versione parzialmente estesa e rivista del volume in tedesco precedentemente uscito col titolo *Kunst als Philosophie. Hegel und die moderne Bildkunst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2012. Si segnalano le recenti discussioni con l'autore a proposito del volume in lingua inglese da parte di F. RUSH e A. DAUB, *Book Symposium: Robert B. Pippin's After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 73, 3, 2015, pp. 309-329 e *Forum on Robert B. Pippin, "After the beautiful"*, ed. by M. FARINA, with R. B. PIPPIN, M. FARINA, F. CAMPANA, F. IANNELLI, T. PINKARD, I. TESTA, L. CORTI, «Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience», 7, 2015, pp. 1-40.

<sup>129</sup> A riprova del fatto che l'interesse filosofico-artistico di Pippin si inserisce all'interno di un più generale interesse per Hegel e per tematiche non direttamente riconducibili al campo dell'arte, lo studioso statunitense, prima di giungere ad analizzare tematicamente il modernismo in arte, si è ampiamente concentrato sul fenomeno più vasto, rinvenendo uno stretto collegamento tra l'elaborazione hegeliana e i caratteri di tale fenomeno, cfr. R. B. PIPPIN, *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of European High Culture*, Cambridge (Mass.), Blackwell, 1991; ID., *Idealism as Modernism: Hegelian Variations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

normativo»<sup>130</sup> che, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, ha prodotto un tipo di arte radicalmente nuovo e capace, attraverso un'interrogazione sul proprio stesso statuto e una messa in discussione delle proprie prassi consolidate, di sollevare con i mezzi che le sono propri delle sollecitazioni di carattere filosofico. Il modernismo riguarda certamente numerose forme d'arte, dalla letteratura alla musica, ma Pippin si concentra soprattutto sulla forma d'arte pittorica e su autori come Manet e Cézanne, considerati rispettivamente «the grandfather and the father of modernism in painting»<sup>131</sup>.

Il volume si articola in tre parti. Nel primo capitolo, un capitolo introduttivo e dal quale si trarranno la maggior parte delle considerazioni qui prese in esame, Pippin si preoccupa di determinare l'impostazione generale del proprio approccio, un approccio «hegeliano»:

«The point of view adopted here on such a turn of events is Hegelian, understood as an imaginative projection into the future of the position defended in Hegel's lecture courses on fine art in Berlin in the 1820s – projected, that is, into an assessment of pictorial art produced after 1860»<sup>132</sup>.

Subito, tuttavia, si premura di precisare le difficoltà che da un'operazione di questo tipo possono scaturire; puntualizza che non verranno accettate tutte le conclusioni che dall'estetica hegeliana si possono trarre e si mostra consapevole delle possibili diffidenze che potrebbero sorgere, sottolineando «the admittedly debatable value of such an attempt to time-travel with a philosopher, especially one whose work is self-consciously tied to his own age»<sup>133</sup>. E già nel suo articolo *What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)* riconosceva come l'estensione delle riflessioni hegeliane per spiegare e giustificare il modernismo fosse totalmente incompatibile con la visione personale dello Hegel storico.

«the historical Hegel would never have imagined the extent of the “freedom” claimed by modernists and would no doubt have been horrified by abstract art. He was a pretty conservative fellow. But the principle

---

<sup>130</sup> ID., *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, cit., p. 33.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> *Ibidem*.



articulated in this quotation, as well the link to freedom as the decisive issue, is what is important for our purposes. And Hegel seemed to have foreseen the shift in the modernist understanding of artistic experience, away from the sensuous and beautiful and towards the conceptual and reflexive»<sup>134</sup>.

Al di là di queste precauzioni preliminari che saranno chiarite nel corso dell'analisi del saggio, in generale, per Pippin, l'interpretazione hegeliana dell'arte si presenta come una riflessione che, spingendosi oltre le tematiche tradizionali del bello, del piacere o del gusto, ha focalizzato la propria attenzione sull'opera d'arte, intesa come significato incorporato sensibilmente, e ne ha interrogato le sue condizioni di possibilità. L'arte esprime un livello di intelligibilità del tutto peculiare, un'intelligibilità di carattere sensibile, e diviene uno dei modi, assieme alla religione e alla filosofia, attraverso cui diventa possibile ricavare l'auto-comprensione di quella soggettività collettiva che per Pippin costituisce la nozione hegeliana di spirito.

Quella di Pippin, è una lettura della filosofia dell'arte hegeliana che si inserisce nella sua più generale interpretazione dell'autore. Prima della filosofia hegeliana dell'arte, in Pippin non c'è, come in Danto, una filosofia dell'arte autonoma e altra, ma c'è un lavoro di interpretazione interna al pensiero hegeliano, che ha riguardato altri ambiti del sistema.

Per Pippin, il pensiero di Hegel è comprensibile in modo compiuto solo come radicalizzazione del criticismo kantiano all'interno di una contestualizzazione epocale<sup>135</sup>. Viene perciò evidenziata a più riprese la dimensione storica e sociale del fenomeno artistico, le cui norme e condizioni di credibilità sono soggette, all'interno del progressivo percorso di realizzazione della libertà, al mutamento del tempo che le produce.

I luoghi della filosofia hegeliana dell'arte che Pippin assume come linee guida della propria lettura sono due: quello della condizione «anfibia» dell'essere umano e dell'arte come dimensione di espressione di questo stato; quello della metafora dell'«Argo dai mille occhi».

Per quanto riguarda il primo punto, esso deriva dalla discussione più generale circa il problema della realizzazione della libertà. Pippin mostra come la dinamica di “interno-esterno” propria dell'azione pratica sia la stessa che coinvolge l'opera d'arte e

---

<sup>134</sup> ID., *What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel*, cit., p. 248.

<sup>135</sup> Cfr. ID., *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, cit., pp. 9-17.

non sia una semplice analogia che Hegel, a più riprese, propone: come l'azione, all'esterno, manifesta un significato interno che la determina in quanto tale (e non come mero movimento del corpo o evento), così anche l'opera d'arte incorpora, nella sua esteriorità materiale, nel suo "corpo", un significato interno, un'"anima", che la distingue dagli oggetti comuni. In questo modo, l'arte diventa, specie nella sua configurazione moderna, l'espressione della condizione «anfibia» dell'essere umano, ossia dell'abilità di auto-comprendersi, tanto come corpo tra gli altri oggetti, quanto come soggetto agente e produttore di significato. Il secondo punto che diviene fulcro per la lettura di Pippin è la ripresa dell'immagine dell'«Argo dai mille occhi», in cui è capace di trasformarsi, secondo Hegel, ogni opera d'arte visiva, al di là del suo essere una semplice e, come oggetto (non come opera d'arte), univoca superficie. Per Pippin in questa figura si pone il problema della socialità del significato dell'opera d'arte e delle condizioni di possibilità che consentono a un pubblico di fruitori di una determinata epoca di vivere un'esperienza condivisa dell'arte<sup>136</sup>.

Si può vedere, già da queste prime battute, come l'interpretazione di Pippin sia senza dubbio più vicina ai testi hegeliani e al pensiero di Hegel in generale: lo specialismo di Pippin non è paragonabile alla ripresa, per certi versi certo superficiale dal punto di vista dell'approfondimento di Hegel come autore, prodotta da Danto. Tuttavia, anche quella di Pippin, benché istituzionalmente e anche di fatto più "hegeliana", sembra rientrare tra quel tipo di attualizzazioni che si servono solo di alcuni momenti della filosofia di Hegel, facendone emergere l'efficacia, evidenziandoli in misura tale da lasciarne nell'ombra altri e senza riporre troppa attenzione all'impalcatura logica (valorizzando, però, in questo caso, il versante storico e sociale).

Inoltre, Pippin propone un approccio hegeliano che, oltre a riprodurre un profilo parziale del pensiero filosofico-artistico di Hegel, si impegna esplicitamente a non accettarne alcune conclusioni. Quello di Pippin è un Hegel "corretto" e questo punto è particolarmente rilevante nell'analisi della sua modalità di attualizzare Hegel, proprio perché, a differenza di Danto, proviene da un attento studioso del pensiero del filosofo.

Le precisazioni con cui Pippin intende emendare e, dal suo punto di vista, potenziare il ragionamento hegeliano sulla filosofia dell'arte gravitano soprattutto attorno al delicato passaggio secondo cui, nel mondo moderno, l'arte non rappresenterebbe più una modalità centrale di conoscenza dell'assoluto e diventerebbe così "una cosa del passato". Dato che quella di Pippin è un'attualizzazione del pensiero

---

<sup>136</sup> Per una discussione dell'immagine dell'«Argo dai mille occhi», cfr. P. D'ANGELO, *Simbolo e arte in Hegel*, cit., pp. 3-13.

di Hegel, il fatto che le rettifiche che vengono indicate riguardino quella che può essere identificata come la tesi sulla “fine dell’arte” è piuttosto significativo. Vengono perciò individuati in particolare due momenti di tensione interni alla stessa riflessione hegeliana.

Il primo appunto riguarderebbe la pretesa – specie da parte dei lettori di Hegel e quindi non direttamente di Hegel – di considerare arte solo quella che assolva il compito di presentarsi come manifestazione sensibile dell’assoluto, estromettendo di fatto dal campo dell’arte come tale l’arte «post-romantica», ovvero l’arte successiva a quella che Hegel individua come romantica e che ha imboccato invece una strada più “filosofica”. Tale esclusione non solo celerebbe implicitamente un approccio essenzialista che sembra mal conciliarsi con l’impianto storicista della filosofia hegeliana, ma non terrebbe neanche conto del destino che proprio l’arte romantica, in quanto arte, apre dopo di sé. In questo modo, Pippin cerca di smussare anche la prospettiva, per Hegel ineluttabile, secondo la quale l’arte avrebbe cessato di essere un supremo bisogno dello spirito, e cerca di intravedere per l’arte un ruolo più rilevante nel moderno. La progressiva liberazione dalla dimensione sensibile, la graduale dematerializzazione e spiritualizzazione, cui è soggetta l’arte, non vanno considerate come un rifiuto generale e definitivo, e quindi non dialettico, della sensibilità. Quello a cui è indispensabile pervenire, attraverso l’arte «post-romantica» sarebbe una nuova concezione intuitivo-affettiva, che si ponga come coerente rispetto al tipo di libertà che l’essere umano deve raggiungere.

A questo punto, quindi, entra in gioco la seconda “correzione” che Pippin intende apportare al pensiero hegeliano, quella più rilevante e problematica circa la possibilità di un’attualizzazione. Pippin individua quello che lui chiama un grande «punto cieco [*blind spot*]»<sup>137</sup> nella diagnosi operata da Hegel: ciò che nel mondo moderno non avrebbe ancora visto una vera e propria realizzazione sarebbe proprio la riconciliazione dell’essere umano con se stesso e, proprio per questo motivo, non si sarebbe ancora riusciti a pervenire a un raggiungimento effettivo della libertà<sup>138</sup>. Pippin, con lo sguardo retrospettivo di chi può valutare le affermazioni hegeliane nelle epoche

---

<sup>137</sup> R. B. PIPPIN, *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, cit., p. 46.

<sup>138</sup> Pur in tutt’altro contesto e con altre modalità, tornano alla mente le parole di Adorno, quando constatava una mancata realizzazione della razionalità dello spirito nel moderno. Adorno già nel 1956 deplorava la «detestabile moda di chiedersi che cosa in Kant e ora in Hegel abbia senso al presente». Per lui tale «moda» si traduceva in un atteggiamento che incorporava un non troppo velato intento di deviare il dettato hegeliano, sostituendosi ad esso. A ciò Adorno contrapponeva un diverso tipo di approccio che provava a ribaltare la domanda, chiedendosi cioè «che senso abbia il presente di fronte a Hegel» e paventava, allo stesso modo di Pippin, un mancato completamento del percorso razionale dello spirito (T. W. ADORNO, *Aspetti della filosofia hegeliana* in ID., *Tre studi su Hegel*, Bologna, il Mulino, 1971, p. 9.)

successive allo Hegel storico, nega la conclusione decisiva della stessa filosofia hegeliana e la stretta relazione, quasi consequenziale, che in essa è presente tra avvento della modernità e realizzazione della libertà. Dal punto di vista della storia dell'arte, proprio le opere moderniste, analizzate attraverso una lente fabbricata con alcuni elementi di hegelismo, starebbero lì a testimoniare questo compimento ancora da farsi.

Una volta esposti i punti cardine della sua lettura e avendo già espresso delle concessioni rispetto a un possibile scetticismo nei confronti di questo tipo di operazione, Pippin riprende i termini del suo approccio, descrivendolo in modo preciso ed esponendo delle ulteriori fondamentali precisazioni:

«So my hypothesis is that if one can understand the persistence of the kind of conflicting commitments in intellectual, cultural, and political life required by rapidly modernizing European societies, the kind Hegel thought had been overcome, one will be in a better position to begin to understand the aesthetic experimentation that seemed to begin with Manet. Hegel, in other words, may have provided the resources for an approach to modernism and a way of understanding its relation to the self-knowledge problem without having understood the potential (and limitations) of his own approach. He may be *the* theorist of modernism, *malgré lui* and *avant la lettre*»<sup>139</sup>.

Hegel, filosofo dell'arte, nella lettura di Pippin è uno Hegel concepito come *il* filosofo – il primo, il più acuto – in grado di comprendere la rivoluzione modernista. Poiché però avrebbe esposto la sua interpretazione in anticipo sui tempi, poiché «*avant la lettre*», Hegel può essere *il* filosofo del modernismo solo «*malgré lui*», ovvero nonostante le conclusioni cui la sua stessa filosofia perviene.

Nei capitoli successivi viene testata questa impostazione e non sembra inutile ripercorrerne brevemente i punti salienti, soprattutto per quanto riguarda il confronto diretto tra Hegel e le opere degli autori del modernismo pittorico.

Nel secondo capitolo, *Philosophy and Painting: Hegel and Manet*, oltre all'approfondimento del modello interpretativo messo in campo, viene proposta un'interpretazione concreta, che si può definire di stampo hegeliano, alle opere di

---

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 38.

Eduard Manet. Vengono poste all'attenzione del lettore opere come *Le déjeuner sur l'herbe*, *Olympia*, *Un bar aux Folies Bergère*, *Argenteuil*, *En bateau*, *Dans la serre*. Quello su cui si concentra maggiormente Pippin è lo sguardo dei personaggi principali dei quadri in questione. È uno sguardo che si ritrova anche in diversi altri autori del periodo (Pippin cita Fantin-Latour) e si tratta di uno sguardo che esprime un'indifferenza quasi ostentata e un atteggiamento che risulta essere di sfida nei confronti di chi ne è destinatario. Poiché diretto verso il fruitore del dipinto, tale sguardo distrugge la convenzione dell'illusione pittorica; ha una funzione in un certo modo di straniamento e pone a tema la funzione stessa della pittura. Tali sguardi, nella loro assenza, rompono il patto tra autore e fruitore, che era stato instaurato nei secoli precedenti della storia dell'arte. Essi si rivolgono a chi guarda l'opera (o comunque al di fuori dello spazio pittorico) e, nel contempo, non sembrano cercare alcuna corrispondenza, alcun riscontro, alcuna risposta. Sono sguardi intrinsecamente paradossali, che sottoscrivono una «promessa di significato»<sup>140</sup> e, allo tempo stesso, sono programmaticamente concepiti al fine di disattendere tale promessa. A partire da questi sguardi, si irradia quindi nel resto del dipinto un'atmosfera di attesa, di insicurezza, di problematica sospensione. Essi provocano un movimento di interruzione dell'usuale relazione col fruitore e una riflessione sullo statuto stesso dell'arte. Facendo ciò, le figure dipinte da Manet rappresenterebbero lo spaesamento proprio della modernità, ovvero il fallimento del riconoscimento dello spirito con sé che dilania il moderno. Nell'autoriflessione assolutamente nuova di questa arte, viene alla luce, con tutte le sue tensioni irrisolte, la dimensione storico-sociale che l'ha prodotta.

Nel terzo capitolo, *Politics and Ontology: Clark and Fried*, Pippin corrobora la propria interpretazione, estendendola a un confronto con le teorie contemporanee di due storici dell'arte, appunto, Timothy James Clark e Michael Fried. Per Pippin le proposte dei due storici dell'arte, che sono tra loro piuttosto differenti per derivazione e contenuto, convergono in un certo senso completandosi, su una linea ermeneutica di stampo hegeliano di sinistra. La comprensione delle condizioni storiche di condivisibilità del significato e di credibilità della pittura deve essere posta a tema, per entrambi, sia attraverso il “problema del fruitore”, ovvero il versante soggettivo di chi compie l'esperienza dell'opera d'arte, sia attraverso la questione oggettiva delle convenzioni e delle relazioni sociali che sono presupposte e sempre al lavoro nell'opera. Dei due, Fried enfatizzerebbe più la prima dimensione, Clark la seconda.

---

<sup>140</sup> Ivi, p. 59.

Fried infatti si concentra, in primo luogo, sulla crisi di un modello rappresentazionale basato su strategie “anti-teatrali”, vale a dire su tecniche prodotte al fine di celare la finzione della messa in scena (il riferimento qui è Diderot). Poi approfondisce la radicale svolta che la «‘facingness’ technique»<sup>141</sup> di Manet genera: attraverso la rappresentazione dei volti che guardano fuori dal dipinto, Manet rompe esplicitamente l’illusione scenica. Dal canto suo, invece, Clark prenderebbe maggiormente in esame il contesto sociale e politico, problematizzando gli ordini normativi di autorappresentazione di una comunità e concependo la pittura modernista come “test” in cui la società borghese e capitalista è sottoposta a esame nel proprio auto-rappresentarsi. Sia in Fried che in Clark, Pippin intravede come decisiva una lotta “hegeliana” per il riconoscimento e l’acquisizione di una genuina reciprocità tra opera e fruitori.

Nell’ultimo capitolo, *Art and Truth: Heidegger and Hegel*, l’attenzione di Pippin si rivolge a un confronto tra l’impostazione hegeliana e quella heideggeriana sull’arte. La prospettiva di Heidegger che Pippin recupera, viene esposta soprattutto in *L’origine dell’opera d’arte* e in alcune considerazioni sulla pittura di Cézanne in testi successivi. Benché non priva di un’attenzione al fattore storico, la lettura di Heidegger è per Pippin di carattere decisamente più ontologico e si innesta nella più generale critica alla metafisica e al razionalismo occidentali: la possibilità del vero è ormai demandata alle scienze e il rapporto con l’arte e con la sua comprensione è definito attraverso un punto di vista meramente “estetico”, vale a dire attraverso l’esperienza sensibile e individuale. Da una parte, Heidegger si avvicina a Hegel, quando sostiene che l’arte è un peculiare veicolo di verità che, nell’epoca moderna, ha perso la propria centrale rilevanza, poiché relegata a una considerazione solo soggettivistica del suo significato. Tuttavia, dall’altra, se per Heidegger l’arte rappresenta un «evento» grazie al quale, in un movimento di svelamento, «accade il vero», in Hegel l’intelligibilità estetica risponde a una logica di tipo sociale. Per Pippin, la concezione dell’arte hegeliana risponde a criteri che coinvolgono l’azione dell’essere umano e che implicano la ricezione dell’opera in uno spazio pubblico di fruitori. In questo senso, per questa sua dimensione anche contestuale all’opera d’arte, la visione hegeliana si dimostra più efficace nell’esame del fenomeno del modernismo rispetto a quella di Heidegger.

Pippin, insomma, nel suo volume cerca di pervenire a un modello di interpretazione tratto dalla filosofia dell’arte hegeliana e lo applica a una svolta decisiva

---

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 90.

della storia dell'arte figurativa. Benché abbia ben chiaro il quadro di riferimento in cui la filosofia dell'arte si inserisce nel pensiero di Hegel (e forse proprio per questo), riesce ad apprezzarne l'efficacia per il contemporaneo solo a scapito di diversi adattamenti, che mutano anche significativamente il senso delle istanze hegeliane nel contesto più generale. Al fine di corroborare la sua ipotesi, ritrova in due critici d'arte contemporanei, Clark e Fried, degli sviluppi ermeneutici che egli riconduce a un ambito di provenienza hegeliano e, inoltre, propone uno stretto confronto con un'altra concezione, un altro modello interpretativo, quello di Heidegger, che si rivela essere meno fruttuoso, secondo la sua lettura, rispetto a una applicazione sugli eventi della storia dell'arte successivi alla morte di Hegel.

I casi di Danto e, soprattutto, di Pippin, sembrano confermare quello che Dieter Henrich sottolineava, quando si interrogava rispetto all'attualità del pensiero filosofico-artistico hegeliano. Una lettura dei fenomeni artistici posteriori all'età di Hegel, prodotta attraverso una strumentazione "hegeliana" non può che avvenire a costo di un distanziamento, almeno parziale, dalle parole di Hegel:

«Es wird unmöglich sein, aus dem Modernismus von Hegels Diagnose neuerer Kunst di Prognose von deren Zukunft zu tilgen, ohne seine Theorie insgesamt umzuformulieren»<sup>142</sup>.

La via più coerente con il retroterra hegeliano sarebbe quella di accettare la modernità così come si è prodotta all'epoca dello Hegel storico e assumere, perciò, gli anni attorno al 1800 come momento di realizzazione della libertà, per lo meno in campo artistico. Si tratterebbe cioè di identificare quegli anni come punto di partenza di una molteplicità di esperienze che hanno dato l'avvio alla storia dell'arte contemporanea, in una linea che prosegue – magari con delle radicalizzazioni – fino ai giorni nostri. L'epoca di Hegel, come epoca della "fine dell'arte", nel senso di inizio dell'arte "moderna", in senso hegeliano, come arte del soggetto e della libertà<sup>143</sup>.

Assumere questa rigida coerenza può avere sicuramente il suo senso. Tuttavia, si fa fatica a dare ragione di mutamenti che sembrano ben più radicali, avvenuti nella

---

<sup>142</sup> D. HENRICH, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*, in ID., *Fixpunkte. Abhandlungen und Essay zur Theorie der Kunst*, cit., pp. 126-155, p. 135.

<sup>143</sup> Questa posizione è stata sostenuta, tra gli altri, da Klaus Vieweg, K. VIEWEG, *Die romantische Kunst als Anfang der freier Kunst – Hegel über das Ende der Kunst und das Ende der Geschichte*, in K.VIEWEG, F. IANNELLI, F. VERCELLONE, *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, cit., pp. 15-31).

storia dell'arte successiva. I casi analizzati, quello di Danto e quello di Pippin, sembrano darne una conferma. Per ciò che riguarda Danto, vi è proprio una traslazione del momento della “fine dell'arte”, dagli anni dello Hegel storico agli anni '60 del XX secolo, e l'artista che incarna questa “fine” è Andy Warhol. Uno spostamento, quello proposto da Danto, che si giustifica a partire dall'analisi empirica della modificazione dello statuto ontologico delle opere d'arte concrete. Per Pippin, invece, il dislocamento della “fine” lo porta a concentrarsi sulle esperienze dei pittori impressionisti e su Monet come loro eroe, ma la ragione che lo spinge ad aggiornare il dettato hegeliano non deriva tanto, o non deriva solo, dalla constatazione della svolta nella storia dell'arte. Il cambiamento che Pippin opera, rispetto alla filosofia hegeliana della storia dell'arte, deriva da una critica alla tesi hegeliana, più complessiva, della realizzazione della libertà nella modernità. In entrambi i casi, comunque, sembra che, per leggere la contemporaneità attraverso uno sguardo “hegeliano”, sia necessario fare i conti con i periodi successivi a quello dello Hegel storico e aggiornare almeno alcune delle sue convinzioni.

Entrambi gli autori si concentrano sull'attualizzazione delle istanze hegeliane in riferimento all'arte figurativa, soprattutto pittorica. Sia Danto che Pippin, tuttavia, avallano la possibilità di ascrivere le loro considerazioni a tutti i generi artistici, senza approfondire in modo compiuto l'argomento. Nel proseguo del presente lavoro, si cercherà di mostrare come un quadro di riferimento hegeliano sia utile all'interpretazione della produzione artistico-letteraria contemporanea. Anche in questa sede, tuttavia, sembra opportuno produrre uno spostamento, rispetto al quadro di riferimento hegeliano: servendoci delle considerazioni sull'opera d'arte letteraria, si cercherà di analizzare l'attuale situazione riguardante il genere letterario del romanzo, che Hegel tocca in pochi luoghi delle sue lezioni. Per fare ciò, si dovrà operare un aggiornamento in parte analogo a quello proposto da Danto e da Pippin.

Prima di arrivare a questo punto – che sarà trattato sul finale della Seconda parte e per tutta la Terza – è il caso di proporre alcune considerazioni riguardanti il concetto di “modernità” in Hegel, un concetto che ha molto a che vedere con quello di un'attualizzazione del pensiero di un autore del passato.



#### 1.4 *Excursus: quale modernità?*

Rilevare una fecondità dell'approccio hegeliano anche per un periodo storico successivo a quello in cui visse Hegel, si intreccia con il problema della modernità e con il ruolo che Hegel ha svolto nella sua configurazione concettuale. Dire cioè che è possibile ricavare un modello ermeneutico, a partire dal pensiero hegeliano, che possa essere valido per la letteratura contemporanea implica riflettere sul tipo di contemporaneità che si prende in considerazione; implica domandarsi se la contemporaneità di Hegel sia differente dalla nostra oppure se, in essa, vi siano i germi, le premesse o già tutti gli elementi che caratterizzano anche il nostro tempo. Bisogna capire, per esempio, se il nostro moderno, inteso come contemporaneo, possa essere considerato un moderno *dopo* quello hegeliano, un "post-moderno", in una chiave più sostanziale rispetto a un mero livello nominativo, oppure se non vi sia soluzione di continuità. Allo stesso modo, si tratta di capire se l'arte (letteraria) che viene concepita e prodotta dopo l'epoca di Hegel fino ai giorni nostri, possa essere definita una "post-arte" oppure se non sia la prosecuzione, magari in chiave estremizzata, di quell'arte romantica che descriveva per Hegel il profilo dell'arte moderna, dall'arte cristiana fino a quella del suo tempo.

Hegel ha avuto un ruolo fondamentale per la costituzione del nostro concetto di moderno. Con Hegel la modernità perviene, probabilmente per la prima volta in modo così compiuto, a una sua configurazione concettuale. Secondo Habermas, «Hegel non è il primo filosofo che appartiene all'età moderna, ma è il primo per il quale la modernità sia divenuta un problema»<sup>144</sup>, anzi, la modernità è proprio il «*il problema fondamentale della sua filosofia*»<sup>145</sup>.

Se si guarda alla sistematizzazione presente nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*, con tutto il carico di eurocentrismo che questi testi si portano dietro, la modernità è costituita dal terzo periodo del mondo cristiano-germanico. Dopo il primo periodo, che va dalle migrazioni delle popolazioni germaniche nel territorio romano fino a Carlo Magno, e il secondo che, da Carlo Magno descrive tutta la parabola del Medioevo, il «cielo dello spirito si rischiarerà per l'umanità»<sup>146</sup> e si entra, attraverso diversi avvenimenti epocali – dalla fioritura delle "belle arti" allo studio dell'antichità,

---

<sup>144</sup> J. HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985 (trad. it. di Emilio Agazzi e Elena Agazzi, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 45).

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>146</sup> *VP*, p. 488 (trad. it., p. 334).

dall'invenzione della stampa alla scoperta dell'America – nella terza fase: un'«*aurora*, che di nuovo annuncia per la prima volta un bel giorno dopo lunghe tempeste»<sup>147</sup>. Si tratta dell'età moderna vera e propria, in cui ci si immette «nel periodo dello spirito che si sa libero, in quanto vuole ciò che è vero, eterno, universale in sé e per sé»<sup>148</sup>.

E proprio il concetto di libertà è il centro dell'impianto speculativo che sorregge la concezione hegeliana della modernità. Una libertà che si dispiega attraverso tre momenti fondamentali: la Riforma protestante, la Rivoluzione francese e l'Illuminismo. Tutti e tre gli eventi sono stati punti di riferimento costanti del pensiero hegeliano, fin dagli anni della giovinezza, e il loro comune denominatore è quello dell'autonomia e dell'emancipazione dell'essere umano. La realizzazione della libertà è il filo rosso che percorre tutta la vicenda speculativa di Hegel, dal *Più antico frammento di sistema*, passando per la *Fenomenologia*, fino al periodo berlinese: ciò che negli anni cambia è la soluzione che al problema della realizzazione della libertà viene dato. Se negli anni giovanili del *Più antico frammento di sistema*, complice probabilmente la redazione a più mani (e tra queste, quella di Schelling), l'obiettivo cui si intendeva pervenire era la creazione di una nuova mitologia, con l'arte che quindi si poneva come meta per il compimento della libertà, a partire soprattutto dalla *Fenomenologia*, sarà il pensiero speculativo, la razionalità, a legarsi indissolubilmente con la realizzazione della piena libertà. Così, se i primi due avvenimenti storici, la Riforma e la Rivoluzione, creano le premesse religiose e politiche, di cui bisogna fare tesoro e che è necessario portare a compimento<sup>149</sup>, sarà il terzo evento, il pensiero illuminista, a costituire probabilmente l'avvenimento decisivo, capace di convogliare anche i primi due verso una realizzazione completa (non si manchi di notare come, nei passi citati sopra dalle *Lezioni sulla filosofia della storia*, la metafora della luce, con il «cielo dello spirito si rischiarava per l'umanità» e l'età moderna come nuova «*aurora*», sia centrale, in chiara allusione all'età dei lumi). Il riferimento di partenza è Kant e il compimento del suo progetto di auto-determinazione dell'essere umano, attraverso il superamento della parzialità dell'intelletto e il pervenire a una razionalità, che oltrepassi e mantenga le

---

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 491 (trad. it., p. 336).

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 491 (trad. it., p. 337).

<sup>149</sup> «Nel rivendicare, almeno in parte, alla propria filosofia l'eredità di queste due tradizioni, Hegel ha voluto unire i due principi (la rivoluzione portata dal pensiero nella coscienza e la rivoluzione portata dal pensiero nella realtà). I francesi non potranno realizzare una vera e durevole rivoluzione nella realtà senza una riforma della coscienza, i tedeschi non potranno effettuare una vera rivoluzione nella coscienza senza il «balzo in avanti» oscuramente compiuto dalla realtà stessa. Le due strade che il pensiero ha imboccato nell'età moderna, Riforma luterana e Rivoluzione francese, devono incontrarsi» (R. BODEI, *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 32-33).

scissioni della riflessione intellettuale<sup>150</sup>. L'autonomia dell'individuo, nei termini del superamento delle unilateralità che lo costituiscono, sul piano teoretico come su quello pratico, è ciò che porta alla costituzione piena della soggettività umana. L'*Aufhebung* della finitudine all'interno della verità dell'intero, è ciò che porta il soggetto a divenire libero e, perciò, a rispondere pienamente alle istanze del tempo moderno. Scrive Hegel nei *Lineamenti di filosofia del diritto*:

«Il diritto della *particolarità* del soggetto, di trovarsi appagato, ovvero, il che è lo stesso, il diritto della *libertà soggettiva*, costituisce il punto di svolta e centrale nella differenza tra l'*antichità* e l'*età moderna*»<sup>151</sup>.

Oltre al binomio modernità-libertà, quindi, va aggiunto a questo plesso concettuale anche il concetto di soggettività<sup>152</sup>. Una soggettività che, per Hegel, inizia a manifestarsi nel mondo greco e a emergere prepotentemente col cristianesimo. Il mondo germanico – ritornando per un istante alle *Lezioni sulla filosofia della storia* – inizia il suo cammino nel momento in cui i popoli germanici ereditano lo spirito dei romani che, a loro volta, avevano accettato la religione cristiana. Presso i romani la religione cristiana era diventata dogma, ma che aveva mantenuto «l'assoluta ostinazione della soggettività»<sup>153</sup>. Come si vedrà anche in riferimento alle critiche hegeliane alla *Frühromantik*, la soggettività che approda alla libertà propria del moderno, non è una soggettività in preda all'arbitrio, ma è appunto la soggettività che si costituisce attraverso la ragione. L'io che considera solo se stesso e pensa di essere padrone incontrastato di ciò che lo circonda, è certamente un elemento presente nel moderno, ma rappresenta solo una distorsione cui si rischia di pervenire, se non si eliminano le velleità prodotte dalle parzialità dell'intelletto. La libertà vera è la libertà razionale, del soggetto che si riconosce come individuo e cittadino nella società.

Per ciò che riguarda l'arte, è l'arco temporale che va dal cristianesimo all'epoca in cui vive Hegel che bisogna tenere conto, quando si ha a che fare con l'arte moderna, ovvero l'arte che egli chiama “romantica”. È l'arte in cui «lo spirituale si leva libero in sé, ha in sé la sua realtà»<sup>154</sup>: se il simbolico, il periodo dell'arte delle antiche civiltà pre-

---

<sup>150</sup> Cfr. J. HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, cit., pp. 20-22.

<sup>151</sup> *PdR*, § 124, p. 110 (trad. it., p. 107).

<sup>152</sup> «Anzitutto Hegel scopre nella soggettività il principio dell'età moderna» (J. HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità*, cit., p. 19).

<sup>153</sup> *VPG*, p. 415 (trad. it., p. 284).

<sup>154</sup> *Hotho 1823*, p. 179 (trad. it., p. 174).

greche, era tutto spinto sull'esteriorità della materia, e nella Grecia classica c'era un equilibrio armonico tra materia e spirito, nell'arte romantica lo spirituale si riconosce come tale, si riconosce in sé come soggettività e si libra oltre la materia. In questo modo, la forma d'arte romantica diventa l'anticamera per il passaggio alle altre forme dello spirito (religione e filosofia) e si allontana dall'ideale compiuto dell'arte, che si era espresso appieno nell'arte classica. Per questa ragione, l'arte, nel moderno, è «qualcosa di passato», non corrisponde più al proprio tempo, caratterizzato invece dalla libertà piena del soggetto realizzato. L'arte romantica, l'arte del moderno, è più distante da ciò che l'arte è nella sua compiutezza e più vicino allo spirituale, al pensiero, cioè a qualcosa di diverso rispetto alla sua qualificazione principale in quanto arte<sup>155</sup>.

Questo discorso, centrale in Hegel e riconducibile alla cosiddetta tesi sulla “fine dell'arte”, si inserisce nella più ampia *Querelle des Anciens et des Modernes* che, dal XVII secolo, agitava gli ambienti culturali, prima in Francia e poi, per i due secoli successivi, anche in Germania<sup>156</sup>. La posizione di Hegel è articolata e non si può ricondurre a un mero neo-classicismo aporetico, né, tanto meno, a un rifiuto del moderno. Anzi, proprio grazie al confronto col modello greco, la modernità (artistica) si determina nella sua specificità. La grecità è infatti sicuramente il modello di compiutezza dell'arte, ma ciò non è sostenuto con il proposito di tornare indietro, non vi è alcuna intenzione di riproporre, nel moderno, ciò che l'arte classica è stata. In Hegel, c'è il riconoscimento della superiorità, in quanto arte, della realizzazione classica, ma vi è anche la consapevolezza del mutamento epocale in cui l'arte romantica si inserisce: l'arte classica è sì un modello, ma non è un modello possibile nel presente dell'arte romantica, non è un modello per la modernità<sup>157</sup>. L'arte, in quanto arte compiuta, in quanto realizzazione dell'ideale, ha perso il suo senso nel moderno e quindi la sua centralità, ma ciò non significa che abbia perso del tutto una sua funzione specifica, all'interno del contesto a Hegel contemporaneo.

Il confronto con il passato greco classico contribuisce a determinare il moderno dell'epoca di Hegel come un'età in cui il soggetto non è più immediatamente partecipe della comunità, non è più tutt'uno con l'eticità sostanziale del mondo greco, ma è un

---

<sup>155</sup> «Quest'assoluta soggettività fugge dall'arte ed è soltanto oggetto del pensiero» (ivi, p. 180; trad. it., p. 175).

<sup>156</sup> Per una analisi della *Querelle des Anciens et des Modernes* nell'ambito della cultura tedesca a cavallo tra XVIII e XIX secolo, cfr. P. SZONDI, *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in ID., *Poetik und Geschichtsphilosophie (Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe)* in id., *Poetica e filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2001.

<sup>157</sup> «Das Griechentum wird als Vorbild geschätzt, kann aber weder zum Maßstab der geschichtlichen Situation noch zum ästhetischen Maßstab der Künste genommen werden» (A. GETHMANN-SIEFERT, *Hegels These vom Ende der Kunst und der „Klassizismus“ der Ästhetik*, cit., p. 240).

individuo autonomo che realizza la propria libertà all'interno della nuova società borghese e delle sue istituzioni. Per quanto concerne il discorso sulle attualizzazioni, bisogna chiedersi se questa modernità, la modernità di Hegel, sia un momento conclusivo di approdo o se in essa vi sia lo spazio per qualcosa di successivo, radicalmente diverso da ciò che è, per Hegel, il moderno. Se la modernità, si determina anche – e per certi versi, soprattutto – per differenza con un passato che non tornerà più, si tratta di domandarsi quale sia il suo rapporto col futuro.

L'intera impostazione filosofica hegeliana ha uno sguardo rivolto a ciò che è razionale nel presente e a come questo razionale si sia prodotto. Le immagini della nottola di Minerva che giunge al crepuscolo e della filosofia che dipinge il suo grigio su grigio della *Prefazione* ai *Lineamenti* descrivono proprio il fatto che la filosofia, per essere tale, quindi per dispiegarsi in tutta la sua scientificità, può comprendere ciò che è, solo in quanto è stato, in quanto è ciò che si è prodotto e i cui effetti si rivelano nel presente<sup>158</sup>. L'impresa hegeliana quindi è quella di capire il presente, sulla base di ciò che è stato, ma nel tentativo di chiarire la razionalità che emerge, appunto come presente. In Hegel non c'è perciò alcuna concessione al vaticinio, alla previsione delle tendenze future, alla profezia. Quando, nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*, Hegel arriva a parlare delle Americhe e le descrive come «il paese del futuro», si può leggere che, «se dal lato della storia abbiamo a che fare con ciò che è stato e con ciò che è, al contrario, in filosofia non abbiamo a che fare né con ciò che è solamente stato né con ciò che sarà, bensì con ciò che è ed è eterno – con la ragione, e così abbiamo già abbastanza da fare»<sup>159</sup>.

Ha quindi ragione Henrich quando dice che uno dei caratteri della filosofia hegeliana dell'arte, come filosofia dell'arte che comprende il presente nel proprio concetto, è la «rinuncia rispetto all'utopia di un'arte futura»<sup>160</sup>. A partire dai testi hegeliani, si può solo valutare se l'analisi della situazione a lui contemporanea sia adeguata o meno e, al limite, se i caratteri razionali della modernità, come la piena realizzazione della libertà del soggetto, siano giunti a compimento o meno. Mantenersi completamente coerenti con il dettato hegeliano, significherebbe non prendere in considerazione la possibilità di una fase successiva alla modernità, di un post-moderno,

---

<sup>158</sup> *PdR*, *Vorrede*, p. 16 (trad. it., p. 17).

<sup>159</sup> *VPG*, p. 114 (trad. it., p. 76). Per una discussione recente sul concetto di futuro nella filosofia hegeliana della storia, si veda E. M. DALE, *Hegel, the End of History, and the Future*, Cambridge, 2014, pp. 207-233.

<sup>160</sup> D. HENRICH, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*, cit., p. 130, trad. mia.

e, nell'arte, significherebbe non ammettere la possibilità di una "quarta forma", di un "quarto periodo", di un periodo "post-romantico"<sup>161</sup>.

Una possibilità, più attenuata e comunque critica nei confronti di un'età che venga dopo il moderno e vi si contrapponga come post-moderno, è quella di individuare nella filosofia hegeliana le basi concettuali per la costituzione del moderno e, sulla scorta dello svolgimento fattuale della storia e della storia dell'arte successive all'età di Hegel, rilevare una modernità "incompiuta". Si tratterebbe cioè di confermare la presenza della modernità hegeliana negli elementi costitutivi della contemporaneità, rilevando come il progetto moderno che fonda questa contemporaneità sia ancora da portare a termine, sia una storia ancora da completare. Questa, lo si è visto, è la posizione di Pippin sulla filosofia dell'arte e, in generale, sulla filosofia di Hegel. Pur con prospettive diverse, questa è anche la lettura di Habermas<sup>162</sup>.

Individuare nella contemporaneità, ovvero nell'età storico(-artistica) successiva a quella di Hegel, un periodo "post-storico", come fa per esempio Danto, sembra invece essere un distanziamento eccessivo rispetto all'impianto speculativo hegeliano e si inquadrirebbe nelle problematiche suscitate dalle riletture sulla cosiddetta "fine della storia". Se preso alla lettera, un periodo "post-storico" costringerebbe ad accettare la possibilità di qualcosa che si pone al di fuori della storia, un "dopo" che non è solo una modificazione, per quanto radicale, ma che si trasformerebbe in una vera e propria chiusura del progresso storico e questo, cercando di mantenere un qualche contatto con la filosofia hegeliana, non sarebbe accettabile.

---

<sup>161</sup> Questa è, per esempio, la posizione di Vieweg: «Der berühmt-berüchtigte Topos vom Ende der Kunst folgt schlüssig aus der schon behandelten Triade historischer Stufen der Kunst, welcher der kulturfundierende Dreischritt natürliche Geistigkeit – schöne Geistigkeit – freie Geistigkeit zugrunde liegt. In diesem systematischen Aufbau kann keine qualitativ höhere ‚vierte‘ oder weitere Stufe Platz haben, entsprechend der Triade der historischen Welten. Ende der Kunst bedeutet zunächst den prinzipiellen Ausschluß von weiteren, höheren Stufen von Kunst, den ‚Verzicht auf eine Utopie der zukünftigen Kunst‘ (D. Henrich), einer Post-Moderne. Mit der freien Geistigkeit hat die menschliche Existenz ein Fundament geschaffen, von dem aus sich Modernität, eigentliche humane Existenz erst zu entfalten beginnt. Ende der Kunst impliziert in keiner Weise den Untergang oder die Todesanzeige der Kunst, im Gegenteil: es handelt sich um den Anfang der Entfaltung freier Kunst - ‚in ihrer Freiheit ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst‘ (Ästh 13, 13 Hervorh. K.V.)». (K. VIEWEG, *Skepsis und Freiheit. Hegel über den Skeptizismus zwischen Philosophie und Literature*, München, Fink, 2007, p. 284).

<sup>162</sup> Celebre è il saggio J. HABERMAS, *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt*, in *Id., Kleine Politische Schriften (I-IV)*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1981, pp. 444-464. Una discussione critica delle posizioni di Habermas sul moderno è presente in R. B. PIPPIN, *Idealism as Modernism. Hegelian Variations*, cit., pp. 157-184.



## PARTE SECONDA





## 2.1 Hegel filosofo della letteratura

Nell'introdurre le sue lezioni sui concetti di antico e moderno nell'età di Goethe, Peter Szondi si interroga su che cosa significhi la parola "poetica". La risposta che fornisce è duplice. La poetica è la «dottrina della poesia [*Dichtung*]», nel senso di una «teoria del poetico [*Poesie*]», una disciplina che si interessa «di ciò che è la poesia»; la poetica, inoltre, è anche una «dottrina dell'arte poetica», vale a dire una «dottrina tecnica del poetare», un sapere che dice come scrivere poesia. Egli identifica nella *Poetica* di Aristotele l'opera che ha dato l'avvio a questo tipo di conoscenza, concentrando in sé entrambi i significati possibili, sia quello più teorico che quello più tecnico pratico<sup>1</sup>. Gli fa eco, alcuni decenni dopo, Cesare Segre, quando individua i diversi significati del termine "poetica" come concentrati nelle dichiarazioni programmatiche che aprono l'opera del filosofo greco. Delineando una dicotomia, che poi si sarà protratta nei secoli, tra una concezione normativa della poetica e una di tipo speculativo<sup>2</sup>.

Ci si riferisce a questo secondo filone, almeno in prima battuta, quando ci si parla in questa sede di "filosofia della letteratura". A partire da alcune discussioni contemporanee in materia e sulla base del contesto storico-culturale che ha portato alla sua costituzione, in questo capitolo si cercherà di descrivere quali sono i caratteri della filosofia della letteratura così come è possibile ritrovarla all'interno della filosofia dell'arte hegeliana.

Non è per nulla semplice, però, inquadrare un ambito che prenda il nome di "filosofia della letteratura", se si vuole andare al di là di una vaga delimitazione di carattere nominale e si intende inquadrare questa sfera speculativa a partire anche dal contesto culturale antecedente, contemporaneo e successivo all'epoca di Hegel. Si può considerare, in modo complessivo, la filosofia della letteratura come quel campo, di natura appunto filosofica, che si interroga sui presupposti, sui concetti fondamentali e sulle pratiche che stanno alla base della produzione artistico-letteraria. Si prenda, come punto di partenza esemplificativo, la descrizione della materia in esame così come viene esposta in uno dei più recenti saggi sull'argomento:

---

<sup>1</sup> P. SZONDI, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe* in ID., *Poetica e filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 163-381, p. 179.

<sup>2</sup> C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999, p. 280 e sgg.

«La filosofia della letteratura si caratterizza quindi come un'indagine di tipo filosofico applicata alla letteratura, ossia un'analisi interessata a studiare i fondamenti della letteratura, a esplicitare la natura dei principali problemi che devono essere risolti, a prendere in esame gli argomenti proposti all'uno o all'altro filosofo per risolvere le questioni particolari, a studiare i criteri adottati per avanzare le diverse soluzioni, e infine collocare la letteratura e le pratiche a essa connesse in un ambito più vasto all'interno del quale possa trovare la sua giusta dimensione»<sup>3</sup>.

Si può cioè dare per buono, in generale, che la filosofia della letteratura si interroghi su che cosa sia un'opera d'arte letteraria, sulla possibilità di una sua definizione, sulla specificità che la distingue dalle altre arti, oppure interrogarsi su concetti quali l'autore, il genere letterario, il testo, il lettore, il contesto. Tracciare però un profilo di una tale vastità comporta il repentino presentarsi di numerosi altri interrogativi. Per esempio, la filosofia della letteratura è qualcosa di diverso dalla teoria della letteratura (e dalla teoria letteraria)? L'estetica è un ambito generale all'interno del quale far rientrare la filosofia della letteratura o sono due cose distinte e parlare di "estetica letteraria" diventa un controsenso? La filosofia della letteratura ha a che fare con materie più chiaramente identificabili come la filologia o la sociologia oppure è da tenersi nettamente distinta? La filosofia della letteratura si distingue nettamente dalla critica letteraria e dalla storia della letteratura?

Chiaramente non è questo il luogo per ripercorrere tutta la riflessione di carattere filosofico sulla letteratura, ma può essere utile ascoltare qualche voce proveniente dal panorama degli studi contemporanei, per provare, almeno in parte, a fare un po' di chiarezza.

Si pensi, ad esempio al caso della tripartizione tra "teoria della letteratura" (che ha anche una sezione interna che confluisce nella "teoria letteraria"), "estetica della letteratura" (o "estetica letteraria") e "filosofia della letteratura". Non è certo semplice trovare una linea di demarcazione netta. Se tra "filosofia della letteratura" e "estetica della letteratura" (o "estetica letteraria") non sembra necessario trovare un discrimine, a patto che, almeno a questo livello, si concepisca il termine "estetica" in senso ampio (e non etimologico) come "filosofia dell'arte", tra "estetica" o "filosofia della letteratura" e "teoria della letteratura" sembra esserci una differenza più marcata.

---

<sup>3</sup> C. BARBERO, *Filosofia della letteratura*, Roma, Carocci, 2013, p. 14.

Se si prova a leggere uno dei più importanti e influenti teorici della letteratura contemporanei, come Antoine Compagnon, per esempio, si può apprendere che, nella sua visione, la teoria della letteratura è

«attinente alla filosofia della letteratura, come ramo dell'estetica, la quale riflette sulla natura e sulla funzione dell'arte, sulla definizione del bello e del valore. Ma la teoria della letteratura non è la filosofia della letteratura; non è speculativa, né astratta, bensì analitica, o topica: ha per oggetto il/i discorsi sulla letteratura, la critica e la storia letterarie, di cui interroga, problematizza, organizza le pratiche. La teoria della letteratura non è la disciplina delle lettere, né degli studi di lettere, ma in qualche maniera la loro epistemologia»<sup>4</sup>.

Compagnon, che nel suo *Il demone della teoria*, cerca di proporre un ragionamento teorico su una serie di concetti di fondo del fatto letterario (letteratura, autore, mondo, lettore, stile, storia, valore), pur rilevandone l'affinità, propone una distinzione che sembra essere piuttosto significativa tra i due ambiti. La filosofia della letteratura, da una parte, apparirebbe come un settore di una più generale disciplina, l'estetica, che produce un ragionamento sui fondamenti dell'arte e della letteratura e si presenterebbe come un sapere che rimarrebbe lontano da una prassi concreta di lettura e analisi dei testi. La teoria della letteratura, invece, andrebbe oltre la riflessione astratta, dedicandosi a un esame diretto (analitico o topico, appunto) dei testi e si troverebbe ad avere a che fare con la problematizzazione del contesto letterario nella sua realtà effettiva, una realtà fatta di opere, ma anche di critica alle opere e di storia delle opere. Mentre la prima sembrerebbe assestarsi su un livello di interrogazione più "ontologico", la seconda si occuperebbe di produrre un sapere della letteratura e di analizzare questo sapere, proponendosi – come dice Compagnon – nei termini di "epistemologia". Inoltre, se la filosofia della letteratura, lontana dalla concretezza delle opere e senza alcun rapporto diretto con la critica e la storia, si arresterebbe alla discussione esclusivamente concettuale della materia in gioco, la teoria della letteratura sembra avvicinarsi a una sorta di technicalità più "pratica" nei confronti del fatto letterario, sembra intervenire in modo più attivo, attraverso degli strumenti specifici, ai testi letterari. Il legame tra teoria della letteratura e tecniche di interpretazione testuale sembra confermato anche da

---

<sup>4</sup> A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. littérature et sens commun*, Paris, Ed. du Seuil, 1998 (trad. it., *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 12-13).

Bottioli, che trova proprio in questo aspetto la specificità dell'ambito teorico-letterario, rispetto a quello estetico (o filosofico) e alla critica letteraria:

«La teoria della letteratura è una visione, accompagnata da un certo numero di tecniche. Senza le tecniche avremmo soltanto l'estetica, da un lato, e la critica letteraria, dall'altro. La teoria si colloca in una regione intermedia, anche se le sue conquiste sono destinate a ripercuotersi sulle regioni limitrofe.»

Per quanto, leggendo queste righe, si possa avere la sensazione di una volontà, da parte dei teorici della letteratura, di marcare il territorio del proprio ambito disciplinare rispetto a quello istituzionalmente affidato ad altri settori accademici o culturali, l'individuazione di una "teoria della letteratura" sembra soprattutto rimandare alle esperienze che, nel XX secolo, hanno segnato le tappe della riflessione teorica su questa arte. Con "teoria della letteratura", cioè, questi autori sembrano riferirsi a esperienze quali il formalismo russo, New Criticism statunitense, la fenomenologia tedesca, l'approccio marxista e poi neomarxista, lo strutturalismo e il post-strutturalismo francesi (preceduti dallo strutturalismo praghese e dalla glossematica danese), l'ermeneutica, la teoria della ricezione, analisi psicoanalitica (preceduta dall'esperienza della psicologia ginevrina), femminismo, approccio post-coloniale. La gran parte di queste teorie non è chiaramente estranea a retroterra di natura fortemente filosofica – infatti, Compagnon parlava di "attinenza" tra filosofia della letteratura e teoria della letteratura – e spesso gli autori di riferimento presi in considerazione sono Heidegger, Benjamin o Derrida.

Nel contempo, tuttavia, vi sono dei filosofi della letteratura (soprattutto negli studi in lingua inglese, ma anche tedesca e italiana) che, da parte loro, confermano tale distinzione tra teoria e filosofia della letteratura e, a parti invertite, sembrano confermare, pur nell'affinità della materia presa in esame, una distanza di approccio.

Un filosofo della letteratura contemporaneo come Peter Lamarque, pur riconoscendo che la teoria della letteratura si occupa sostanzialmente dei medesimi oggetti di studio della filosofia della letteratura<sup>5</sup>, individua questa differenza soprattutto nel fatto che, secondo la sua interpretazione, i teorici della letteratura non considerano la

---

<sup>5</sup> «[...] many of the concerns of Theorists are also concerns of the philosopher of literature: about authorship, or meaning, or the limits of interpretation, or fictionality.» (P. LAMARQUE, *The Philosophy of Literature*, Oxford, Blackwell, 2009, p. 10).

letteratura in termini prettamente artistici<sup>6</sup>. Secondo Lamarque, la letteratura negli studi teorico-letterari diventa “testo” o “scrittura” e, in questo senso, più che mostrarsi come arte diventa un artefatto culturale (di qui, l’estensione anche a media quali i giornali, i fumetti, i film, all’interno delle analisi dei teorici della letteratura). La letteratura perderebbe la propria autonomia e verrebbe analizzata con metodi che tendono a far ricorso ad altri ambiti scientifici (dalla psicologia alla teoria politica, dalla linguistica all’antropologia). In questo, Lamarque paventa «the danger of reductionism»<sup>7</sup>, poiché le opere letterarie rischiano di non essere prese in considerazione in quanto tali e nella loro singolarità, ma diventano istanze di una più ampia classe di fenomeni che trascende il campo artistico-letterario.

Da una parte, insomma, sembra che i teorici della letteratura cerchino di marcare una differenza, descrivendo la filosofia o estetica della letteratura come un sapere che mira a un’interrogazione astratta dei fondamenti, e rivendicano un metodo capace di produrre una linea ermeneutica mirata alla lettura dei testi e all’interpretazione dei testi nel contesto storico, critico e più genericamente culturale. I filosofi della letteratura, da parte loro, imputano ai teorici un eccesso di tecnicismo che li porta a sminuire la dimensione artistica della letteratura e li fa cadere in un riduzionismo che sorpassa l’ambito letterario, rendendolo epifenomeno di movimenti più rilevanti e non riconducibili alla letteratura. Chiaramente, si tratta di una semplificazione, che però descrive delle tendenze che trovano appigli negli autori citati. Come si è visto, tanto la teoria della letteratura quanto la filosofia della letteratura si dedicano all’analisi degli stessi temi e, per quanto si possano individuare delle diversità di approccio, molto spesso, la distinzione tra le due deriva da vicende culturali, connotate non tanto o non solo a partire dai contesti nazionali o linguistici di provenienza<sup>8</sup>, ma soprattutto dalla provenienza scientifico-accademica degli autori. Al di là di questo, tuttavia, in entrambi i campi gli scambi concettuali e i riferimenti incrociati a autori e teorie della disciplina

---

<sup>6</sup> «Generalizations in this area are fraught with danger but it doesn’t seem too cavalier to claim that a feature of Theory, as a whole, was that it rejected the notion of literature as art and also rejected the relevance of aesthetics and analytic philosophy in any investigation of the literary realm» (*ivi*, p. 9).

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>8</sup> Si potrebbe pensare, infatti, che la “teoria della letteratura” appartenga maggiormente all’ambito culturale francese, in cui le esperienze formaliste e strutturaliste hanno trovato campo fertile, mentre per la “filosofia della letteratura” sembrerebbe oggi appannaggio degli studi in lingua inglese di derivazione cosiddetta analitica. In parte è così, ma non si può dimenticare, per esempio, che uno dei manuali più fortunati di “teoria della letteratura” del secondo Novecento (prima edizione 1942, poi rivista più volte fino al 1963), il cui intento di fondo era dare degli strumenti per pervenire in un certo senso a un metodo è stato quello, in lingua inglese, di René Wellek e Austin Warren (R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria della letteratura*, Bologna, il Mulino, 1956).

opposta sono stati tanti e tali che, in alcuni casi, sembra essere almeno in parte una distinzione meramente nominale.

A partire da questo sfondo tratto da alcune concezioni contemporanee, quella di Hegel si presenta come una “filosofia della letteratura” del tutto particolare. In essa è senza dubbio presente tutta la concettualità e l’interrogazione dei fondamenti del fatto letterario che sembra appartenere alla filosofia della letteratura contemporanea. Allo stesso tempo, però, quella di Hegel, per quanto non intenda proporre un “metodo” o una “tecnica”, è una filosofia della letteratura che, come le teorie della letteratura menzionate, è intrinsecamente percorsa da uno stretto rapporto con la storia della letteratura e persino con la dimensione valutativa della critica. Inoltre, come si vedrà, per alcuni studiosi è proprio la filosofia della letteratura hegeliana a essere una delle fonti principali da cui è scaturita tutta la serie di teorie della letteratura che hanno attraversato il ‘900.

È necessario tuttavia rilevare come la filosofia della letteratura di Hegel sia un esito di un contesto culturale ricchissimo e si affianchi a esperienze filosofico-letterarie analoghe, anche se spesso in polemica tra loro. È il caso di aprire una parentesi e di accennare a questo momento storico-artistico. Anche nella costituzione di un sapere come quello che si può definire “filosofia della letteratura”, esso ha rappresentato un momento di svolta centrale.

La considerazione filosofica della letteratura ha origini lontane. Si può far risalire a *Poetica* aristotelica e, prima ancora, alle disquisizioni presenti nei dialoghi platonici, *in primis* nella *Repubblica* (è interessante notare come sia la teoria della letteratura che la filosofia della letteratura contemporanea individuano in questi testi i capostipiti del loro pensiero). La sua storia attraversa tutti i periodi storici, ma il distacco da un tipo di poetica di tipo prescrittivo e l’atto di fondazione di un autonomo ragionamento filosofico riguardo al fatto letterario può essere rintracciato proprio in ambito tedesco in un periodo che, a grandi linee, si dispiega dal 1770 al 1830. Szondi parla dello sviluppo di una vera e propria «poetica filosofica»<sup>9</sup> e si tratta di un momento che ha seminato i germi delle elaborazioni successive fino all’esplosione di teorie e movimenti artistico-programmatici che ha investito il Novecento. Avviene in questi anni, per ciò che riguarda quella che possiamo chiamare “filosofia della letteratura”,

---

<sup>9</sup> «Infatti, negli ultimi decenni del XVIII secolo e nei primi del XIX si è sviluppato, in una grande varietà di forme, un altro genere di poetica, che non sarà più possibile trascurare. S’intende la poetica filosofica, la quale non va alla ricerca di regole da applicare alla prassi, né di distinzioni da tenere presenti nello scrivere, ma di un sapere autonomo e indipendente» (P. SZONDI, *Antico e moderno nell’estetica dell’età di Goethe*, cit., p. 180).

quello che investe il campo più generale dell'“estetica”, ma nel percorso che ha portato le estetiche normative del XVI e XVII secolo a costituirsi in disciplina specifica e a pervenire a un livello speculativo mai raggiunto in precedenza, in questa sorta di attraversamento fondativo, la letteratura è stata una delle arti centrali.

Una tappa determinante, per quanto riguarda la filosofia della letteratura o estetica letteraria moderna, è rappresentata senza dubbio da quella congerie intellettuale che trovava, attorno al 1800, i suoi centri culturali prima a Weimar, poi a Jena per spostarsi, successivamente, a Heidelberg e a Berlino. È quel plesso storico-culturale che, con grande difficoltà – dovuta al carattere personalistico della definizione – si è a lungo indicato come *Goethe-Zeit*<sup>10</sup>, e che comprende un'immensa serie di interrelazioni costituite da gruppi, movimenti, singoli intellettuali, spesso in polemica tra loro.

Lasciandosi alle spalle il classicismo winckelmanniano e l'illuminismo di matrice kantiana, si va dalla cosiddetta *Weimarer Klassik* (altra classificazione fuorviante, perché sfasata rispetto agli altri classicismi europei e perciò altrettanto problematica), che si può dire rappresentata dalla coppia costituita da Goethe e Schiller, senza però trascurare figure comunque di importanza fondamentale come Herder o Wieland, all'esperienza romantica, che ha in Jena il suo centro fondativo, con la *Frühromantik* del gruppo gravitante attorno alla rivista «Athenaum» (August e Wilhelm Schlegel, Caroline Michaelis, Dorothee Mendelssohn, Ludwig Tieck, Novalis, che trovavano nella rielaborazione della filosofia kantiana proposta da Fichte uno dei loro riferimenti filosofici, anche geograficamente, più prossimi; ma poi anche personalità che hanno partecipato a vario titolo a questo momento del romanticismo, come Wilhelm H. Wackenroder, Friedrich Schleiermacher e Friedrich W. Schelling). L'esperienza romantica si sposterà poi nel cosiddetto “medio-romanticismo” di Heidelberg (Friedrich Creuzer, Josef Görres, Jakob e Wilhelm Grimm, Clemens Brentano, Achim von Arnim) e nel “tardo-romanticismo” di Berlino (Adam Müller, Heinrich von Kleist, G. Heinrich Schubert, E. T. A. Hoffman). A questa dicotomia *Klassik-Romantik*, del tutto semplicistica, spesso stucchevole e che contiene al proprio interno ulteriori delimitazioni e distinguo, vanno aggiunte esperienze che hanno attraversato questi anni, come il movimento della *Empfindsamk*, lo *Sturm und Drang*, fino agli albori del *Vormärz* e figure più autonome delle arti in generale, come gli architetti Schinkel e

---

<sup>10</sup> Sulla problematicità di questa definizione, si veda M. COMETA, *L'età di Goethe*, Carocci, Roma, 2006, pp. 9-15. Pur sottolineandone i limiti e cercando di emendarla da qualsiasi inclinazione al culto della personalità, Cometa accetta tale definizione per descrivere un periodo che, grosso modo, coincide con le date di nascita e di morte del poeta tedesco (1749-1832).



Klenze, e delle lettere, da Heinse a Hölderlin, da Jean Paul a Wilhelm von Humbolt. Infine, vanno nominate le tre estetiche sistematiche di questi anni, che individuano nella poesia, intesa come arte letteraria, l'arte principale, ovvero le estetiche di Schelling, Solger e Hegel. In questo momento d'oro per il mondo tedesco, che è stato una fase sicuramente di ampio rinnovamento culturale che ha coinvolto, per ciò che concerne l'ambito estetico, tutte le arti, la riflessione sulla letteratura si pone come centrale sostanzialmente in tutte le esperienze nominate<sup>11</sup>.

Non vi è dubbio, tuttavia, che retrospettivamente, una delle influenze più grandi per quella che possiamo definire "filosofia della letteratura" è stata prodotta dal gruppo di intellettuali che sono stati catalogati sotto il nome di primo romanticismo<sup>12</sup>. Se non si può tralasciare il contributo rispetto alle altre arti, per esempio alle arti figurative e alla musica negli scritti di Wackenroder (*Sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte* del 1797 e *Fantasie sull'arte* del 1799), è nei confronti della letteratura che le figure del il circolo primo romantico hanno profuso il loro più grande impegno. I frammenti delle riviste «Lyceum» e «Athenaeum» vedevano nella poesia del futuro, quella che da lì in poi si sarebbe dovuta produrre, quella che veniva descritta come una poesia universale e progressiva, il nucleo della loro rivoluzione socio-culturale, che avrebbe dovuto superare gli steccati disciplinari, "poetizzando" il mondo e fondando una nuova mitologia. Anche singolarmente, comunque, i primo romantici hanno contribuito a creare uno dei momenti decisivi di una possibile storia della "filosofia della letteratura". Si pensi a Friedrich Schlegel e ai suoi saggi *Sullo studio della poesia Greca* (1797) e *Dialogo sulla poesia* (1800) oppure al fratello August Wilhelm che, dopo l'esaurirsi dell'esperienza jenese, tenne a Berlino (1801-1804) i corsi che avrebbero composto il volume *Sulla bella letteratura e l'arte* e poi a Vienna (1808-1809) quelli alla base del *Corso di letteratura drammatica*. Testi, questi ultimi, che anche a costo di una notevole semplificazione dei concetti espressi, avranno una diffusione enorme e saranno il riferimento, almeno fino a tempi recenti, per l'immagine del pensiero prodotto dal gruppo di «Athenaeum».

---

<sup>11</sup> Cometa, rifacendosi al *cultural turn* degli studi letterari che rende concepibile l'interpretazione della cultura in generale come testo, ammonisce, a ragione, il riduzionismo che porta ad appiattare il fenomeno della cosiddetta *Goethe-Zeit* a una "testolatria", a un evento che coinvolge esclusivamente la letteratura e non invece le altre arti e gli altri ambiti socio-culturali (M. COMETA, *L'età di Goethe*, cit., p. 15). Non vi è dubbio, tuttavia, che l'apporto di innovazione al mondo letterario di questa fase (fatto di riscoperte di autori e letterature, di teorie, di riviste, di discussioni, di nuove traduzioni) sia indiscutibile.

<sup>12</sup> Sostiene giustamente Fusillo, che tuttavia riserva poco spazio alla contemporanea riflessione hegeliana: «La rivoluzione romantica ha trasformato radicalmente la teoria e la prassi letteraria in un modo del tutto irreversibile: ancor oggi ne siamo figli diretti. In fondo, non possiamo non dirci romantici.» (D. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 39).

È stato necessario ripercorrere, seppur in modo così sintetico, il contesto globale entro cui vengono tenute le lezioni hegeliane sulla filosofia dell'arte. Innanzitutto, perché – lo si vedrà a partire dal prossimo capitolo – l'estetica di Hegel è intrisa di polemica e una buona parte delle istanze hegeliane viene concepita in alternativa o addirittura per reazione ad altre teorizzazioni, in primo luogo quelle della *Frühromantik*. In secondo luogo, però, questa digressione storica consente di fare una considerazione sulla critica successiva e sulla restituzione odierna del periodo, in relazione all'estetica della letteratura.

L'approccio (primo) romantico è stato più volte ritenuto alla base delle successive esperienze otto- e novecentesche, fino a instaurare dei parallelismi con alcuni stilemi della teoria e della prassi postmoderne. Tanto che, in alcune ricognizioni riguardanti i precedenti storici della filosofia della letteratura, sembra essere l'esclusivo punto di riferimento iniziale<sup>13</sup>. Probabilmente, è stata proprio la poca attenzione delle storie dell'estetica dell'Ottocento e della maggior parte di quelle del XX secolo a favore delle riflessioni speculative dell'idealismo tedesco, percepito come più compiuto e meno frammentario, che ha prodotto il contraccolpo che ha portato a un accantonamento delle estetiche sistematiche. A questa nuova attenzione per il pensiero romantico hanno inoltre contribuito la riscoperta di nuovi materiali testuali e una sensibilità forse più affine, quella per l'appunto postmoderna<sup>14</sup>. Inoltre, il rivolgersi alla *Romantik* ha consentito di complicare un quadro semplicistico, che si basava su una lettura storica rigidamente teleologica e che voleva vedere, lungo una serie di passaggi costituiti dalle altre estetiche sistematiche, l'opera hegeliana come il punto di arrivo finale di questa storia<sup>15</sup>. Sarebbe però un errore tralasciare o, forse peggio, offuscare la rilevanza e l'influenza delle estetiche sistematiche e, su tutte, dell'estetica di Hegel, rendendo esclusiva l'importanza del romanticismo. Sembra infatti riproporsi, nella critica successiva, una scelta di campo tra primo-romanticismo (o Schlegel) e Hegel,

---

<sup>13</sup> M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, cit., pp. 39-45.

<sup>14</sup> D'Angelo sostiene che il romanticismo sia stato «trattato nelle storie dell'estetica solo di scorcio, senza che a esso venisse riconosciuta vera dignità e autonomia filosofica» e riflette su tale esclusione dell'estetica romantica dalle storicizzazioni successive, adducendo i seguenti motivi: «essi [i romantici] sono stati considerati piuttosto come critici e storici delle arti, o come artisti intenti a riflettere sul loro lavoro, e insomma come autori al massimo di una *poetica*, di una riflessione programmatica ed immediata sul fare artistico, piuttosto che di un'estetica, di una teoria filosofica dell'arte e dell'attività creatrice.». D'Angelo, inoltre, sottolinea come solo nel corso del Novecento vi sia stata una riscoperta del romanticismo come pensiero estetico autonomo, anche grazie alla scoperta di molti scritti inediti, che ha portato a un ribaltamento della attenzione critica negli ultimi decenni (P. D'ANGELO, *L'estetica del romanticismo*, pp. 9-10).

<sup>15</sup> H. KUHN, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, in ID., *Schriften zur Ästhetik*, München, Kösel, 1966, pp. 15-144.

che porta a escludere uno dei due e a ribadire un'alternativa che, a ben guardare, ha spesso molte più affinità di quanto si creda.

Come si vedrà anche a proposito della teoria del romanzo – basti fare i nomi del giovane Lukács e di Bachtin fino a quello di Adorno – l'importanza di Hegel per quella che si può definire una “filosofia della letteratura” o “estetica letteraria” è stata decisiva. Peter V. Zima, per esempio, introducendo il suo percorso attraverso le teorie della letteratura del XIX e del XX secolo, si sofferma sul fatto che la maggior parte delle ricognizioni sulle teorie e i metodi della scienza letteraria sorvolino i fondamenti filosofici, di carattere estetico, che li hanno prodotti. Rilevando tale il carattere ap problematico di queste esposizioni, individua proprio in Hegel, nel suo contributo e nell'opposizione ad esso, la radice di gran parte della riflessione estetico-letteraria successiva:

«Im Gegenzug zu dieser Entwicklung, die dazu führt, daß die Literaturtheorien aus ihrem philosophischen und ästhetischen Zusammenhang herausgelöst werden, wird hier die These aufgestellt, daß die wichtigsten Gegensätze innerhalb der modernen Literaturwissenschaft als Auseinandersetzungen um die Hegelsche und die hegelianische Ästhetik aufzufassen sind.»<sup>16</sup>

Si tratta quindi di provare a capire quali siano le caratteristiche della filosofia della letteratura in Hegel e quali possano essere i suoi contatti e le sue divergenze con le teorie contemporanee.

La filosofia della letteratura hegeliana trae chiaramente i suoi assunti di base dall'essere una specificazione della sua filosofia dell'arte. Una specificazione del tutto peculiare, per via della particolarità che assumerà la letteratura (la “poesia”, come la chiama Hegel), ma che, per i suoi assunti di base, si rifà in tutto alla disciplina generale che la comprende. Il rapporto tra arte e filosofia e tra letteratura e filosofia, in Hegel, è particolarmente complesso, poiché arte e filosofia sono due forme dello spirito assoluto e la letteratura si pone, dal punto di vista del sistema, in una posizione di confine rispetto alle altre due forme di religione e filosofia. Le conseguenze della relazione tra arte e filosofia e il ruolo, in tale relazione, tra letteratura e filosofia – dove arte e filosofia sono assunti come campi autonomi – verranno presi in considerazione

---

<sup>16</sup> P. V. ZIMA, *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen-Basel, Francke, 1995, p. 1.

estesamente nella seconda parte del presente lavoro. Quello che interessa a questo livello, nell'individuazione di una "filosofia della letteratura", riguarda la considerazione filosofica dell'arte (letteraria), ovvero i termini che consentono alla filosofia di avere la letteratura come oggetto del proprio sapere.

Sulla possibilità per l'arte – e quindi anche per la letteratura – di essere posta a tema di indagine filosofica (e quindi sulla possibilità anche per un'arte particolare di essere oggetto della filosofia), Hegel si sofferma sulle prime battute delle sue lezioni. Egli si preoccupa innanzitutto di confutare le rappresentazioni comuni che portano in genere a ritenere l'arte non degna di trattazione filosofica. Dal momento che, secondo Hegel, l'arte porta a manifestazione un contenuto spirituale, vero, divino, essa non può non attirare l'attenzione della filosofia.

Individua quindi tre principali pregiudizi circa l'impossibilità dell'arte di venir trattata filosoficamente: la prima riguarda il fatto che essa, in quanto frutto di libera fantasia, non sarebbe soggetta a limitazioni e cadrebbe preda di una casualità che non si addice a una trattazione filosofica, che punta invece a determinare ciò che è necessario; la seconda è quella che non ritiene l'arte degna di attenzione, in quanto effimero intrattenimento ed esperienza meramente piacevole; la terza – quella più teoreticamente rilevante – che ritiene l'apparenza con cui l'arte viene a manifestazione fonte solamente di illusione e perciò non degna di interesse filosofico<sup>17</sup>.

Per ciò che riguarda la prima obiezione, è vero che l'arte si estende per le molteplicità reali e immaginifiche potenzialmente infinite che la libera fantasia riesce a produrre e dominare. Ciò non significa però, secondo Hegel, che essa corrisponda a un «selvaggio arbitrio». Anzi, l'obiettivo dell'arte rimane sempre quello di portare alla luce, con i mezzi che le sono propri, un contenuto di verità. E benché l'arte non si dimostri essere la forma più adeguata ad adempiere appieno a tale compito (che spetta maggiormente alla stessa filosofia), essa punta in ogni caso a corrispondere ai «supremi bisogni dello spirito»<sup>18</sup>.

Il fatto che l'arte venga considerata – e qui si passa alla seconda confutazione – un qualcosa di frivolo, un gioco inutile e un mero ornamento esteriore, lontano dalla serietà delle cose della vita e dai suoi scopi ultimi, non rientra, secondo Hegel, in un'analisi che rende totalmente giustizia alla vera arte. Considerata sotto questo profilo, l'arte non è arte libera, ma è un'arte il cui scopo cade all'esterno, diventa il mezzo per qualcos'altro e trova la propria ragion d'essere fuori di sé. Hegel non esclude che questo

---

<sup>17</sup> *Hotho 1823*, pp. 1-2 (trad. it., pp. 3-4).

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 5 (trad. it., pp. 7-8).

scopo possa rientrare tra le possibilità dell'arte (come del resto anche tra quelle del pensiero), ma in questi termini l'arte non potrebbe certo essere oggetto della filosofia. Sarebbe tuttavia riduttivo leggere il fenomeno artistico solo in questi termini, poiché l'arte, quando è vera arte, è arte libera da condizionamenti e finalità che non vengano posti da se stessa e in se stessa. Non l'arte ridotta a mero strumento, ma l'arte libera, che corrisponde al vero concetto di arte, è invece senza dubbio degna, per Hegel, di considerazione filosofica<sup>19</sup>.

Infine, per quanto riguarda il terzo pregiudizio, Hegel si oppone alla deduzione secondo cui l'arte, servendosi dell'apparenza<sup>20</sup>, produrrebbe inesorabilmente dei contenuti illusori. Il vero, da qualsiasi prospettiva esso venga considerato (quindi anche sotto il profilo artistico), non può che apparire. L'arte ha sì l'apparenza come modo della propria esistenza, ma ogni essenza, ogni contenuto veritiero, deve apparire e non per questo si trasforma automaticamente in mera illusione. Proprio l'apparenza è un elemento fondamentale per l'essenza stessa, che deve passare da una condizione per sé, rinchiusa in se stessa, ad apparire in sé, anche per altri. L'arte è un modo, tra i tanti, dell'apparire del vero, ma non perché individua nell'apparenza la sua dimensione principale è per ciò stesso illusione.

Per questo, l'arte è suscettibile di una trattazione filosofica, ovvero scientifica, che conosca la natura del suo oggetto di studio, la sua interna necessità e il suo sviluppo. Certo, dato che l'arte si serve, attraverso il materiale e le forme, di ciò che il mondo circostante le fornisce (per esempio in un dipinto o in una commedia) essa non potrà avere sempre, per ogni suo elemento, una trattazione conseguente e scientifica, ma si dovranno assumere per dimostrati molti presupposti, ma ciò non esclude la possibilità di esaminarla filosoficamente<sup>21</sup>.

Inoltre, è proprio la considerazione moderna dell'arte, la sua funzione nella modernità, che rende la trattazione filosofica dell'arte non solo una possibilità, per Hegel, ma quasi una necessità. Qui si incontra una delle più potenti conseguenze di quella che è passata sotto l'etichetta di tesi sulla "fine dell'arte" ", tesi che ha assunto molteplici significati nel corso della tradizione critica successiva e che verrà ripresa più estesamente anche in seguito. In estrema sintesi, contando di riprendere il discorso più oltre, la dimensione sensibile, con cui l'arte esprime il vero, è la caratteristica principale

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 4 (trad. it., pp. 6-7).

<sup>20</sup> Viene menzionata, in questo caso, anche alla pseudo-etimologia che farebbe derivare il "bello", "*das Schöne*", dall'"apparenza", "*der Schein*".

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 4, (trad. it., p. 6).

che la definisce in quanto tale e anche il suo limite, rispetto alle altre forme dello spirito. In un'età come quella della Grecia classica, in cui l'arte aveva un ruolo centrale, essa corrispondeva al più alto bisogno dell'essere umano, che si trovava in sintonia con essa e aveva un rapporto che si esprimeva nei termini di un'adesione e di un'adorazione tendenzialmente immediate nei confronti dei suoi prodotti. Con l'avvento del cristianesimo e il prodursi della frattura causata dalla soggettività che con esso è emersa, l'arte ha perso la sua centralità, è divenuta "qualcosa di passato". Questo ha significato anche che l'approccio nei confronti dell'arte non è più di tipo intuitivo, non è più qualcosa di diretto, immediato, ma passa attraverso una dimensione razionale più accentuata:

«L'opera d'arte non può soddisfare dunque il nostro [di noi moderni] ultimo, assoluto bisogno, non adoriamo più alcuna opera d'arte, e il nostro rapporto con l'opera d'arte è di tipo più meditativo»<sup>22</sup>.

Poiché non si trova più un coinvolgimento, sensibile o emotivo, paragonabile a quello che l'antichità riusciva a produrre nei confronti dell'arte, nella modernità ci troviamo di fronte all'arte come a un qualcosa di meno cogente, nei confronti del quale siamo anche maggiormente liberi rispetto al nostro rapporto con esso e al giudizio che siamo in grado di dare. In questo modo, però, la considerazione scientifica, filosofica, dell'opera d'arte nella modernità non è un'opzione tra le altre, ma è il modo che corrisponde maggiormente alle evoluzioni storico-epocali e diventa una necessità: «noi abbiamo anche bisogno di riflettere sull'opera d'arte [...] la scienza dell'arte è divenuta un bisogno più che nel tempo antico. Noi rispettiamo e apprezziamo l'arte, ma non la vediamo come qualcosa di ultimo, anzi meditiamo su di essa»<sup>23</sup>.

La filosofia dell'arte diviene quindi, nella visione di Hegel, «un membro necessario nel circolo dell'intera filosofia»<sup>24</sup>. La considerazione filosofica dell'arte fa parte a pieno titolo del sapere filosofico, è una parte dell'intero che è necessaria all'intero stesso e che trova la sua ragion d'essere, la sua giustificazione e quindi la sua completa dimostrazione, solo all'interno della totalità che la comprende<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> *Hotho* 1823, p. 6 (trad. it., p. 8).

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 6 (trad. it., p. 9).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Ed è proprio la considerazione del fatto che la trattazione scientifica dell'arte si inserisca così profondamente nel tessuto delle conoscenze filosofiche che è importante sottolineare. Il carattere marcatamente filosofico della sua trattazione dell'arte consente a Hegel di definire ulteriormente i termini di cosa egli intenda per filosofia dell'arte e di distanziarsi da altre tradizioni e modi di concepire la conoscenza dell'arte. In primo luogo, la filosofia dell'arte hegeliana non contempla tra i suoi primi obiettivi quello di carattere didattico-normativo rispetto alla creazione artistica<sup>26</sup>. Hegel sottolinea con forza questo aspetto, in relazione al fatto che non basta seguire una serie di regole per diventare artisti: produrre arte non si riduce a una mera attività meccanico-formale, ma deve essere percorsa dallo spirito che la crea e, affinché vi sia questo concorso di tensioni tra tecnica e spirito, è necessaria anche la presenza del talento o del genio, oltre alle regole. In questo senso, la filosofia dell'arte non deve venire concepita come «una ricetta farmacistica»<sup>27</sup>, che con precisione è capace di determinare gli esiti delle sue prescrizioni. Essa non deve essere trattata come un prontuario di principi da seguire, perché non è questo che la definisce.

In secondo luogo, la filosofia dell'arte non si pone come prioritario neppure un intento pedagogico nei confronti del fruitore. Non si tratta, attraverso la filosofia dell'arte, di affinare gli strumenti del gusto. Il gusto, infatti, è stato il perno delle teorie sei e settecentesche, ma per Hegel rimane un percepire il bello che si arresta al livello del sentimento, qualcosa che si ferma al livello del senso e giudica immediatamente l'opera d'arte, senza esplorare la profondità concettuale delle cose<sup>28</sup>. Neppure quando, nelle teorie sull'arte, il gusto è stato sostituito, nel ruolo del protagonista del discorso, dalla figura del conoscitore è stato possibile avere un approccio compiutamente filosofico all'arte. Il conoscitore va certamente oltre il gusto e, attraverso la considerazione di aspetti storici o tecnici, contribuisce ad accrescere il livello di razionalità nel rapporto con l'arte. Tuttavia non colpisce ancora il centro filosofico del discorso, concentrandosi solo su elementi determinati e particolari dell'opera<sup>29</sup>. Il gusto

---

<sup>26</sup> Nelle lezioni del 1823 si legge: «Questo tipo di considerazione fu applicato all'arte in passato; e tutto questo venne chiamato critica dell'arte; considerazione di ciò che si presenta nell'opera d'arte e di come potrebbe e dovrebbe essere fatto, teoria delle belle scienze. L'intenzione era quella di dare regole per confezionare opere d'arte, precetti per la produzione.» (*ivi*, p. 8; trad. it., p. 10).

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 9 (trad. it., p. 11).

<sup>28</sup> «La teoria delle belle arti e scienze aveva lo scopo di educare il gusto, e ci fu un tempo nel quale questa educazione fu particolarmente incoraggiata. [...] il gusto non può penetrare in profondità in quanto recepisce e giudica immediatamente, il che non consente di entrare profondamente in relazione con la Cosa. La Cosa coinvolge la ragione nella sua profondità; il senso è attratto solo dall'aspetto superficiale dell'opera d'arte e da riflessioni del tutto astratte» (*ivi*, p. 16; trad. it., pp. 18-19).

<sup>29</sup> «L'atteggiamento del conoscitore dunque dà molto: è un momento necessario, anche se non quello supremo» (*ivi*, p. 17; trad. it., p. 19).

e la conoscenza di informazioni storico-tecniche sono certamente degli aspetti necessari per una trattazione anche filosofica dell'arte, ma non sufficienti, poiché si trattengono a un livello ancora esterno rispetto al problema.

Un approccio filosofico all'arte, per Hegel, ha a che fare con la «considerazione dell'opera d'arte in- e per-sé, della natura, del concetto di essa»<sup>30</sup>. La filosofia dell'arte deve occuparsi dell'oggetto stesso dell'arte nella sua più intima determinazione, deve porsi il problema del suo concetto, di che cos'è l'arte, e da esso sviluppare un ragionamento teorico che si giustifichi e derivi coerentemente dalla struttura concettuale che lo descrive. È un tipo di considerazione dell'opera d'arte che non si ferma agli aspetti esteriori; ne tiene certamente conto, ma entra nelle profondità dell'oggetto trattato, per individuarne la razionalità che lo percorre e per farla emergere. È una trattazione che non si disperde nella casualità degli elementi, ma proprio perché ha come presupposto il concetto stesso di arte, ne deriva seguendo rigorosamente la necessità che appartiene a tale concetto<sup>31</sup>. È in questi termini che si può parlare di una «filosofia dell'arte» in senso hegeliano. Del resto, come noto è lo stesso Hegel ad esprimere delle riserve – per poi derubricare il discorso a una mera questione nominale – riguardo alla descrizione della scienza del bello nei termini di «estetica», poiché non si tratta più di produrre un ragionamento sulla percezione, né di fare delle considerazioni di natura filosofica intorno al bello in genere (come suggerirebbe l'opzione di chiamare questa scienza «callistica»), bensì sul bello artistico<sup>32</sup>.

Questa analisi rispetto a cosa sia una filosofia dell'arte per Hegel comprende sì un versante generale, ma si specifica poi rispetto alle varie arti particolari prese in considerazione (come del resto indica la ripartizione, bi- o tripartita, delle lezioni). Così si potrà parlare, calando il discorso nell'ambito specifico, di una filosofia dell'architettura, della scultura, della pittura, della musica e, appunto, della letteratura (o della poesia).

È proprio questo, per esempio, il passo compiuto da Jan Urbich in un recente saggio intitolato *Literarische Ästhetik*. Urbich, infatti, attraverso una disamina delle varie teorie letterarie, propone un tipo di approccio filosofico alla letteratura che, proprio come nel caso di Zima, trova in Hegel il proprio progenitore più diretto e

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 32 (trad. it., p. 32).

<sup>31</sup> «Dunque anche questo sguardo d'insieme non può apparire casuale, ma deve riposare sulla necessità. Appunto perciò dobbiamo premettergli il concetto.» (ivi, p. 32; trad. it., p. 33).

<sup>32</sup> *Ästh. I*, p. 13 (trad. it., p. 5).



propone di adottare l'atteggiamento speculativo hegeliano all'arte, restringendolo al campo esclusivo della letteratura:

«In diesem Buch soll in der Tradition Hegels „Ästhetik“ als Begriff für eine Disziplin gebraucht werden, die sich um die begrifflichen Grundlagen der Kunst kümmert – mit der Einschränkung, dass hier nicht von *der* Kunst, sondern nur von Literatur die Rede ist, und weiterhin, dass die für Hegel noch selbstverständliche Beilegung des „Schönen“ nach den Umbrüchen der Moderne wegfällt»<sup>33</sup>.

D'altra parte, è proprio quello che farà lo stesso Hegel nell'ultima sezione delle sue lezioni, dopo averlo fatto con le altre arti. La filosofia della letteratura hegeliana, che si cercherà di analizzare nella seconda parte di questo lavoro, è proprio quell'atteggiamento filosofico (o teorico in senso ampio) che, a partire da una interrogazione concettuale del proprio oggetto di indagine, degli elementi materiali e spirituali che lo compongono, del suo rapporto con le altre arti nel sistema delle arti, delle sue determinazioni più intime (ma anche di quelle esteriori), propone un ragionamento sempre più articolato e specifico che attraversa i vari generi letterari, fino alle opere concrete. Il tutto, prendendo le mosse dalla base speculativa che si è definita in partenza e da cui si è attuata la deduzione verso il concreto. In questo senso, la filosofia dell'arte letteraria hegeliana è molto simile agli approcci contemporanei che rimandano a quella che si è definita una “filosofia della letteratura”, per ciò che riguarda l'esame delle componenti più essenziali della letteratura e, come si è visto, c'è chi non manca di rilevare la derivazione hegeliana di queste. E tuttavia, in Hegel, la teoria si intreccia con la considerazione storica e la valutazione critica, in una dialettica che, se per alcuni versi la avvicina a quelle ricerche che rientrano sotto il cappello di “teorie della letteratura”, si distanzia in generale dal complesso dei procedimenti speculativi più recenti. Nelle pagine che seguono, quindi, si mostrerà come critica e storia siano parti integranti della filosofia della letteratura in Hegel. Al lato teorico (si userà il termine “teorico” in senso lato), si aggiungeranno perciò un versante valutativo e uno epocale.

---

<sup>33</sup> J. URBICH, *Literarische Ästhetik*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2011, p. 41.

## 1.2 Hegel critico e storico della letteratura

“Hegel filosofo della letteratura” significa “Hegel storico della letteratura” e, allo stesso tempo, “Hegel critico della letteratura”. Non si tratta semplicemente di fare una puntualizzazione circa lo stile argomentativo del filosofo o non si tratta solamente di questo. In questo paragrafo si cercherà di mostrare come una parte integrante al modo hegeliano di concepire una filosofia della letteratura (come una filosofia dell’arte, del resto, e probabilmente una filosofia *tout court*) sia quello di intrecciare al discorso teorico e, forse, addirittura fondare il discorso teorico su un chiaro livello storico-critico, su un’esplicita dimensione valutativa, spesso polemica, che attraversa un’analisi storico-epocale del proprio oggetto di studio.

Non è una sottolineatura di poco conto quella per cui l’essere filosofo della letteratura, in Hegel (come anche tra i suoi contemporanei), sia indissolubilmente legato alla sua identità di critico e storico della letteratura, poiché tale modalità di concepire la riflessione sull’arte e, nello specifico, sulla letteratura, ha delle peculiarità che non è facile rintracciare nelle odierne sistematizzazioni disciplinari, che tendono rigidamente a distinguere i campi<sup>34</sup>.

La teoria hegeliana ha sete di concreto, non si lascia distinguere astrattamente dall’oggetto delle sue speculazioni, bensì emerge da esso. La critica dei contesti letterari e delle opere che li abitano, quindi, diventa parte integrante della teoria, il giudizio di valore si inserisce, fino a innervarla, nell’interrogazione sui presupposti e quest’ultima non può fare a meno della prima. In un modo ormai distante dalle delimitazioni disciplinari contemporanee, la teoria si nutre del confronto polemico e viceversa. Ciò non significa che Hegel si abbandoni a gratuite valutazioni di gusto soggettivo, ma che gli apprezzamenti o i rifiuti circa opere, autori o periodi storico-artistici si giustificano a partire dalle elaborazioni speculative e che queste hanno bisogno proprio degli oggetti concreti (e quindi anche delle loro valutazioni) per costituirsi, senza in questo modo venire meno a criteri di scientificità nell’analisi filosofico-letteraria. Da questo non si deduce neppure che la critica si confonda in Hegel alla teoria, producendo un tutto indistinto, giustapposto o mescolato, senza alcuna ragion d’essere. Avviene, invece, esattamente il contrario: la critica, fin anche la valutazione più specifica della singola

---

<sup>34</sup> «La critica si applica al testo, la storia al contesto [...] La critica letteraria enuncia proposizioni del tipo «A è più bello di B», mentre la storia letteraria afferma: «C deriva da D». L’una mira a valutare il testo, l’altra a spiegarlo. La teoria della letteratura esige che i presupposti di tali affermazioni vengano esplicitati.» (A. Compagnon, *Il demone della teoria*, cit., p. 15).

opera, è la naturale conseguenza dell'apparato teorico che emerge proprio dalla considerazione delle singolarità artistiche concrete.

Ciò rende le lezioni di estetica hegeliana un testo che rischia di stridere con una sorta di ansia di asetticità – che a volte coincide, ma più spesso viene scambiata, con rigore – propria di molte teorie novecentesche e di gran parte delle impostazioni contemporanee. La critica viene sempre ben distinta dalla teoria e, ancora di più, dalla filosofia della letteratura e si ritiene che la teoria, per essere tale, debba essere ripulita, chiaramente separata dal giudizio di gusto e debba puntare a una presunta oggettività che si riconosce solamente per il fatto di essere presentata e percepita come qualcosa di sterilizzato. Non rientra negli obiettivi di tale ricerca il ripercorrere gli stadi e le discussioni che, nella storia dell'estetica, hanno affrontato queste problematiche e che poi, in ultima analisi, trovano il loro atto fondante nella discussione sul giudizio estetico soggettivo e sulla possibilità di un giudizio oggettivo. Allo stesso tempo, sarebbe troppo dispersivo dilungarsi sui limiti e le ragioni dell'approccio oggi maggiormente in voga. In questa sede, si intende analizzare tale punto nella concezione hegeliana e, per fare ciò, ci si soffermerà soprattutto su alcune recensioni che hanno accompagnato anche cronologicamente l'esposizione degli ultimi corsi berlinesi sulla filosofia dell'arte.

Si vuole mostrare una caratteristica che è propria alla filosofia hegeliana della letteratura in generale, un tratto che è certamente presente nelle lezioni. Dato che però il genere letterario della recensione consente di evidenziare meglio questa peculiarità, poiché ad esso appartiene maggiormente il versante della critica, qui si troverà più chiara la presenza – perché istituzionalmente meglio collocata – dello “Hegel critico della letteratura”. Cionondimeno, anche nelle recensioni di Hegel, dove è più evidente la critica, si ripresenta la filosofia hegeliana della letteratura nel suo complesso, con tutto il suo apporto teorico.

Un approccio teorico-critico come quello che si sta cercando di descrivere e il suo esprimersi attraverso la recensione, del resto, era comune a tutto l'ambiente di lingua tedesca di quegli anni e degli anni appena precedenti che, dalle schilleriane «Horen» fino al primo romantico «Athenaeum», aveva assunto la pratica illuminista della rivista politico-culturale come luogo privilegiato per proporre programmaticamente visioni del mondo, delineare teorie, sferrare critiche. Hegel non era affatto estraneo a tale contesto culturale, tanto che lo si trova, fin dagli anni ginnasiali, avido lettore delle riviste letterarie del tempo<sup>35</sup>. Con il passare del tempo,

---

<sup>35</sup> Scrive Rosenkranz, all'interno di una panoramica sulle letture e gli interessi del periodo del ginnasio:

poi, tutta la carriera del filosofo sarà scandita dalla partecipazione, più o meno significativa e fruttuosa, a riviste di critica, perlopiù filosofica: dalla collaborazione con Schelling al «Kritische Journal der Philosophie» del 1802-1803 alla redazione della «Bamberger Zeitung» dal febbraio 1807 all'autunno del 1808, dalla partecipazione alla redazione degli «Heidelberger Jahrbücher für Literatur», per ciò che riguarda il settore filosofico e filologico a partire dal 1817, fino agli anni berlinesi. A Berlino Hegel sarà particolarmente attivo nella vita culturale e artistica della città, visitando musei e assistendo a spettacoli e concerti. Se negli anni precedenti la sua attività critica si era rivolta prevalentemente a tematiche appartenenti al dibattito più internamente filosofico, è a Berlino che, in concomitanza con l'esposizione delle lezioni sulla filosofia dell'arte (che comunque aveva cominciato a tenere per il semestre estivo del 1821 già a Heidelberg), Hegel si spende in un'attività critico-artistica o anche specificatamente critico-letteraria che fa, in un certo senso, scuola, tanto che Rosenkranz arriva a notare l'emergere di «una certa critica d'arte hegelianeggiante»<sup>36</sup>. Nel 1825, per esempio, affida al giornale berlinese *Schnellpost* un breve saggio sul *Wallenstein* di Schiller (che in realtà era uno scritto del 1800) e un articolo sui *Bekehrte* di Raupach. È però soprattutto dal 1827, con l'impegno nella rivista «Berliner Jahrbücher», che Hegel si impegnerà, con i mezzi della pubblicistica, a entrare nel vivo del dibattito culturale del tempo<sup>37</sup>. Risale già al periodo a cavallo tra 1819 e il 1820 una missiva, che rimarrà senza risposta, indirizzata al *Ministerium des Unterrichts* dello Stato prussiano, ovvero a Karl vom Stein zum Altenstein, in cui Hegel prospetta il piano, dettagliato fino alle questioni riguardanti il finanziamento, per una rivista di critica letteraria che fungesse da organo di dibattito all'interno della città di Berlino<sup>38</sup>. Bisognerà però aspettare il 1827 per la fondazione della rivista «Berliner Jahrbücher» e questa avrà una vita successiva di vent'anni<sup>39</sup>. Tale pubblicazione, che poi sarà vista come lo strumento per la diffusione e il consolidamento delle idee della scuola hegeliana, in realtà ospiterà scritti di intellettuali anche molto distanti da Hegel e, benché nelle intenzioni si sarebbe

---

«Nelle differenti letture di Hegel è notevole il fatto che egli abbia cominciato molto presto con le riviste letterarie: lo *Schwäbisches Museum*, l'*Allgemeine Deutsche Bibliothek*, la *Bibliothek der schönen Künste und Wissenschaften* ecc. Acquistò in tal modo un'audacia critica che gli permetteva di abbracciare un oggetto da diversi lati, di giudicarlo e di interessarsi ad esso secondo questi diversi rapporti.» (K. ROSENKRANZ, *G.W.F. Hegels Leben*, Berlin, 1844; trad. it. di R. Bodei, *Vita di Hegel*, Mondadori, Milano 1974, p. 34).

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 366.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 414.

<sup>38</sup> G. W. F., HEGEL, *Über die Einrichtung einer Kritischen Zeitschrift der Literature*, in *Schriften und Entwürfe II (1826-1831)*, *Gesammelte Werke*, Bd. 16 (Ergänzung zu Hegel: *Gesammelte Werke* 15), hrsg. v. F. Hogemann unter Mitarbeit v. C. Jamme, Hamburg, Meiner, 2001, pp. 423-439.

<sup>39</sup> K. ROSENKRANZ, *Vita di Hegel*, cit., pp. 406-413.

dovuta configurare come una rivista dedicata a più campi del sapere, manterrà comunque sempre una forte connotazione filosofica<sup>40</sup>.

Hegel in persona vi scriverà diverse recensioni. In questi paragrafi verranno prese in considerazione due recensioni del 1828, quella all'edizione dell'opera di Hamman e quella dedicata all'opera postuma e all'epistolario di Solger, poiché in entrambe sono presenti, in un contesto comunque filosofico, delle considerazioni storico-critiche riguardanti più nello specifico la letteratura. Un anno prima di questi due scritti Hegel pubblica una recensione all'opera di W. von Humboldt dedicato al mondo religioso indiano del *Bhagavatgita*, mentre successivamente pubblica altri testi che presentano prevalentemente tematiche filosofiche o filosofico-religiose.

Le recensioni sono testi poco indagati dalla critica e presi in considerazione, perlopiù, per ricostruire dal punto biografico l'ultimo periodo di vita di Hegel. In alternativa, questi scritti sono studiati per fare luce sui personaggi e le opere che sono oggetto di queste recensioni e che non hanno trovato troppa fortuna nei decenni successivi, fino a rimanere dei nomi spesso conosciuti in gran parte solo attraverso la lettura hegeliana presente in tali contributi. In realtà, proprio perché sono testi che Hegel scrive in concomitanza con i suoi corsi universitari, queste recensioni, specialmente per ciò che riguarda la filosofia dell'arte e quella della religione, costituiscono ulteriori approfondimenti e, a volte, vere e proprie conferme ai tesi che i redattori della *Verein von Freunden des Verewigten* hanno poi raccolto nella veste dei testi delle lezioni.

La recensione all'opera postuma e all'epistolario di Solger è di grande interesse per diversi motivi e non solo per la ricostruzione di una figura come quella dell'autore dell'*Erwin* che, da rettore dell'università chiamò Hegel a Berlino. Per ciò che riguarda la il concetto di storia e critica letteraria, tale recensione è rilevante soprattutto per le parti in cui non si parla di Solger. In essa Hegel dà un esempio chiaro di quella che è la sua concezione di critica letteraria, una critica che si innesta nella storia, che fa i conti col presente e che viene attraversata dalla teoria. Soprattutto nel primo dei due articoli che la compongono, Hegel si sofferma sul ruolo dei curatori e sul rapporto di questi con Solger. In special modo, qui viene approfondita la personalità intellettuale di Ludwig Tieck (che assieme a von Raumer, ha raccolto i materiali solgeriani). In questa occasione, Hegel riprende la discussione riguardante il circolo primo romantico, che dagli anni di Jena costituisce uno dei suoi bersagli polemici più diretti, soprattutto per

---

<sup>40</sup> Ivi, pp. 414-422.

quanto riguarda l'ambito estetico, e che sarà ampiamente presente, in modo esplicito o meno, nelle lezioni sulla filosofia dell'arte<sup>41</sup>.

Hegel distingue nettamente Solger dal circolo degli altri romantici (come del resto farà anche durante i vari corsi sulla filosofia dell'arte) e lo indica sempre come esempio comunque positivo di pensatore. Al fine di inquadrare la figura di Solger come una sorta di romantico "atipico", Hegel propone una piccola ricostruzione che si potrebbe chiamare "storico-critica" degli avvenimenti letterari nella Germania degli ultimi anni. La storia recente della letteratura in lingua tedesca, secondo Hegel, è scandita da due crisi.

La prima crisi è collocata negli anni della giovinezza di Goethe e codificata attraverso la figura dello stesso Goethe, che diviene il simbolo del periodo. È un momento di confusione e smarrimento, in cui non si riescono a trovare punti di riferimento solidi e comprensibili. In esso, benché non venga esplicitato da Hegel, si possono riconoscere i passaggi dello *Sturm und Drang* e delle sue propaggini.

In questo momento di disordine culturale, il giovane Goethe, come scrive egli stesso in *Dichtung und Wahrheit*, riuscì a trovare solidità e saldezza per ciò che riguarda la propria attività di creazione artistica attraverso una meditata riflessione in se stesso, che diede impulso a una fondamentale ricerca di contenuto. Inoltre, un elemento chiave per il poeta (ma anche per quegli anni in genere che attraverso il poeta vengono descritti) è stata l'influenza di Shakespeare, che poco prima Wieland aveva per la prima volta tradotto in tedesco, e che nel *Wilhelm Meister* goethiano ha un così grande ruolo. Attraverso Shakespeare, Goethe riuscì ad allargare la propria esperienza, ad ampliare la propria visione sull'umanità e i suoi destini e, nel contempo, riuscì anche a potenziare la propria capacità rappresentativa, portandosi oltre l'immediatezza oggettiva del reale e rendendo il proprio sguardo ancora più profondo. In questo caso, Hegel, si serve del caso specifico probabilmente più rappresentativo dell'epoca, al fine di enucleare due caratteristiche generali, un moto di introspezione e la scoperta di nuovi materiali artistici, che hanno contribuito a far uscire la letteratura tedesca dalla crisi in cui era caduta.

La seconda crisi, invece, riguarda il presente più vicino a Hegel e viene identificata con le circostanze che hanno portato all'emergere del primo romanticismo.

---

<sup>41</sup> «Con questo articolo – scrive Rosenkranz – si liberò da tutto quello che da Jena in poi gli pesava sul cuore a proposito della scuola romantica» (*ivi*, p. 415). Szondi, parlando della fine dell'introduzione edizione Hotho su romantici, «una critica eccezionale nella sua durezza polemica» (P. SZONDI, *La poetica di Hegel*, cit., p. 58).

Questa crisi ha la stessa struttura della precedente, ma esisti radicalmente opposti. Se nella prima crisi l'introspezione, accompagnata da un'estensione delle conoscenze in ambito letterario, aveva portato a far emergere il contenuto sostanziale, anche qui vi è la riscoperta e l'approfondimento di luoghi letterari sui quali l'attenzione era venuta meno (si citano Dante, Holberg, i Nibelunghi, Calderón de la Barca), ma il ripiegamento dell'individuo su se stesso, che accompagna questo ampliamento, non fa emergere alcun contenuto essenziale e si esprime tramite un avvitemento che conduce al più spinto e astratto soggettivismo. Il genere lirico, che secondo la ripartizioni dei generi in Hegel (e non solo) corrisponde al genere della soggettività, si dimostra essere quello più adeguato alla rappresentazione di questa condizione. Qui l'inessenzialità diviene qualcosa di rilevante e gode di apprezzamento; si guarda con favore, secondo l'analisi di Hegel, al «perfetto nonsenso» e alla «fenomenale sciocchezza»<sup>42</sup>. È una crisi che produce, da un lato, una nuova teoria della poesia e, dall'altro, una pratica ad essa corrispondente che non hanno solidità, sono entrambe vuote e senza significato vero. Al centro, la mancanza di serietà e l'arrogante superficialità dell'ironia che, sempre nel giudizio hegeliano, esprime la mediocrità di tali fenomeni nei termini di «mancanza di carattere, inconseguenza e casualità, insulsaggine dispiegata»<sup>43</sup>.

Sul quadro di questa seconda crisi, viene quindi presa in considerazione la posizione di Solger, in questo primo articolo, soprattutto attraverso la critica a Tieck, figura particolarmente rilevante rispetto alla «*tendenza* letteraria del periodo ed alla tendenza mistica ad essa congiunta»<sup>44</sup> e, sul finale, Hegel si sofferma anche su Schlegel. Del primo vengono analizzati soprattutto le considerazioni e i giudizi che vengono espressi da Solger nel corso dell'epistolario. Per Hegel, le riflessioni solgeriane sono falsate o, per così dire, ricostruite in modo tendenzioso dal curatore dei volumi recensiti, il quale avrebbe inteso «stampare un monumento all'amicizia»<sup>45</sup> e su questa amicizia avrebbe contato anche per delle valutazioni benevole delle proprie opere. Vengono quindi presi in considerazione i giudizi solgeriani su opere come *Der Ritter Blaubart*, *Zerbino*, *Leben und Tod der heiligen Genoveffa* e Tieck si pone come un esempio, per quanto particolare, di poeta<sup>46</sup> e di teorico<sup>47</sup> primo romantico.

---

<sup>42</sup> *Solger Rez.*, pp. 88 (trad. it., pp. 55-56).

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 89 (trad. it., p. 56).

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 91 (trad. it., p. 59).

<sup>46</sup> Per esempio, Hegel rileva in Tieck il soggettivismo lirico che attribuisce a tutto il movimento primo romantico: «Si vede che nella coscienza di Tieck è il tono, l'elemento lirico e soggettivo, ad essere preso in considerazione, piuttosto che il contenuto e l'interna solidità» (*ivi*, p. 92; trad. it., p. 60).

È però Schlegel che si aggiudica i giudizi più taglienti. Tali giudizi, recano la base teorica del soggettivismo vuoto che Hegel delinea attraverso la considerazione del primo romanticismo e che ha al centro il concetto di ironia, «autocosciente vanificazione dell'oggettivo»<sup>48</sup>. Il «padre dell'ironia» viene attaccato in quanto fautore di una teoria estetica priva di qualsiasi base filosofica:

«Egli si è infatti atteggiato sempre a *giudice* verso di essa, senza mai esprimere un contenuto filosofico, posizioni filosofiche o addirittura una sequenza ordinata di tali proposizioni, e ancor meno egli ne ha dimostrate o anche confutate.»<sup>49</sup>

Gli strali hegeliani piovono con violenza polemica, ma sempre secondo un tracciato teorico – quello dei pericoli del soggettivismo formale – che è ben presente e che si costituisce attraverso l'elaborazione critica.

Inoltre, anche nella recensione a Solger appaiono elementi di quella che si potrebbe chiamare critica stilistica<sup>50</sup>, che invece saranno fondamentali nella seconda recensione qui presa in esame, ovvero quella a Hamman.

Nella recensione all'opera di Hamman, ritornano certamente alcuni degli elementi presenti nella precedente recensione, come per esempio la contestualizzazione storico-critica dell'autore. Vi è inoltre un'analisi, se possibile ancora più approfondita, della turbolenta vicenda biografica<sup>51</sup>. Tale descrizione, però, in questo caso ha una funzione precisa, poiché volta a instaurare un parallelismo tra il carattere scostante, scontroso e contraddittorio del “mago del nord” e le tortuosità stilistiche, che rendono particolarmente difficoltosa la comprensione dei suoi testi e che erano già state

---

<sup>47</sup> Hegel, tra le altre cose, critica le valutazioni tieckiane in riferimento all'arte shakespeariana: «Ricompare a questo punto la nota stramberia di Tieck sulla superiorità della struttura esterna che il teatro aveva ai tempi di Shakespeare rispetto a quella odierna» (*ivi*, p. 94; trad. it., 62)

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 96 (trad. it. p. 76).

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 76-77. Poco dopo: «Il signor Friedrich Schlegel in questo modo ha sempre mostrato di stare sulla vetta più alta della filosofia, senza però mai dimostrare di esser penetrato in essa e di possederne almeno una conoscenza ordinaria» (*ibidem*).

<sup>50</sup> Hegel scrive, per esempio: «Solger acquisì molto presto compiutezza d'espressione, maturità di stile e di giudizio, qualità che appaiono già eccellenti nei primi saggi, scritti a vent'anni.» (*ivi*, p. 52).

<sup>51</sup> Si ritrova, nella recensione a Hamman, una vera e propria mappatura del contesto letterario, ma soprattutto filosofico, della Germania di fine '700: «A nord-est vediamo, a Königsberg, Kant, Hippel e Hamman; a sud, a Weimar e a Jena, Herder, Wieland, Goethe e più tardi Schiller, Fichte, Schelling e altri; più oltre dall'altra parte, a ovest, Jacobi con i suoi amici; Lessing, a lungo indifferente al movimento berlinese, viveva nelle profondità dell'erudizione come in tutt'altre profondità dello spirito che non pensassero i suoi amici che si credevano in confidenza con lui» (*Rez. Hamman*, p. 145; p. 99).



evidenziate da altri, come Goethe e Mendelssohn<sup>52</sup>. Lo stile diventa l'elemento cardine della lettura dell'opera di Hamann, attorno a cui ruotano tutte le altre considerazioni, tanto che Hegel arriva a scrivere:

«I francesi dicono: *Le style c'est l'homme même*; degli scritti di Hamann non si può dire tanto che *hanno* uno stile particolare quanto che *sono* in tutto e per tutto stile.»<sup>53</sup>

Qui Hegel produce una critica formale dell'espressione dei contenuti di Hamann e ne valuta, caso dopo caso, gli esiti<sup>54</sup>.

Infine, un elemento interessante per la critica letteraria, che si ritrova in questa recensione e che qui ci si limita solo a rilevare, dato che sarà approfondito in seguito quando si parlerà più diffusamente di umorismo, è il parallelo critico tra l'umorismo inequivocabilmente soggettivo di Hamann e quello geniale e oggettivo di quello che Hegel giudica come il «più grande umorista tedesco», ovvero Hippel<sup>55</sup>.

### 2.3 Una tesi ingombrante

Ancora sulla cosiddetta tesi sulla “fine dell'arte”? C'è davvero bisogno di tornare di nuovo su un tema così ingombrante, su cui si è scritto così tanto e che sembra aver monopolizzato la discussione sull'estetica hegeliana, da quando Hegel espose le sue idee a lezione fino a oggi?<sup>56</sup>

In parte, sì; ma forse solo in parte. L'obiettivo di questa parte del lavoro è quello di enucleare una serie di problemi che concorrono a descrivere il profilo dell'opera d'arte letteraria e, per fare questo, non si può non incappare – in modo non cursorio – nella tematica della cosiddetta tesi sulla “fine dell'arte” e nel dibattito che la riguarda. Si tratterà, cioè, di riprendere diversi temi che rientrano anche in questo dibattito e di ricondurli allo specifico dell'opera letteraria. Tuttavia, ci si renderà in parte conto che, al di là di questo quadro generale – che spesso pesa di più per il dibattito che ha

---

<sup>52</sup> Cfr. Ivi, pp. 169, pp. 147-148. Hegel scrive: «[...] l'enigmaticità è addirittura una delle caratteristiche degli scritti e della personalità di Hamann, di cui costituisce un tratto essenziale.» (ivi, p. 96).

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> A proposito di ---, per esempio, scrive: «Lo stato d'animo in cui Hamann si trovava allora è espresso nell'inizio – scritto in ottimo e pacato stile e quindi meglio della maggior parte dei suoi scritti posteriori – di un altro saggio [...]» (ivi, p. 101).

<sup>55</sup> (ivi, p. 148).

<sup>56</sup> Per una bibliografia di orientamento sul tema si veda F. Iannelli, *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, Macerata, Quodlibet, 2014.

prodotto – numerose tematiche potrebbero essere trattate nella loro autonomia, senza farle rientrare sotto la grande etichetta de “la fine dell’arte” e senza necessariamente chiamare in causa tale *vexata quaestio*.

Nonostante si stia parlando del tema per antonomasia riguardante la filosofia dell’arte hegeliana, tuttavia, non sembra per nulla che la “fine dell’arte”, stando alla recente letteratura critica, un argomento che abbia esaurito le proprie possibilità e il dibattito su di esso appare realmente “senza fine”<sup>57</sup>. La “fine dell’arte”, infatti, è un *topos* hegeliano che, a partire da tutte le sue varianti e interpretazioni, nasce dall’interrogativo che concerne il senso dell’arte nella modernità, intesa soprattutto come contemporaneità. Non è un caso che la forza propulsiva che negli ultimi decenni ha acceso ulteriormente l’attenzione sul tema sia stata fornita da autori che hanno individuato, a partire da una qualche versione della tesi in questione, un utile strumento ermeneutico per comprendere i percorsi della storia dell’arte posteriori alla morte di Hegel. Si intende qui quel genere di approccio “attualizzante” che si è cercato di individuare nella prima parte del presente lavoro e che può avere come casi rappresentativi sicuramente quello di Arthur C. Danto e di Robert B. Pippin, ma anche alcuni lavori di Dieter Henrich, Odo Marquard e Hans Belting. Come si è già visto nelle pagine precedenti, inoltre, diversi sono stati gli studi che hanno cercato di sottolineare le conseguenze della tesi, ovvero le sue riprese da parte di autori successivi a Hegel<sup>58</sup>, e i suoi antecedenti<sup>59</sup>.

Salvo alcune palesi sovrainterpretazioni come quelle che decretano una “morte” dell’arte *tout court*, una fine nel senso letterale del termine, e per le quali si fatica a trovare appigli effettivi nei testi hegeliani, diversi temi che riguardano la filosofia dell’arte di Hegel, specie nel suo rapporto con la modernità, sono stati fatti rientrare nella “macro-etichetta” chiamata “fine dell’arte” come interpretazioni, giustificazioni o pezzi d’appoggio per una sentenza che Hegel non ha mai pronunciato nei termini di una “fine”. Sotto questa dicitura sono state cioè inserite molteplici questioni, che sono fondamentali per capire l’estetica di Hegel, e che in generale concorrono a descrivere il senso che, per Hegel, viene ad assumere l’arte nella modernità.

---

<sup>57</sup> Scrive sempre Gethmann-Siefert: «Am Beginn oder am Ende beinahe jeder Interpretation zu Hegels Ästhetik steht eine Auseinandersetzung mit der These vom Ende der Kunst» (A. GETHMANN-SIEFERT, *Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik*, Erlangen-Jena, Palm & Enke, 1994, p. 1).

<sup>58</sup> E. GEULEN, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002; F. VERCELLONE, *Dopo la morte dell’arte*, Bologna, il Mulino, 2013.

<sup>59</sup> D.-J. KWON, *Das Ende der Kunst. Analyse und Kritik der Voraussetzungen von Hegel These*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004; F. VALAGUSSA, *L’età della morte dell’arte*, Bologna, il Mulino, 2013, limitatamente alle pp. 23-75.

La cosiddetta tesi della “fine” dell’arte, oltre ad aver avuto numerosissime riprese anche in territori accademicamente non riconducibili agli studi hegeliani, ha suscitato un interminabile dibattito, anche – e soprattutto – perché le stesse affermazioni presenti nei corsi hegeliani lasciano spazio a diverse prospettive interpretative. La polisemia che questa tesi ha assunto, presso coloro che hanno studiato i testi hegeliani, è davvero ricca.

A titolo di esempio, Martin Donougho, identifica sei sensi per la tesi “sulla fine dell’arte”, per lo più collegati fra loro: 1) l’arte non rappresenta più quella verità ultima e quei supremi valori, che era in grado di veicolare e incarnare ai tempi della Grecia antica; 2) la riflessione ha sostituito l’intuizione e la rappresentazione nel nostro modo di vivere e nel nostro atteggiamento nei confronti dell’arte; 3) i tempi non sono più favorevoli per la produzione di nuova arte; 4) la dialettica tra forma e contenuto ha esaurito le sue possibilità e non è passibile di nuovi sviluppi; 5) l’arte contemporanea sta sperimentando la sua fase finale (come arte museale, come stile *Biedermeier*, come “umorismo oggettivo”, come umanistica *Weltliteratur* o arte mondiale, o forse nella forma frammentaria dell’epigramma e così via); 6) l’arte è “essenzialmente” passato<sup>60</sup>.

Stephen Houlgate ne ha identificati recentemente tre: 1) l’arte trova la sua fine logica (non storica) nel comico (specialmente con le commedie di Aristofane); 2) l’epoca moderna ha sperimentato la disintegrazione (*Zerfall*) storica dell’arte, da una parte, attraverso l’umorismo soggettivo (per esempio, di Jean Paul Richter), dall’altra, con la rappresentazione del prosaico, della vita quotidiana; 3) l’arte partecipa dello sviluppo e del compimento generale dello spirito e non soddisfa più i più alti bisogni e la più alta vocazione dell’umano, che vengono cercati nella religione e, soprattutto, nella filosofia, che si sostituisce all’arte, nel moderno, come forma che veicola il più alto valore di verità<sup>61</sup>.

C’è chi, come Stephen Bungay, ha ripartito le varie prospettive ermeneutiche in diversi gruppi: coloro i quali hanno visto nei passaggi hegeliani un “elogio funebre” (espressione crociana) dell’arte, spodestata dalla filosofia (in questo gruppo, Bungay fa rientrare Croce, Glockner, Litt, Wolandt, Bubner); gli interpreti che trovano l’impianto filosofico-artistico hegeliano nel suo intero inservibile (per esempio nel suo complesso sistematico) e cercano di recuperare alcune intuizioni hegeliane, apportando delle

---

<sup>60</sup> M. DONOUGHO, *Art and History: Hegel on the End, the Beginning, and the Future of Art*, in S. HOULGATE (ed.), *Hegel and the Arts*, cit., pp. 179-215, pp.181-189.

<sup>61</sup> ID., *Hegel, Danto and the ‘end of art’*, in C. JAMME, I. COOPER (ed.), *The Impact of Idealism: The Legacy of Post-Kantian German Thought*, pp. 264-292, pp. 264-271.

possibili correzioni e modifiche (Stoikov, Helferich, Harries, Rösen, Oelmüller); quelli – ed è il gruppo più nutrito e diversificato – che vedono nella tesi un’indicazione sull’arte del futuro, successiva alla morte dello Hegel storico (Bröcker, Gadamer, Heller, Henrich, Hofstadter, Jähnig, Kuhn, Patočka, Wagner, Wiehl); infine, vi sono le letture di Reed e Pöggeler, che interpretano la tesi sulla “fine dell’arte”, a partire dal più generale contesto filosofico-letterario del tempo di Hegel<sup>62</sup>.

Benjamin Rutter propone uno spartiacque – poi ripreso da Julia Peters – tra le letture “pessimistiche” e quelle “ottimiste” della tesi sulla fine dell’arte. Secondo Rutter, tra le “pessimiste” vi sarebbero quella di Henrich, più teoretica, vede nella tesi l’affermazione di una cessione di autorità dell’arte in favore della filosofia, e quella di Danto, che prende l’avvio dagli avvenimenti artistici contemporanei, trovando, nella perdita di autorità dell’arte rispetto alla filosofia, l’emergere del bisogno di una filosofia dell’arte. Le tesi “ottimiste”, invece, individuano nei passi hegeliani che descrivono un mutamento delle condizioni dell’arte nel moderno, in ogni caso, una indispensabilità di tale forma dello spirito e una sua presenza in forme proprie del moderno (tra questi, Rutter inserisce Wicks, Geiger, Magnus, Cascardi, Bernstein, Gethman-Siefert, Houlgate)<sup>63</sup>.

Per quanto riguarda il rapporto di questa tesi con il *focus* del presente lavoro, si può osservare in modo molto generale che nei testi hegeliani vi è un versante della tesi sulla “fine dell’arte” di tipo filosofico-storico, contestuale, che rimanda a quello che Hegel chiama il *Vergangenheitscharakter* dell’arte. Il fatto cioè che, nella modernità, l’arte non ricopra più il ruolo centrale, che aveva ricoperto nell’epoca classica. Nell’arte classica, il bello, perviene alla sua configurazione più piena, la vita sociale ruota attorno all’arte (si pensi al teatro greco) e il mondo conoscitivo ed emotivo dell’essere umano è in totale sintonia con essa. Poiché nel mondo greco si compie in modo più adeguato il concetto di arte, che consiste nella realizzazione dell’ideale artistico nel sensibile, qui il sensibile è la nota dominante, mentre vi è una carenza sul versante spirituale. Nella modernità, quindi anche nell’arte romantica, si vedrà un progressivo avanzamento dello spirituale che, attraverso il costituirsi della soggettività, prenderà lo spazio del sensibile<sup>64</sup>. L’arte diventerà maggiormente spirituale, lo stesso rapporto con essa dovrà

---

<sup>62</sup> S. BUNGAY, *Beauty and Truth*, cit., pp. 71-89.

<sup>63</sup> B. RUTTER, *Hegel on the Modern Art*, cit., pp. 6-62. Peters mantiene Henrich e Danto tra le interpretazioni “pessimiste”, mentre annovera Gethmann-Siefert, Pippin, Houlgate e lo stesso Rutter tra quelle più “ottimiste” (J. PETERS, *Hegel on Beauty*, cit., pp. 121-124).

<sup>64</sup> «Nell’arte classica è realizzato il concetto del bello; non potrà esservi nulla di più bello. Ma il regno del bello è per sé ancora imperfetto, perché il libero concetto è presente in lui solo sensibilmente, e non ha in

essere impostato in modo più meditativo. Con questo, però, l'arte diventerà, in un certo senso, meno arte, l'arte piena, compiuta secondo il suo concetto rimarrà solo un lontano ricordo:

«Il nostro mondo, la nostra religione e la nostra formazione razionale sono di un grado oltre l'arte come grado supremo per esprimere l'assoluto. L'opera d'arte non può più soddisfare dunque il nostro ultimo, assoluto bisogno, non adoriamo più alcuna opera d'arte, e il nostro rapporto con l'opera d'arte è di tipo più meditativo»<sup>65</sup>.

L'arte, come forma che corrisponde ai più alti bisogni dello spirito, si farà da parte. Continuerà a esistere, con le forme e le modalità che più si addicono al moderno, quindi con un apporto riflessivo radicalmente più accentuato, con un ruolo decisivo della soggettività, con una libertà che non aveva mai raggiunto prima. In questo senso, l'arte permarrà, ma con caratteri che faranno percepire l'arte classica, quella più compiuta, qualcosa di diverso, qualcosa di passato. Inoltre, rispetto alla sua centralità nel contesto sociale e nella scala di priorità dell'essere umano, essa lascerà lo spazio alla religione e, soprattutto, alla filosofia.

Con questo aspetto più contestuale, filosofico-storico, della tesi sulla "fine dell'arte" si intreccia un aspetto più sistematico che, per ciò che riguarda il discorso sull'arte letteraria, è particolarmente rilevante. Si tratta della posizione che l'arte ha all'interno del sistema hegeliano, soprattutto nella sua versione più matura. L'arte, come noto, si pone come la prima delle forme del sapere assoluto, precedendo religione e filosofia. Come si vedrà più estesamente nei prossimi capitoli, la poesia si pone al confine tra la sua appartenenza al dominio artistico e le altre due forme e questo avrà delle ricadute decisive per la sua costituzione interna. La poesia si collocherà in una posizione, se non ambigua, per lo meno problematica, poiché rappresenta, nell'insieme delle arti particolari, l'arte che più compiutamente interpreta il concetto di arte e, allo stesso tempo, ha in sé un carico di spiritualizzazione, che la avvicina alla religione e alla filosofia. In quanto arte della parola, sarà proprio l'aspetto linguistico, il suo essere arte verbalizzata, il suo servirsi della dimensione rappresentativa della parola a costituire

---

sé alcuna realtà spirituale. Questa inadeguatezza esige dallo spirito che esso la superi, viva in se stesso e non in un altro da sé. [...] In questo modo la manifestazione ottiene anche un altro rapporto, che va oltre la bellezza [über die Schönheit hinausgeht]» (*Hotho 1823*, pp. 179-180; trad. it., pp. 174-175).

<sup>65</sup> Ivi, p. 6; trad. it., p. 8.

l'elemento di delicata peculiarità. Assumendo l'ingombrante dicitura della "fine dell'arte", si potrebbe dire – e questa è una delle tesi del presente lavoro – che l'arte letteraria, la poesia in senso hegeliano, vive nel proprio statuto, in modo costitutivo, una "fine". Ribadendo ciò che si diceva sopra, il ricondurre questa qualità della poesia alla tesi sulla "fine dell'arte" può sembrare riduttivo e può apparire l'ennesimo modo di inserirsi nell'infinito dibattito di cui si è accennato. Il punto di riferimento, il centro della discussione, però, in questo caso non è la "fine dell'arte", bensì l'opera d'arte letteraria e, nella concezione hegeliana, tale arte assume delle specificazioni che solo per brevità verranno riportate al tema della "fine dell'arte". La tesi sulla "fine dell'arte", nel dibattito hegeliano, sta a riassumere il senso generale che l'arte ha per Hegel, specie nella modernità. Questo senso, però, racchiude in sé – come si è visto – una molteplicità di tematiche e problemi, che finisce per coprire una grossissima parte delle questioni che Hegel pone sul tavolo. Tale riferimento alla tesi, insomma, non deve far venir meno lo specifico del discorso qui proposto, non deve sminuirne la complessità, ma deve essere letto come una componente decisiva di un ragionamento che ha un oggetto di studio specifico, la letteratura.

#### 2.4 *Tra sensibilità e pensiero*

Non c'è dubbio che il dibattito sulla "fine dell'arte", intesa come un mutamento dell'arte in qualcosa di diverso rispetto a come essa si presentava in precedenza, trovi una buona parte delle sue ragioni d'essere a partire dalla determinazione hegeliana dello *status* dell'arte di per sé e della sua posizione all'interno delle forme del sapere assoluto.

Nell'impianto sistematico dello Hegel maturo, confermato dai corsi berlinesi sull'estetica, l'arte costituisce, infatti, l'inizio del percorso che, all'interno del sapere assoluto, porterà al pensiero speculativo proprio della filosofia. Il dominio dell'arte è quello dell'intuizione sensibile e il suo compito è quello di far emergere lo spirituale nell'intuizione sensibile, all'interno delle sue maglie, ovvero della sua materialità: l'idea che, in questo senso, si presenta come l'ideale<sup>66</sup>. L'arte così riconosce la propria identità nel sensibile, ma in esso deve produrre la dimora per un qualcosa che si espliciterà, si realizzerà compiutamente, solo nelle fase successive dello spirito assoluto. Tra i due poli, quello del sensibile e quello dell'ideale, l'arte è certamente dalla parte del primo, ma è chiamata a realizzare un qualcosa che, a un certo punto, quando il cammino dello

---

<sup>66</sup> Cfr., LU DE-VOS, *Das Ideal. Anmerkungen Zum Spekulativen Begriff Des Schöne*, «Hegel-Jahrbuch», 2, 2000, pp. 13-20.

spirito sarà ormai progredito, vivrà come una sorta di “ospite” che, sentendosi quasi imbrigliato nei limiti del sensibile, dovrà cercare nuove forme per esprimersi, quelle della religione e quelle della filosofia. L’arte ha una sua determinazione compiuta in quanto arte ma, nel contempo, è incubatrice di qualcosa d’altro da sé.

Tuttavia, prima di giungere a questo livello e per approfondire in modo più solido questa rete di rapporti, non sembra superfluo ripercorrere, seppur a grandi linee, la strada piuttosto accidentata e ricca di variazioni che ha condotto Hegel a questa configurazione del rapporto tra arte, religione e filosofia<sup>67</sup>.

Il rapporto dell’arte con la religione e la filosofia, infatti, ha avuto una prima configurazione negli scritti giovanili, e trova una delle sue espressioni più interessanti all’interno del breve scritto, complesso ed enigmatico, nato con ogni probabilità dalla collaborazione con Schelling e Hölderlin, che porta il titolo de *Il più antico programma di sistema dell’idealismo tedesco*<sup>68</sup>. Qui la bellezza è la forza di propulsione di una «nuova mitologia», di una «mitologia della ragione» e il filosofo non può che servirsi dell’arte, della «religione sensibile» per realizzarla: la «filosofia dello spirito è una filosofia estetica»<sup>69</sup>. La ragione riesce ad essere tale solo se adotta la bellezza come propria stella polare ed essa diviene la guida unificante per le altre forme del sapere, nella ricerca del vero e del buono<sup>70</sup>. Per ciò che riguarda il seguente lavoro, è utile sottolineare come la poesia sia posta al culmine dell’impianto epistemologico e come si ponga come «maestra dell’umanità»<sup>71</sup>:

«La poesia riceverà così una dignità superiore, ritornerà a essere, alla fine, ciò che era all’inizio: *maestra dell’umanità*; infatti, non ci saranno

---

<sup>67</sup> Per un inquadramento generale del rapporto tra arte e religione, si veda L. AMOROSO, *Arte e religione* in M. FARINA, A. L. SIANI, *L’estetica di Hegel*, cit., pp. 67-81; per una panoramica della relazione tra arte e filosofia, invece, M. FARINA, *Arte e filosofia* in M. FARINA, A. L. SIANI, *L’estetica di Hegel*, cit., pp. 83-97.

<sup>68</sup> Per una breve, ma precisa storia del testo e delle principali posizioni nel dibattito sulla sua paternità, si veda L. AMOROSO, *Introduzione* in HEGEL (?), SCHELLING (?), HÖLDERLIN (?), *Il più antico programma dell’idealismo tedesco*, a cura di L. Amoroso, Pisa, ETS, 2007, pp. 7-15.

<sup>69</sup> C. JAMME, H. SCHNEIDER (hrsg. v.), *Mythologie der Vernunft. Hegels «älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus»*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984, p. 12; Hegel (?), Schelling (?), Hölderlin (?), *Il più antico programma dell’idealismo tedesco*, cit., 2007, p. 23.

<sup>70</sup> Si legge infatti che «l’atto supremo della ragione, quello col quale essa abbraccia tutte le idee, è un atto estetico e che *verità e bontà* sono affratellate *solo nella bellezza*. Il filosofo deve possedere altrettanta forza estetica quanta il poeta» (ivi, p. 12, trad. it., p. 23).

<sup>71</sup> Per un’analisi della descrizione dell’arte come «maestra dell’umanità» o «maestra dei popoli» e per i suoi sviluppi nelle successive tappe della filosofia hegeliana dell’arte, cfr. P. D’ANGELO, *L’arte come “maestra dei popoli”: il ruolo della forma d’arte simbolica nelle Lezioni di estetica di Hegel* in F. IANNELLI (a cura di), *Arte, religione e politica in Hegel*, Pisa, ETS, 2013, pp. 115-129.

più né filosofia né storia, l'arte poetica soltanto sopravviverà a tutte le altre scienze.»<sup>72</sup>

L'arte ha quindi un ruolo di preminenza assoluta, le è affidato il ruolo di una rinnovata religione e le è ascritta una capacità conoscitiva superiore. Questa visione risente certo dell'influenza di Hölderlin e soprattutto di Schelling (oltre che delle visioni schilleriane) e sarà di lì a poco fatta propria dal circolo dei primo romantici di Jena dei fratelli Schlegel, Novalis, Tieck, con i quali Hegel entrerà in accesa polemica e dalle cui visioni – quindi anche dalla sua stessa concezione giovanile – si distanzierà<sup>73</sup>. Il superamento dialettico della sfera del sapere in una nuova unità identificata nella poesia suonerà infatti estremamente simile all'ideale che di lì a poco il circolo jenese della rivista «Athenaeum» individuerà nella teoria di una poesia universale e progressiva<sup>74</sup>.

Proprio negli anni di Jena, infatti, si ritrova all'interno della *Fenomenologia dello spirito* uno spostamento di rilievo. La filosofia, come vero sapere speculativo che si esprime nel concetto, viene identificata con il sapere assoluto in quanto ultimo momento del percorso fenomenologico, mentre l'arte perde la sua prioritaria rilevanza e anche la sua autonomia sistematica. La si ritrova inglobata all'interno del momento dedicato alla religione, dove lo spirito diviene autocosciente di sé nella modalità dell'immediatezza<sup>75</sup>, ponendo sé come oggetto nella figura della rappresentazione. Benché nella religione vi sia un movimento riflessivo da parte dello spirito che sa se stesso, il carattere immediato e il configurarsi rappresentativo di tale sapere, non consentono ancora allo spirito, fattosi oggetto per la coscienza, di possedere contemporaneamente anche «la forma di realtà effettivamente libera»<sup>76</sup>. Solo nel

---

<sup>72</sup> HEGEL (?), SCHELLING (?), HÖLDERLIN (?), *Il più antico programma dell'idealismo tedesco*, cit., p. 13 (trad. it., p. 25).

<sup>73</sup> A. L. Siani sottolinea la «vis polemica» che accompagna tutta la riflessione hegeliana sull'arte. Se negli scritti giovanili i bersagli erano la religione cristiana e, in misura minore, la ragione unilateralmente intesa, nel periodo jenese «la polemica prende come proprio bersaglio coloro i quali pensavano che l'arte potesse e dovesse avere, nel mondo contemporaneo, un ruolo di primo piano nell'organismo statale, nella forma religiosa e nel sistema del pensiero», ovvero i primo romantici e lo Schelling, loro punto di riferimento, autore del *Sistema dell'idealismo trascendentale* del 1800 e di altri scritti più brevi dello stesso periodo (A. L. SIANI, *Commento* in G. W. F. Hegel, *L'Arte nell'Enciclopedia*, Pisa, ETS, 2009, pp. 35-91, p. 46 e sgg.). Per il rapporto di Hegel con il primo romanticismo rimane imprescindibile il saggio di O. PÖGGELER, *Hegels Kritik der Romantik*, München, Fink, 1999.

<sup>74</sup> F. SCHLEGEL, *Athenäums-Fragmente*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, hrsg. v. E. Behler, Schönigh, München-Paderborn-Wien-Zürich 1967, No. 116, p. 183 (trad. it. di M. Cometa, *Frammenti dell'«Athenaeum»*, in *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino 1998, n. 98 [116], p. 43).

<sup>75</sup> «Nella religione, lo spirito che sa se stesso è immediatamente la propria autocoscienza pura.» (PdG, p. 364, trad. it. p. 446). «[...] qui la religione è solo immediata [...] lo spirito che si sa solo immediatamente considera quindi sé quale spirito nella forma dell'immediatezza [...]» (ivi, p. 367; trad. it., p. 450).

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 365; trad. it. p. 447. «Nella religione, lo spirito in quanto si rappresenta a se stesso è certamente coscienza, e la realtà effettiva che è racchiusa nella religione è la figura e la veste della rappresentazione



momento in cui lo spirito diventerà assoluto nel concetto, allora potrà comprendersi come esterioresità libera nella sua autoconsapevolezza interiore. Nel momento religione, quindi, l'immediatezza della rappresentazione pone ancora un limite alla comprensione della differenza tra lo spirito in sé, effettivo, come coscienza e lo spirito per sé, che si sa come tale, come autocoscienza<sup>77</sup>. Si perverrà a tale comprensione solo quando la religione si risolverà in sapere assoluto, quando la rappresentazione lascerà il posto al concetto.

Il capitolo sulla "religione artistica" si pone tra quello sulla "religione naturale", in cui il divino si manifesta, in forme della natura (luce, piante, animali) o in forme geometricamente semplici (come obelischi, piramidi; sarà l'architettura simbolica delle lezioni sulla filosofia dell'arte), come una sostanzialità che annulla il soggetto, e quello dedicato alla "religione disvelata", in cui il divino, dopo aver attraversato tutti i precedenti momenti della religione, si fa finalmente uomo e si manifesta così compiutamente nella vivente autoconsapevolezza di sé. Qui, la soggettività che inizia a emergere dalla sostanzialità della religione naturale, che inizia a togliere il naturale e a porre il sé, si incarna nell'artista e esprime nell'opera bella il divino, il vero. A questo livello, vi è una coincidenza tra l'espressione artistica e l'esperienza religiosa, intesa in senso ampio come la realizzazione etico-politica dell'idea nella comunità. Tale comunità è quella della Grecia classica della *polis*. In essa si sperimenta un percorso che prende le mosse dall'avvicinamento alla compiutezza dell'unità tra individuo e comunità nell'"opera d'arte astratta". Quindi, si opera un processo di astrazione degli elementi nella costruzione del tempio e nella realizzazione della statua. Si passa per un'identificazione sempre più effettiva nell'"opera d'arte vivente", in cui l'autocoscienza si esterioresizza nel linguaggio della forma oracolare e delle danze e dei canti dell'inno nelle pratiche culturali. Finché non si giunge all'"opera d'arte spirituale", che esplicita la tensione tra gli elementi apollinei e dionisiaci dei culti nelle forme artistiche della tragedia e della commedia, che prendono il posto del più originario *epos* e portano alla dissoluzione della comunità, nell'ineluttabilità del destino propria del conflitto tragico e nella corrosiva emersione del sé della commedia<sup>78</sup>. Il passo avanti,

---

dello spirito stesso. In questa rappresentazione, però, non viene fatta piena giustizia alla realtà effettiva, che avrebbe il diritto di non ridursi a una veste, e di essere invece libera esistenza autonoma; viceversa, poiché manca in se stessa del compimento, la realtà effettiva è una figura *determinata* che non raggiunge quello che deve presentare, cioè lo spirito consapevole di se stesso» (*ibidem*).

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 368; trad. it., p. 451.

<sup>78</sup> *Ivi*, pp. 367-399 (trad. it., pp. 460-489). Per un'analisi complessiva del momento religione nella *Fenomenologia*, si rimanda a F. CHIEREGHIN, *La "Fenomenologia dello spirito" di Hegel. Introduzione alla lettura*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994, pp. 137-160. Per quanto riguarda, invece, un

fatto dalla soggettività dell'artista e dalla sua attività produttiva che si manifesta sull'immediatezza della natura, costituisce anche la radice dei limiti della religione artistica, poiché lo spirito, il divino, che qui viene alla luce, è quello creato dal soggetto e, quando col passare del tempo, sarà chiaro al soggetto facente parte della comunità che il dio venerato non è nient'altro che prodotto dell'umano, ovvero di sé in quanto soggetto, allora il cielo si svuoterà dei suoi dei e la religione dell'arte non potrà che lasciare spazio alla religione rivelata. L'arte nella *Fenomenologia dello Spirito* trova, da una parte, numerose delle articolazioni che emergeranno anche nelle opere successive, ma nello stesso tempo, dall'altra parte, retrocede rispetto al proprio precedente statuto di priorità, che viene assunto invece dal sapere speculativo della filosofia. Perdendo la propria autonomia, inoltre, essa diventa un momento della più vasta esperienza religiosa. La dimensione artistica partecipa alle fasi che compongono il momento religione, nel percorso di togliamento dell'elemento naturale e dell'integrazione nel sensibile nello spirituale del sé. In questo senso, adempie alla funzione che poi avrà nell'ultima configurazione del sistema enciclopedico e nelle lezioni di estetica, pur integrata come stadio della religione.

A grandi linee, questa nuova ripartizione, dove l'arte è associata alla religione e la filosofia si trova come ultimo livello del sistema, si ritrova nella prima edizione dell'*Enciclopedia*. Tuttavia, in questo caso, la coppia religione-arte viene ricompresa al vertice del sistema come momento iniziale dello *Spirito assoluto*. Nell'*Enciclopedia* redatta ad Heidelberg nel 1817, l'arte si ritrova come primo grado del sapere assoluto nella "religione dell'arte". L'arte si presenta qui con il carattere di un sapere immediato, che si serve dell'intuizione e della rappresentazione figurativa e che si esprime come «ideale»<sup>79</sup>. La bellezza è «forma concreta nata dallo spirito», in cui «l'immediatezza naturale è solo come *segno* del pensiero» (Enz 17 § 459). Essa è l'avvio di un cammino che punta al sapere compiuto: lo vede, ma non lo può ancora realizzare. Infatti, nella bellezza dell'opera d'arte abita «lo spirito del popolo», della comunità (Enz 17 § 462), ma essa è ancora una «forma finita» e non perché risulti inizialmente il prodotto di un singolo soggetto, ovvero del dolore e dell'attività dell'artista che descrive solo l'elemento formale del prodursi dell'opera d'arte, bensì perché, in parte, quello che è prodotto è ancora un sapere immediato e esteriore e, in parte, perché «il contenuto è soltanto un *particolare spirito del popolo*» (Enz 17 § 461). Serviranno la riflessione e

---

approfondimento sull'ambito filosofico-artistico nella *Fenomenologia* si veda G. GARELLI, *Lo spirito in figura. Il tema dell'estetico nella «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, cit.

<sup>79</sup> L'esposizione della religione dell'arte è in Enz. 17, §§ 456-464.

l'universalità della rappresentazione vera e propria, che si ritrova nel passaggio successivo della religione rivelata, a condurre fino all'ultimo momento della filosofia, dove la verità si esprime pienamente nel concetto.

A partire dalla sistematizzazione del 1827 e quindi in quella del 1830, invece, l'arte torna ad avere una propria autonomia e a delineare, come poi si ritroverà nei corsi sulla filosofia dell'arte, il primo livello dello spirito assoluto, precedendo quello della religione rivelata e quello della filosofia. L'arte, anche nel caso delle due edizioni berlinesi dell'*Enciclopedia*, si pone come espressione del sapere assoluto coi caratteri dell'immediatezza e della finitezza<sup>80</sup>. Essa si articola nei termini dell'opera d'arte, del soggetto che la produce e di chi ne fruisce<sup>81</sup>. L'elemento in cui si esprime è l'intuizione. Essa «è l'intuizione concreta e la rappresentazione dello spirito *in sé* assoluto in quanto *ideale*» (Enz 30, § 556). In quanto spirito assoluto solamente «in sé», senza che l'elemento sensibile abbia ancora attraversato una mediazione riflessiva che lo renda spirito assoluto anche «per sé», che si sa tale, il convergere di natura e spirito, di sensibilità e pensiero, si realizza in un'«unità *immediata*» e quindi, appunto, nella «forma dell'intuizione» (Enz 30, § 557)<sup>82</sup>. Dato il suo statuto sensibile, l'arte è in grado solamente di rimandare all'idea, è solo «segno dell'idea» (Enz 30, § 556) e l'unità che essa genera non raggiunge la compiuta unità spirituale, in cui l'elemento naturale è compreso come superato<sup>83</sup>. Ciò definisce il suo rapporto con la filosofia: l'arte, essendo parte dello spirito assoluto, si torva ad avere a che fare con lo spirituale, con lo stesso contenuto della filosofia ma, «invischiata com'è nell'immediatezza» (Enz 30, §557), non è ancora passata attraverso le mediazioni riflessive della religione e non è in grado di creare le condizioni effettive perché si realizzi, in tutta la sua libertà e verità, l'idea che pensa se stessa, che è propria della filosofia.

Per quanto riguarda il più problematico rapporto dell'arte con la religione – rispetto al quale l'evoluzione della sistematizzazione delle varie edizioni dell'*Enciclopedia* è sintomo – nell'edizione del 1830 si parla, tra le due, di una «stretta connessione» (Enz 30, § 562, Anm.) e sembra esserci un rapporto di vicendevolesse completamento, nel momento in cui l'arte è compiutamente bella e la religione perviene

---

<sup>80</sup> «La figura di questo sapere, in quanto figura *immediata*, è il momento della finitezza dell'arte» (Enz 30, § 556).

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Scrive Siani nel suo commento: «Il § 556 apre la trattazione della forma artistica fissando le caratteristiche distintive di essa: immediatezza, finitezza e intuibilità» (A. L., SIANI, *Commento*, cit., p. 59).

<sup>83</sup> «[...] 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 coscienza» (Enz 30, § 557).

a un livello in cui il principio che la innerva è costituito dalla «*spiritualità concreta* divenuta libera in se stessa, ma non ancora assoluta» (Enz 30, § 562, Anm.). Anzi, le religioni che sono pervenute a una tale configurazione hanno «bisogno dell'arte» (Enz 30, § 562, Anm.), al fine di esprimere in un modo chiaro per la coscienza il contenuto astratto e ancora indistinto di elementi naturali e spirituali<sup>84</sup>.

Dal punto di vista sistematico così come risulta dall'*Enciclopedia*, in generale arte, religione e filosofia sono espressioni di un medesimo contenuto, dell'idea come accordo di spirito e natura, ovvero del divino come unità di spirito soggettivo e spirito oggettivo. Ciò che segna la differenza tra le tre riguarda la forma in cui questo contenuto si esprime, che non è da intendersi come un involucro giustapposto esteriormente, una veste che si applica in un secondo momento. La forma emerge direttamente dal contenuto, come esplicitazione dello stato specifico in cui si trova lo spirito nel suo movimento progressivo di realizzazione. Per questo, lo spirito assoluto, ancora prigioniero dell'elemento naturale e oggettivo, lo spirito assoluto in sé, trova la propria configurazione nell'intuizione (e in parte nella rappresentazione figurata, su cui si tornerà) che costituisce il dominio dell'arte; lo spirito assoluto che ritrova se stesso, nel movimento riflessivo della soggettività, corrisponde alla forma della rappresentazione, propria della religione (rivelata); infine, lo spirito assoluto, che in sé e per sé si realizza nella sua verità e nella libertà, superando le unilateralità dell'oggetto e del soggetto, è quello che si esprime nel concetto del sapere speculativo filosofico. È possibile quindi trovare un processo di avanzamento dall'arte fino alla filosofia, passando per la religione, che corrisponde a un progressivo adeguamento e compimento all'idea in sé e per sé dello spirito assoluto. Tuttavia, sarebbe un errore leggere i tre stadi dello spirito assoluto (come del resto gli altri luoghi del sistema hegeliano) attenendosi a una stretta successione diacronica, in cui rigidamente si passa dalla prima forma, alla seconda, fino alla terza, portandosi oltre e annullando le precedenti: è importante sempre tenere presente che, tra le tre, vi è un rapporto dialettico di interconnessione, come forme di adeguatezza della riconciliazione del soggetto con la sostanza, certo diverse (e progressivamente più compiute), ma che concorrono tutte alla costituzione dell'ultima parte del sistema hegeliano e partecipano a quel sapere assoluto che ne è il tema.

Lo stesso impianto sistematico è alla base delle lezioni sulla filosofia dell'arte. A questo proposito, vanno fatte tre doverose premesse che riguardano il rapporto tra

---

<sup>84</sup> «[...] 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 coscienza» (Enz 30, § 562, Anm.).

l'impianto esposto nell'*Enciclopedia* e le *Lezioni di estetica*. In primo luogo, bisogna sottolineare il fatto che la stesura dell'*Enciclopedia*, nelle sue diverse versioni, avviene negli stessi anni in cui Hegel tiene i suoi corsi di estetica e che quindi, i due campi di indagine si sono condizionati a vicenda nelle reciproche evoluzioni<sup>85</sup>. In secondo luogo, nei corsi di filosofia dell'arte si legge – lo si è già visto nella prima parte – che l'arte è certo suscettibile di costituire oggetto di trattazione scientifica, ma poiché ha come contenuto «l'intera natura», vale a dire il mondo circostante che è già oggetto di altre scienze, la sua considerazione specifica dovrà basarsi su presupposti che sono già stati esposti in precedenti trattazioni. Il riferimento è in buona misura all'*Enciclopedia*, che quindi costituisce, specie dal punto di vista del sistema, il precedente scientifico a cui guardare<sup>86</sup>. Infine, bisogna ricordare che, per quanto l'*Enciclopedia* costituisca lo sfondo in cui collocare l'approfondimento del primo stadio dello spirito assoluto svolto nelle *Lezioni*, la ricchezza di per sé del materiale che costituisce l'ambito artistico e il progredire delle conoscenze dello stesso Hegel in tale settore, che si ravvisa dalle modifiche, anche rilevanti, presenti nei vari corsi, spesso rendono difficile imbrigliare – come ha tentato del resto lo stesso Hotho nell'edizione a stampa – in schemi rigidi e in un andamento sistematico sempre lineare la molteplicità dei fenomeni artistici concreti e, di conseguenza, il ragionamento su di essi<sup>87</sup>.

Nei corsi sull'estetica l'arte si configura come una forma già capace di esprimere l'idea, ma non ancora nei termini dell'adeguatezza compiuta. Il contenuto che essa riesce a esprimere è anche qui il medesimo che viene veicolato attraverso la religione e la filosofia, in tutte e tre si ritrova l'idea, il vero o il divino:

---

<sup>85</sup> I percorsi paralleli e il condizionamento reciproco vengono analizzati in A. GETHMANN-SIEFERT, *Die Kunst* (§§ 556-563), in H. DRÜE, A. GETHMANN-SIEFERT, C. HACKENESCH, W. JAESCHKE, W. NEUSER, H. SCHNÄDELBACH, *Hegels »Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften« (1830). Ein Kommentar zum Systemgrundriß*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2000, pp. 317-374.

<sup>86</sup> «Nel caso dell'arte tuttavia non potremmo sempre pretendere in modo assolutamente conseguente la trattazione scientifica, perché l'arte, essendo un campo elevato in ragione del materiale e della forma della sua presentazione, ha molti presupposti. L'arte utilizza il contenuto dell'intera natura, la quale è già oggetto di altre scienze, dunque qualcosa di già precedentemente fatto oggetto di trattazione. Questi presupposti debbono dunque essere assunti come già trattati scientificamente.» (*Hotho 1823*, p. 4; trad. it., p. 6).

<sup>87</sup> Il caso emblematico è quello costituito dall'arte simbolica, che ha subito nel succedersi dei diversi corsi un ampliamento sempre più ricco e complesso. Cfr. P. D'ANGELO, *Simbolo e arte in Hegel*, cit. Sul rapporto tra sistema e fenomeno si veda il già citato saggio di A. GETHMANN-SIEFERT, *Phänomen versus System*, cit.

«L'arte [...] ha in comune con la religione e la filosofia la suprema determinazione, è, come queste due, un modo di esprimere e di portare a coscienza il divino, le supreme richieste dello spirito.»<sup>88</sup>

L'arte, come le altre forme dello spirito, esprime il vero<sup>89</sup>. Tuttavia, l'arte – come del resto le altre due forme del sapere assoluto – esprime una modalità del tutto peculiare di portare a coscienza l'assoluto e questa modalità dipende dalla forma che gli è propria. Il suo ruolo è quello di collocarsi tra la sensibilità e il pensiero, nel senso che essa interpreta la via attraverso cui il materiale sensibile si compenetra dello spirituale e che costringe, però, lo spirituale a rimanere comunque irrimediabilmente legato al naturale, in cui trova il primo luogo di manifestazione. L'arte diventa un elemento di raccordo, il ganglio capace di avvicinare in prima battuta, nei termini della consapevolezza del sapere assoluto, natura e spirito e di farlo nel modo che le è più proprio, ovvero in un modo che è sbilanciato dalla parte del sensibile:

«L'arte è il termine medio tra il pensiero puro, il mondo sovrasensibile, e l'immediatezza, la sensazione presente [*gegenwärtigen Empfindung*], la quale regione sensibile viene posta dal pensiero in quanto tale come un al di là.

L'arte riconcilia entrambi gli estremi, è il termine medio che connette il concetto e la natura. Questa determinazione l'arte l'ha in comune con la religione e la filosofia; essa ha però il modo a lei peculiare nel fatto che

---

<sup>88</sup> *Hotho 1823*, p. 4 (trad. it., p. 7). «L'arte, in quanto si occupa del vero come oggetto assoluto della coscienza, appartiene anch'essa alla sfera assoluta dello spirito, trovandosi perciò per il suo contenuto sul medesimo terreno della religione nel senso specifico del termine, e della filosofia.» (*Ästh* p. 133 ; trad. it., p. 118). La versione a stampa di Hotho schematizza in modo chiaro la differenza nell'espressione del medesimo contenuto, propria alle tre forme dello spirito: « [...] Data questa uguaglianza di contenuto, i tre regni dello spirito assoluto si differenziano solo per le forme in cui essi portano a coscienza il loro oggetto, l'assoluto.

Le differenze di queste forme risiedono nel concetto stesso dello spirito assoluto. Lo spirito come vero spirito è in sé e per sé, quindi non è un'essenza astratta ed al di là dell'oggettività, ma è, all'interno di questa, il ricordo nello spirito finito dell'essenza di tutte le cose: il finito che coglie se stesso nella sua essenzialità, quindi esso stesso essenziale e assoluto. La *prima* forma, ora, di questa apprensione, è un sapere *immediato* e proprio perciò *sensibile*, un sapere nella forma e figura del sensibile ed oggettivo, in cui l'assoluto viene a intuizione e sentimento. La *seconda* forma è la coscienza *rappresentante*, la *terza* infine il *libero pensiero* dello spirito assoluto.» (*Ästh* 133; trad. it., p. 118).

<sup>89</sup> «Se ora si vuole stabilire uno scopo finale dell'opera d'arte, esso consiste in ciò: rivelare la verità, rappresentare quel che agita nel petto umano, e tutto per via di immagini, in maniera concreta. Questo scopo finale l'arte lo ha in comune con la storia, la religione, e altro.» (*Hotho 1823*, p. 30; trad. it., p. 31).

presenta anche le cose più alte in maniera sensibile e perciò porta più vicino alla natura senziente»<sup>90</sup>.

Questa capacità di essere termine medio è espressa dal concetto di “ideale” (*Ideell*), che consiste nel fatto che l’idea si fa senso, il sensibile ospita in sé il pensiero e le due dimensioni si compenetrano. In questo modo, l’esterno diventa interno, senza arrivare al livello del pensiero, ma fermandosi al mondo sensibile dell’individuo, che poi verrà individuato nell’umano<sup>91</sup>. Il materiale dell’arte è l’ideale:

«L’arte dunque ha per materiale un sensibile spiritualizzato ovvero uno spirituale sensibilizzato. Il sensibile entra nell’arte come ideale (*Ideell*), come astrattamente sensibile.»<sup>92</sup>

L’arte è fatta per il senso dell’essere umano<sup>93</sup>. Il sensibile è inequivocabilmente il suo requisito e la sua condizione. Il sensibile dell’arte, però, non è il sensibile ridotto alla sua più immediata presenza. L’arte, infatti, non si esaurisce nel mero senso, non è confinata ad esso, ma si rivolge allo spirito e lo fa, proprio attraverso il senso<sup>94</sup>. Il sensibile dell’arte è un sensibile che ha attraversato una metamorfosi, è un sensibile trasfigurato, che ha in sé lo spirito acquisito attraverso l’attività umana dell’artista. Proprio per questo il sensibile naturale non può essere oggetto dell’arte, non vi può essere per Hegel un bello naturale che la filosofia dell’arte possa prendere in considerazione<sup>95</sup>. Si è già visto, quando si faceva riferimento alla discussione di Hegel circa la dignità di una filosofia dell’arte, in che termini l’arte abbia come modalità di espressione quella dell’apparenza e come tale modalità non abbia nulla a che fare con qualcosa di illusorio, ma sia la condizione necessaria affinché qualcosa sia nel mondo. L’apparenza, che è appunto sensibile, ha in sé quindi un contenuto di verità, rimanda al

---

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 5 (trad. it., p. 7).

<sup>91</sup> «Questa è la natura dell’ideale in genere, che consiste nel fatto che l’esistenza esteriore sia conforme all’interno e ricondotta a esso, ma non in maniera tale che si proceda innanzi fino al pensiero come tale, bensì solo fino al punto mediano della soggettività individuale» (*ivi*, p. 81; trad. it., 78).

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 21 (trad. it., p. 23).

<sup>93</sup> «[...] opera d’arte è che essa è fatta per l’uomo, o meglio per il suo *senso*, e che perciò deve avere materia sensibile» (*ivi*, p. 14; trad. it., p. 16).

<sup>94</sup> «Questo sensibile, però, è essenzialmente per lo spirito; lo spirito deve trovare soddisfazione attraverso questo materiale sensibile. [...] il sensibile dell’opera d’arte è solo per lo spirito e deve essere solo per lo spirito» (*ivi*, p. 18; trad. it., p. 20).

<sup>95</sup> «[...] il sensibile nell’arte è elevato ad apparenza, e 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.» (*ivi*, p. 20; trad. it., pp. 22-23).

vero in un modo che va preso in considerazione dalla scienza. L'arte conferisce al sensibile una dimensione ulteriore, lo potenzia, nella misura in cui rimanda al vero. Rispetto al mero sensibile, al sensibile della natura esterna ed esteriore, il sensibile dell'arte, quindi, «rinvia a qualcosa di più elevato»<sup>96</sup>.

Se l'arte in quanto arte, in quanto ideale dell'arte, in quanto determinazione sensibile dello spirituale, corrisponde quindi in pieno alla sensibilità, nella prospettiva più ampia delle forme dello spirito essa è, però, *soltanto* sensibilità. L'arte ha in sé un grado di spiritualità, che la differenzia senza dubbio da ciò che si presenta semplicemente in natura, ma questo grado di spiritualità rimane solo un «cenno», un rinvio, un riferirsi alla lontana al vero e, quindi, al pensiero<sup>97</sup>. L'arte – si legge nelle lezioni di estetica – è comunque «inferiore» al pensiero<sup>98</sup>. Il vero, per manifestarsi pienamente, ha bisogno di una forma adeguata, che è quella del concetto e che l'arte non è in grado di fornirgli<sup>99</sup>. Inoltre, anche dal punto di vista del contenuto e non solo da quello della forma, l'arte, poiché ha per oggetto il sensibile, è fatta di materiale sensibile, è capace di esprimere il contenuto del vero solo in misura limitata, ovvero nei termini parziali in cui la sensibilità sa recepirlo. L'arte non è la dimensione ultima di espressione del vero, «non è il modo più alto di esprimere la verità»<sup>100</sup>, e credere che invece lo sia, assolutizzare il momento dell'arte come meta ultima – come facevano Schelling o i protagonisti della *Frühromantik* – si configura semplicemente come un «traviamento»<sup>101</sup>. L'arte quindi, benché abbia lo stesso contenuto del pensiero (e della religione), a causa della forma con cui lo esprime e della capacità che la sua materia ha di riceverlo, rimane, rispetto alle altre due forme del sapere assoluto e, soprattutto rispetto alla filosofia, qualcosa di limitato:

«l'interesse dell'intelligenza consiste nell'abbracciare l'essenza, l'universale della cosa, il concetto dell'oggetto. Questo interesse l'arte non lo possiede, e perciò si differenzia dalla scienza. La scienza ha per scopo il pensiero, l'astratto universale, ha per oggetto qualcosa di diverso da ciò che

---

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 3; trad. it., p. 6.

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

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> «Il contenuto degno richiede una forma adeguata.» (*ivi*, p. 5; trad. it., p. 8), si legge nelle lezioni, e «il vero deve essere concepito essenzialmente in forma più elevata che nella figura concreta del sensibile, il quale non è né l'unico né il supremo concreto. Il modo più elevato del concreto è il pensiero, che certo è l'elemento dell'astrazione, ma deve esso stesso essere pensiero concreto, per valere come vero pensiero» (*ivi*, p. 33; trad. it., p. 34).

<sup>100</sup> *Hotho 1823*, p. 5; trad. it., 8.

<sup>101</sup> *Ibidem*.



le è dato immediatamente nelle cose: essa va dunque al di là dell'immediato. L'arte non lo fa, non va al di là del sensibile, che le è assegnato, anzi ha per oggetto il sensibile, così come esso è immediatamente. [...] il sensibile è dunque per lo spirito ma non nel senso che per l'arte sia oggetto il pensiero di questo sensibile, la sua essenza, il suo interno»<sup>102</sup>.

L'arte è perciò termine medio tra sensibilità e pensiero, tra natura e verità, ma il suo campo d'azione copre per la maggior parte il terreno della sensibilità. Costitutivamente, l'arte è massimamente degna in quanto tale, in quanto arte, ma se si tratta di esprimere appieno il contenuto al quale, in ogni caso, essa rimanda, allora bisogna rifarsi alle altre forme dello spirito.

Nella modernità, con l'avanzare della soggettività e della spiritualità, l'arte diverrà "qualcosa di passato", proprio per il fatto che il contesto in cui si trova a operare non corrisponde al suo tratto fondamentale sensibile. La progressiva mediazione introdotta dallo spirito renderà l'arte moderna, in un certo senso, qualcosa di estraneo a se stessa. L'arte della modernità, l'arte romantica, si trova a fare i conti con un avanzamento della riflessione che coinvolgerà anche lei, modificandola nella sua configurazione epocale.

Se però l'arte ha come dominio principalmente il sensibile, bisogna chiarire qual è il ruolo di un'arte come quella letteraria, che si è distanziata in modo considerevole (si pensi all'architettura) dalla materia, dal sensibile, appunto. Per cercare di individuare lo statuto della poesia, quindi, sembra utile prendere le mosse da quella che è la sua "materia", ovvero la parola. L'espressione verbale di cui si serve la poesia, infatti, costituirà il punto di forza dell'arte letteraria, il centro delle sue innumerevoli possibilità espressive, ma nello stesso tempo, esso sarà l'anello di collegamento più forte che la letteratura avrà con le altre forme dello spirito e con il mondo del quotidiano. La parola sarà, insomma, il perno della "fine" che coinvolge costitutivamente la poesia.

## 2.5 *La rappresentazione, il linguaggio, la parola*

La poesia – lo si è già visto – è presentata da Hegel come «l'arte della parola [*Wort*]». Più nello specifico, essa appartiene, nella sua esposizione più generale, al

---

<sup>102</sup> *Hotho 1823*, pp. 19-20 (trad. it., p. 22).

«regno delle rappresentazioni [*Vorstellungen*]» e il modo in cui si esprime, il suo «linguaggio [*Sprache*]», è una «raccolta di rappresentazioni»<sup>103</sup>.

Rispetto alla ripartizione delle forme assolute dello spirito, però, se la poesia è un'arte, allora dovrebbe ricadere sotto il dominio dell'intuizione sensibile, mentre la rappresentazione dovrebbe essere il modo di espressione proprio della religione, se non addirittura essere coinvolta nel raggio d'azione della filosofia che, come primo compito, ha quello di trasformare appunto le rappresentazioni in concetti<sup>104</sup>. Nell'arte l'unità tra contenuto e forma si realizza all'interno della dimensione dell'apparenza sensibile e ciò sembra chiamare in causa delle nozioni di tutt'altro tipo rispetto a quelle di una competenza (o addirittura di una conoscenza) di tipo rappresentativo e, soprattutto, verbale. Con la poesia, tuttavia, ci si immette in un campo che sembra più complesso e, a tratti, scivoloso.

L'unità tra contenuto spirituale e forma sensibile – tra un concetto che non viene appreso nella sua universalità, perché espresso nel medio del sensibile, ovvero in unità con l'apparenza individuale – non è l'unica modalità di configurazione che offre l'arte. Nell'edizione a stampa si legge quasi una correzione, rispetto a uno schema che sembra saldamente determinato:

«Quest'unità si realizza nell'arte, a dire il vero, *anche nell'elemento della rappresentazione* e non solo in quello dell'esteriorità sensibile, e ciò avviene particolarmente nella poesia. Tuttavia anche in questa, che è la più spirituale delle arti, è presente l'unione di significato e di configurazione individuale di esso – se pur per la coscienza rappresentante – ed ogni contenuto è colto e rappresentato in modo immediato»<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> *Von der Pfordten 1826*, p. 223, trad. mia. «Sammlung der Zeichen der Vorstellung» (Kehler 1826, p. 197).

<sup>104</sup> *Enz. 30*, § 3 Anm. Anche la considerazione scientifica dell'arte parte dall'incontro delle rappresentazioni e queste sono, per la comprensione filosofica, un qualcosa di oscuro, un qualcosa da dirimere e articolare attraverso il concetto. Si leggano per esempio i primi passaggi del corso del 1823, nella trascrizione di Hotho: «L'oggetto della nostra considerazione si determina come il regno del bello, più precisamente come il campo dell'arte. Quando si prende in considerazione un oggetto traendolo dal vasto regno della rappresentazione, esso sta all'inizio lontano in oscura penombra, e si deve per prima cosa separarlo da altri campi per poter fare più dappresso la sua conoscenza. Perciò noi intendiamo iniziare occupandoci di alcune rappresentazioni che qui possono venirci incontro a tutta prima.» (*Hotho 1823*, p. 1; trad. it., p.3). E anche quando si porrà il problema del cominciamento della filosofia dell'arte, non si può che partire dalla «rappresentazione, che vi sono opere d'arte», per poi addentrarsi nell'indagine (ivi, p. 7; trad. it., p. 9).

<sup>105</sup> *Ästh. I*, p. 140 (trad. it., pp. 118-119).

C'è quindi una dimensione – quella di un contenuto espresso in forma individuale e di una sua elaborazione ed esposizione di tipo più immediate – che permane e che consente alla poesia di riconoscersi legittimamente all'interno dell'alveo dell'arte. C'è però anche un livello altro.

La poesia, ancora una volta, e questa volta a livello propriamente sistematico si mostra come arte “eccentrica”, nella misura in cui, ancora arte (anzi, arte addirittura più propriamente arte delle altre) e quindi ancora sotto la giurisdizione della intuizione sensibile, si serve però della rappresentazione e della parola.

*Vorstellung, Sprache, Wort*: la poesia, a differenza di tutte le altre arti, si serve almeno in una certa misura degli stessi strumenti della religione e, soprattutto, della filosofia (ma anche della storia e della retorica). Il carattere altamente spirituale della poesia fa sì che essa, in quanto arte, invada in un certo senso il campo delle altre forme dello spirito assoluto. Tra arte, religione e filosofia vi è un ulteriore terreno comune, un terreno che va oltre il fatto che tutte e tre abbiano il medesimo contenuto. Una frequenza condivisa che si veicola non solo attraverso il contenuto ma, almeno in parte, secondo le dinamiche dell'espressione di questo contenuto.

Si tratterà quindi, in questo capitolo, di fornire gli elementi di base di questo terreno comune e di cercare di capire in che misura la rappresentazione per immagini e il linguaggio parlato diventino peculiari nell'arte letteraria; detto altrimenti, si tratterà di passare in rassegna la “cassetta degli attrezzi” di cui queste forme dello spirito assoluto sembrano servirsi, di vedere se ci sono “attrezzi” specifici per l'arte letteraria oppure se questa utilizzi in modo particolare gli “attrezzi” che condivide con religione e filosofia. Bisognerà insomma vedere dove si produca lo scarto – sempre ammesso che sia possibile identificarlo con precisione – tra il linguaggio della poesia e un linguaggio con molti caratteri comuni e, tuttavia, altro<sup>106</sup>.

Non sembra inutile gettare un rapido sguardo ai passi dell'*Enciclopedia* e rapportarli a quelli dei corsi di estetica. L'analisi della rappresentazione viene esposta al livello dello *Spirito soggettivo*, nella della sezione *C. Psicologia* paragrafo *a. Lo spirito*

---

<sup>106</sup> Per un inquadramento del dibattito sulla filosofia del linguaggio in Hegel e i relativi approfondimenti bibliografici, le risorse più approfondite e aggiornate sono: M. CAMPOGANI, *Hegel e il linguaggio. Dialogo, lingua, proposizioni*, Napoli, La città del sole, 2001, pp. 15-36 e 411-429; J. VERNON, *Hegel's Philosophy of Language*, London, Continuum, 2007, pp. 17-31 e 151-158. Si segnala inoltre il percorso bibliografico, che si ferma tuttavia alla metà degli anni '80, presente in A. FERRARIN, *Hegel e il linguaggio. Per una bibliografia sul tema*, «Teoria», VII, 1 (1987), pp. 140-161. Per quanto non sia un testo troppo recente, ma venga riconosciuto come punto di riferimento anche dalle più recenti ricerche, il testo di Bodammer rimane, per la vastità degli ambiti toccati, uno dei più rilevanti (T. BODAMMER, *Hegels Deutung der Sprache. Interpretationen zu Hegels Äußerungen über die Sprache*, Hamburg, Felix Meiner, 1969).

*teoretico*, ovvero quel luogo in cui l'attività del soggetto pensante conferisce una forma stabile, oggettiva, al proprio sentire soggettivo e in cui Hegel scorge l'«inizio della cultura»<sup>107</sup>. È a questo punto, infatti, che tutti i processi di simbolizzazione e significazione che producono la “seconda natura” che è parte costitutiva dell'essere umano hanno origine e sviluppo.

La rappresentazione, in queste pagine, si posiziona come termine medio tra l'intuizione e il pensiero e viene descritta in questi termini:

«La rappresentazione è, come l'intuizione ricordata, il punto medio tra l'immediato trovarsi determinato dell'intelligenza, e l'intelligenza medesima nella sua libertà, che è il pensiero.»<sup>108</sup>

La rappresentazione, da una parte, non è intuizione. Quest'ultima consiste nella capacità di determinare gli oggetti circostanti come singolarità materiali nello spazio e nel tempo, in un modo ancora immediato, ad un livello ancora inconscio, in un oscuro esterno di cui non si ha ancora piena consapevolezza. Nella rappresentazione, invece, vi è un passaggio in più. La rappresentazione, attraverso i processi di astrazione dall'immediatezza messi in campo dal ricordo (*Erinnerung*), dall'immaginazione (*Einbildungskraft*) e dalla memoria (*Gedächtnis*), collega questa intuizione che riconosce come sua a qualcosa di universale, ne generalizza il contenuto e le associa a immagini attraverso cui vengono prodotti simboli, segni e infine linguaggio articolato in parole. In essa l'intelligenza comprende l'intuizione come prodotto della propria attività conoscitiva, come qualcosa che essa stessa ha posto di fronte a sé (*vorgestellt*): essa la interiorizza e “si ricorda” (*sich er-innert*), appunto, che l'intuizione è sua<sup>109</sup>. Di qui, essa riesce a produrre delle immagini, che sono ormai altra cosa, qualcosa di indipendente, dalle intuizioni da cui derivano. Sulla combinazione di queste immagini su cui poi si articoleranno i segni, verranno prodotte le parole, oggetto della memoria

---

<sup>107</sup> *Enz. 30*, § 448, Anm.

<sup>108</sup> *Enz. 30*, § 451.

<sup>109</sup> «L'intuizione non va confusa [...] con la *rappresentazione* propriamente detta [...]. Per quanto concerne, in primo luogo, il rapporto tra intuizione e *rappresentazione*, la prima di queste forme dello spirito ha in comune con la seconda soltanto il fatto che l'oggetto è altrettanto separato da me quanto al tempo stesso mio proprio. Ma, che l'oggetto abbia il carattere di ciò che è mio, questo nell'intuizione è presente soltanto in sé, e viene posto solo nella rappresentazione. Nell'intuizione prevale l'oggettività del contenuto. Solo quando rifletto che sono io ad avere l'intuizione, solo allora io accedo al punto di vista della rappresentazione.» (*Enz 30*, § 449, Anm.).

(*Gedächtnis*)<sup>110</sup>. La rappresentazione, insomma, provoca una serie di processi che negano l'immediatezza dell'intuizione e se ne distaccano.

Dall'altra parte, la rappresentazione non è il pensiero vero e proprio, perché la conoscenza che essa produce è ancora di carattere soggettivo e formale e non ha acquisito la validità solida e oggettiva del concetto. Tuttavia, è nella rappresentazione che comincia quel movimento riflessivo di svuotamento progressivo di quel materiale contingente che apparteneva all'intuizione; nella rappresentazione, i processi interiori guadagnano in generalità e si produce quello scarto decisivo per la produzione di pensiero, quella «promozione di presenza»<sup>111</sup>, che consiste nell'estrinsecazione oggettiva dell'interiorità soggettiva nel linguaggio e nella parola<sup>112</sup>. Il linguaggio, che si configura al livello delle rappresentazioni, scrive Hegel:

«dà alle sensazioni, intuizioni e rappresentazioni una seconda esistenza, più alta di quella immediata, un'esistenza universale, che ha vigore nel *dominio della rappresentazione.*»<sup>113</sup>

Il livello della rappresentazione, quindi, descrive lo snodo, all'interno dei processi mentali del soggetto che si rapporta al mondo circostante, tra l'intuizione e il concetto, tra la sensibilità e pensiero. Stando alla ripartizione sistematica, tale dimensione dovrebbe configurare le condizioni soggettive per il prodursi della religione e quindi della filosofia e, per le istanze di significazione che a questo punto emergono, ciò sembra trovare tutte le corrispondenze del caso.

Tuttavia, la letteratura ha a che fare con le rappresentazioni, con il linguaggio e la parola e anche l'arte in generale non è certo estranea alla produzione di immagini, simboli e segni. All'interno delle dinamiche proprie della rappresentazione, si esplicano infatti le funzioni dell'immaginazione e, soprattutto, dell'immaginazione produttiva. Si tratta allora di vedere fino a che punto il soggetto, andando oltre l'intuizione, si serva dei processi rappresentativi per produrre arte e dove si produca lo scarto tra arte e letteratura, all'interno di questi.

---

<sup>110</sup> Per un percorso approfondito di questi passaggi, cfr. J. VERNON, *Hegel's Philosophy of Language*, cit., pp. 46-81.

<sup>111</sup> J. DERRIDA, *Il pozzo e la piramide. Introduzione alla semiologia di Hegel* in ID., *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 105-152, p. 130.

<sup>112</sup> «Noi abbiamo sapere dei nostri pensieri, abbiamo pensieri determinati ed effettivi solo quando diamo forma dell'oggettività, dell'essere differenziati dalla nostra interiorità, quindi la forma dell'esteriorità, anzi d'una tale esteriorità, che porta al tempo stesso l'impronta della suprema interiorità. Un esteriore così interiore è soltanto il suono articolato, la parola» (*Enz. 30*, § 462, Anm.).

<sup>113</sup> *Enz. 30*, §459.

Il passaggio da analizzare, a questo proposito, è quello dell'immaginazione (*Einbildungskraft*). Essa si pone come l'elemento attivo delle facoltà rappresentative del soggetto, tra il ricordo (*Erinnerung*), che interiorizza il contenuto intuitivo e lo pone come suo, e la memoria (*Gedächtnis*), che acquisisce le parole, andando oltre la dimensione delle immagini. Dopo aver riconosciuto le intuizioni come proprie, l'intelligenza mette in moto una produzione attiva di immagini (*Bilder*) che ha il compito di rendere universali le intuizioni individuali che provengono dall'esterno, di unire il concreto a una dimensione più generale che proviene dall'interno; tra queste immagini, poi, vengono attivati processi associativi che le mettono in relazione tra loro e che sussumono singole immagini determinate in rappresentazioni sempre più universali. Così, l'immaginazione trae dalla concretezza sensibile delle intuizioni, per esempio quella di una rosa, che la rappresentazione mette in rapporto tra loro e, attraverso un «aspetto *particolare* dell'oggetto», come può essere il colore rosso, oppure mediante qualcosa di «*concretamente universale*», come la pianta in quanto genere, universalizza per mezzo delle immagini <sup>114</sup>. È in questo aspetto attivo dell'immaginazione che vanno ricercate le dinamiche che coinvolgono l'elemento artistico, in quella che Hegel chiama, appunto, «immaginazione produttiva» (*produktive Einbildungskraft*):

«In quanto l'intelligenza produce questa unità di *universale e particolare*, d'*interno* e di *esterno*, di *rappresentazione* e di *intuizione*, ed in questo modo ricostituisce, come ormai *verificata*, la *totalità* ch'era presente nell'intuizione stessa, l'attività rappresentativa si completa in se stessa, nella misura in cui essa è *immaginazione produttiva*. Quest'ultima costituisce l'elemento formale dell'*arte*; poiché l'*arte* espone ciò che è veramente universale, l'*idea*, nella forma dell'*esistenza determinata sensibile*, dell'*immagine*». <sup>115</sup>

L'arte in generale, in tutti i suoi generi, quindi è coinvolta da processi riflessivi che elaborano l'intuizione. L'elemento artistico, in qualsiasi sua forma, non si limita all'intuizione. Chiaramente non tutte le arti particolari intervengono nella stessa misura nell'elaborazione e successiva configurazione dell'intuizione, ma certo partecipano

---

<sup>114</sup> *Enz. 30*, § 456 Anm.

<sup>115</sup> *Enz. 30*, §456 Anm.

della rappresentazione<sup>116</sup>. È possibile che a questo livello – sia detto per inciso – si possa individuare una delle radici di quegli spostamenti a livello sistematico-enciclopedico che, prima di individuare l'arte in quanto arte, come prima forma dello spirito assoluto, accostavano religione e arte nella religione artistica.

Nel suo versante attivo e produttivo, che combina e sussume, l'intelligenza, nel momento in cui completa il processo di autointuizione entro se stessa, nel momento cioè in cui riconosce pienamente se stessa nei suoi prodotti diventa *fantasia*, che si pone come una facoltà generale propria dell'essere umano, perché descrive dei processi mentali attraverso cui ognuno oggettiva in immagini il materiale delle intuizioni, attraverso rappresentazioni universali e derivanti dall'interiorità del soggetto:

«La fantasia è il punto mediano, nel quale l'universale e l'essere, il proprio e ciò che è trovato, l'interno e l'esterno sono fusi in unità perfetta. Le precedenti sintesi dell'intuizione, del ricordo ecc., sono unificazioni degli stessi momenti; si tratta però di sintesi; è solo nella fantasia che l'intelligenza è, non come il pozzo indeterminato e l'universale, ma come singolarità, cioè come concreta soggettività, nella quale la relazione a sé è determinata altrettanto come essere quanto come universalità»<sup>117</sup>.

Tuttavia, si tratta anche in maniera specifica dell'organo dell'attività e del godimento artistici e, se ci si addentra nelle sue diverse specificazioni, si può venire a capo, almeno in parte, delle distinzioni tra arte, religione, filosofia. Hegel distingue 1) una fantasia simboleggiante, 2) una fantasia allegorizzante, 3) una fantasia poetante, 4) una fantasia significatrice. 1) La fantasia simboleggiante, o creatrice di simboli, collega nel simbolo l'immagine della rappresentazione a un contenuto intuitivo in modo coerente, ovvero secondo una corrispondenza reale tra i due poli<sup>118</sup>. 2) La caratteristica

---

<sup>116</sup> Scrive Hegel nelle Aggiunte ai paragrafi dell'*Enciclopedia*, facendo specifico riferimento alla poesia, ma estendendo la considerazione anche alle altre arti: «Ci si immagina spesso che il *poeta*, come in generale l'artista, non possa procedere che per *intuizione*. Non è assolutamente così. Un vero poeta deve al contrario, prima e durante l'esecuzione della propria opera, *meditare e riflettere*; solo per questa via può sperare di estrarre il *cuore* o l'*anima* della Cosa da tutte le esteriorità che l'avvolgono, sviluppando in tal modo *organicamente* l'intuizione che ne ha.» (*Enz. 30*, §449 Anm).

<sup>117</sup> *Enz. 30*, § 457 Anm.

<sup>118</sup> La fantasia creatrice di simboli «non sceglie alcun altro materiale sensibile all'infuori di quello il cui *indipendente* significato *corrisponde* al contenuto determinato dell'universale da tradurre.» (*Enz. 30*, § 457 Anm.).

della fantasia allegorizzante, invece, è quella di servirsi di un insieme di singolarità per esprimere l'universale<sup>119</sup>.

Questi due tipi di fantasia sembrano essere quelli che si utilizzano maggiormente per le arti che non sono la poesia o, almeno, per le arti figurative. Attraverso procedimenti simbolici e allegorici, le arti elaborano le intuizioni e ne fanno immagini espresse dall'interiorità dell'artista.

3) La fantasia poetica, invece, sembra essere quella propria della poesia e Hegel, per descriverla, la contrappone esplicitamente ai procedimenti utilizzati dalle arti figurative:

«La fantasia *poetica* 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 rappresentare»<sup>120</sup>.

La fantasia poetica pare avere una capacità di manovra maggiore rispetto alle dinamiche che producono le arti figurative e questo sembra derivare dal fatto che essa sia in grado di liberarsi del materiale intuitivo, dal fatto che non sia per lei necessario servirsene. Infatti, si è visto che la poesia opera a livello delle rappresentazioni; essa lavora con le rappresentazioni e su di esse. Per questo, la poesia è, rispetto alle altre, l'arte più libera<sup>121</sup>. L'espressione, attraverso la rappresentazione, nel caso della poesia può coincidere con il contenuto espresso: se nelle altre arti, la materia esteriore è il mezzo attraverso cui l'ideale si realizza, la materia attraverso cui la poesia si esprime è la stessa che essa vuole esprimere, vale a dire la rappresentazione che deriva dall'interiorità<sup>122</sup>. Questo rende la poesia, tra le arti, da una parte, l'arte più vicina a ciò che è spirituale e, dall'altra e proprio per il carattere marcatamente spirituale, l'arte con il più alto grado e la più ampia estensione di possibilità di espressione<sup>123</sup>.

---

<sup>119</sup> La fantasia allegorizzante «esprime il soggettivo piuttosto mediante un insieme di singolarità» (*Enz.* 30, § 457, Anm).

<sup>120</sup> *Enz.* 30, §457, Anm.

<sup>121</sup> «La rappresentazione contiene la possibilità di presentare la materia nel suo più completo sviluppo.» (*Hotho 1823*, p. 272; trad., it., p. 263)

<sup>122</sup> «Quando diciamo 'rappresentazione', intendiamo il contenuto e distinguiamo da esso la sua espressione. Ma abbiamo già notato che il contenuto in genere viene presentato nel modo della rappresentazione. In questo caso dunque è la rappresentazione stessa a essere il modo dell'espressione, la manifestazione del contenuto. Nella pittura, il contenuto viene presentato in colori e figure sulla base della spazialità. Nella poesia può esserci il medesimo contenuto, e tuttavia esso è espresso nella rappresentazione. Se parliamo quindi di espressione, essa è la medesima cosa della rappresentazione» (ivi, p. 275; trad. it., p. 266).

<sup>123</sup> «Il contenuto dell'arte della parola, la configurazione determinata che viene posta nell'elemento soggettivo, è la rappresentazione, e il contenuto dell'arte della parola è l'intera ricchezza della



Il fatto che il materiale di elaborazione più confacente alla poesia sia la rappresentazione, comunque, è solamente una possibilità tra le altre. Nulla le vieta – come si legge nel passo appena citato – di riferirsi in modo più immediato al materiale sensibile e quindi di servirsi degli altri tipi di fantasia attraverso processi di simbolizzazione e allegorizzazione, dimostrando ancora una volta le sue infinite possibilità e libertà.

Inoltre, questo allontanamento dall'intuizione, non va assolutamente letto come un suo rifiuto. Anzi, è proprio attraverso i processi riflessivi della rappresentazione che il poeta riesce a convogliare e rendere oggetto di intuizione sentimenti come gioia e dolore<sup>124</sup>.

Tuttavia, il fatto che l'apporto rappresentativo sia così consistente, pone la poesia in quella posizione liminale che la avvicina ad altre forme del sapere assoluto. La materia della poesia, infatti,

«ha però anche un difetto [*Mangel*], e cioè non è tanto determinata quanto lo è l'intuizione sensibile. La rappresentazione è di natura spirituale, e dunque le spetta già l'universalità che appartiene al pensiero»<sup>125</sup>.

L'universalità che ha in comune già con il pensiero si esprime chiaramente con il fatto che la poesia, per veicolare le proprie rappresentazioni, si serva di quello strumento di significazione che è il linguaggio e, nello specifico, della parola. 4) La poesia, quindi, fa uso anche del quarto tipo di fantasia, quella significatrice, ovvero di quella fantasia che collega il contenuto intuitivo, in modo immediato, a rappresentazioni senza alcuna corrispondenza specifica tra i due poli<sup>126</sup>. Questo movimento

---

rappresentazione, lo spirituale che è presso di sé, che è in un elemento che appartiene allo spirito stesso.» (ivi, p. 271; trad. it., p. 262)

<sup>124</sup> In un luogo delle aggiunte ai paragrafi dello spirito soggettivo, Hegel descrive il modo in cui un poeta, elaborando le propri sentimenti interiori, rendendole intuizioni che, attraverso processi rappresentativi, rende intuibili ai propri fruitori e, in questo modo, riesce a liberarsi di sentimenti che magari lo opprimevano. Hegel fa l'esempio del *Werther* goethiano. In questi passaggi è chiaro quanto il poeta che lavora sulle rappresentazioni sia comunque ampiamente coinvolto all'interno del dominio delle intuizioni: «Così noi sappiamo, ad esempio, che se qualcuno riesce a rendersi intuibili – magari con una poesia – i sentimenti di gioia o di dolore che lo sopraffanno, egli separa da sé ciò che gli opprimeva lo spirito, procurandosi così un sollievo od una completa libertà. Infatti, per quanto egli, con la contemplazione dei molti aspetti delle sue sensazioni, sembri aumentarne la forza, diminuisce tuttavia in realtà questa forza col fatto di fare delle sue sensazioni qualcosa *che gli sta di fronte*, qualcosa che gli *diviene esterno*. Perciò, in particolare, *Goethe*, specialmente con il suo *Werther*, ha dato sollievo a se stesso, mentre assoggettava i lettori di questo romanzo alla forza della sensazione.» (*Enz. 30*, §448 Anm.)

<sup>125</sup> *Hotho 1823*, p. 272 (trad. it., p. 263).

<sup>126</sup> «Il *segno* è una qualche intuizione immediata, che rappresenta un contenuto completamente diverso da quello che ha per se stessa [...]» (*Enz. 30*, § 458 Anm.)

rappresentativo produce il segno e il segno è alla base del linguaggio verbale e delle parole. Il segno, infatti, si configura come intuizione «superata», ovvero come intuizione che ha attraversato la negatività dell'intelligenza e si è determinata nel tempo come «un dileguare dell'essere determinato, mentre esso è», un qualcosa scorre via, ma c'è: l'intuizione è diventata «l'estrinsecazione compiuta dell'interiorità che si annuncia», ovvero il suono<sup>127</sup>. Quando il suono si articola, diventa «discorso», che dispiegato in sistema si fa «lingua». La lingua fa fare un salto di qualità alle sensazioni, poi fattesi intuizioni e quindi rappresentazioni: la lingua conferisce a queste «un secondo essere determinato, più elevato di quello immediato», la sua è «un'esistenza che vale nel *regno dell'attività rappresentativa*»<sup>128</sup>. Tra i vari tipi di lingua, quella che fa uso della scrittura alfabetica e perciò della parola interpreta appieno le possibilità della rappresentazione che si fa segno: Hegel scrive che la «scrittura alfabetica è la più intelligente» e che in essa la parola è «il modo più degno, proprio dell'intelligenza, di esteriorizzare le proprie rappresentazioni»<sup>129</sup>.

C'è quindi un ulteriore spostamento qualitativo a livello della rappresentazione tra i prodotti della fantasia simbolica, della fantasia allegorica e quella fantasia poetica, da una parte, e le configurazioni che sono il risultato della fantasia segnica. È uno spostamento che avvicina sempre di più l'espressione dell'essere umano, da una parte, al linguaggio che si utilizza nella vita di ogni giorno, una volta emersi dal “pozzo” dell'inconscio, e, dall'altra, a una dimensione spirituale e non più meramente intuitiva e sensibile. È uno spostamento che apre la strada, da una parte, al mondo nella sua quotidianità, e, dall'altra, alle forme proprie della religione e della filosofia. Anche la poesia, tuttavia, fa certamente uso della fantasia significatrice.

Se il suono, nella musica, coincideva con il contenuto dell'opera d'arte ed era, si potrebbe dire, il suo fine ultimo, nella poesia il suono diventa un semplice mezzo, uno strumento, e non avendo un rapporto immediato, nel senso di simbolico, con il contenuto espresso, diventa segno e quindi parola, esattamente nel modo descritto nelle pagine enciclopediche dello spirito soggettivo:

---

<sup>127</sup> *Enz. 30*, § 459.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> *Enz. 30*, § 459 Anm.

«Quando il suono acquista un tale compimento, viene abbassato a mero strumento, è solo un segno e diventa parola, e questa espressione è dunque diversa dal contenuto stesso»<sup>130</sup>.

La poesia quindi si serve, almeno in parte degli strumenti che troveranno il loro più compiuto utilizzo nelle forme dello spirito assoluto che non sono l'arte, vale a dire religione e, soprattutto, la filosofia. Si tratterà di capire, a questo punto, se ci sono delle differenze e in che modo si esprimano tra il linguaggio e la parola della poesia e quelli, per esempio, della filosofia o della vita quotidiana. È necessario cioè capire in che modo assumere la differenza tra poesia, prosa del pensiero e prosa del quotidiano. Per arrivare a questo livello, tuttavia, è giunto il momento di determinare la posizione della poesia, all'interno del sistema delle arti, così come si configura nelle lezioni berlinesi. Una volta chiarito il ruolo della poesia rispetto alle altre arti, si potrà chiarire che relazione si presenti con le altre forme dello spirito assoluto e con il mondo della quotidianità e, quindi, che tipo di linguaggio sia il linguaggio poetico.

## *2.6 I confini della letteratura nel sistema delle arti*

Se ci si addentra nella lettura dei testi hegeliani, la determinazione della posizione dell'arte letteraria, ovvero del suo ruolo nei confronti delle altre arti, nei confronti delle altre parti della filosofia dell'arte e del sistema hegeliano in generale, risulta decisivo per tutta una serie di considerazioni ben più ampie che riguardano il concetto hegeliano di letteratura. Lo stabilire queste coordinate, infatti, coinvolge le dimensioni più diverse, dal momento che vengono prese in considerazione riflessioni a livello tecnico-materiale, a livello di filosofia dell'arte e di filosofia della storia, a livello di critica e stilistica letteraria, fino a quelle, di sistema, che riguardano il rapporto con gli altri ambiti del sapere assoluto, ovvero religione e filosofia. Individuare tali confini significa porre sul tavolo, in modo implicito o meno, perlopiù tutti i temi che verranno affrontati nelle parti successive del presente lavoro.

---

<sup>130</sup> *Hotho 1830*, p. 271 (trad. it., p. 262). Cfr. JOHN MCCUMBER, *Sound—Tone—Word: Toward an Hegelian Philosophy of Language*, in J. O'NEILL SURBER (ed. by), *Hegel and Language*, New York, SUNY Press, 2006, pp. 111-125.

### 2.6.1 Dalla parte della concretezza

Innanzitutto, è necessario comprendere quali siano le caratteristiche di rilievo della sezione, in cui, all'interno delle *Lezioni di estetica*, Hegel propone una trattazione specifica dell'arte letteraria. Benché numerosi siano i riferimenti alla letteratura e a personaggi letterari nelle parti precedenti della filosofia dell'arte, Hegel affronta in modo tematico tale arte nell'ultima sezione delle *Lezioni*. Come noto, l'ultima sezione, in tutti i cicli di lezioni ad esclusione di quello del semestre invernale del 1828-1829, costituisce la seconda parte delle *Lezioni*, la *Parte speciale* [*Der besondere Teil*]; nell'ultimo ciclo di lezioni, invece, quello che, nella sua organizzazione strutturale, è stato poi adottato come modello per la redazione a stampa di Hotho del 1835-1838, l'ultima parte costituiva il terzo momento, dopo quello dedicato all'*Idea del bello artistico o l'ideale* [*Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal*] e dopo quello riguardante lo *Sviluppo dell'ideale nelle forme particolari del bello artistico* [*Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen*], che articolavano in modo bipartito l'unica *Parte generale* [*Der allgemeine Teil*], dei corsi precedenti. Al di là del richiamo alle questioni riguardanti la vicenda editoriale e redazionale, in ogni corso, l'ultima parte dell'*Estetica* hegeliana è dedicata all'analisi delle arti particolari. Vengono cioè prese in considerazioni architettura, scultura, pittura, musica e poesia, intese come le componenti autonome e correlate del sistema delle arti. Benché vi siano delle differenze tra i diversi quaderni di appunti e tra questi e la redazione a stampa di Hotho, è necessario sottolineare in questa fase preliminare un punto comune a tutte le versioni pervenutaci: una filosofia dell'arte – per quanto interessa il presente lavoro, quindi una filosofia della letteratura – è tale, solamente nel momento in cui si riferisce alla concretezza storica delle opere, quando la teoria non si sostituisce al suo oggetto di indagine, ma emerge, nel proprio svolgimento, dalla determinatezza di ciò che essa intende analizzare<sup>131</sup>. Un progresso sempre più specifico verso la determinazione concreta dell'arte è un segno distintivo delle lezioni di estetica hegeliane e l'illustrazione dello specifico storico-artistico svolge all'interno di queste

---

<sup>131</sup> Szondi, con una certa propensione degli studi hegeliani a individuare in Hegel la fine di un percorso estetico e la sua sintesi, che deriva in gran parte dall'influente saggio di Kuhn, scrive: «L'estetica di Hegel non costituisce solo un elemento del suo sistema filosofico, è anche una sintesi monumentale situata alla fine di un'epoca in cui lo studio teoretico della letteratura era ancora legato nel modo più stretto con la ricerca storica e con la stessa produzione.» (P. SZONDI, *La poetica di Hegel*, cit., p. 8).

una parte, anche solo quantitativamente, determinante<sup>132</sup>. A proposito della filosofia della letteratura hegeliana, Peter Szondi rileva come essa:

«[...] non si perda affatto in una filosofia astratta e sovrastorica del bello. Cerca, invece, di intendere teoreticamente sia la struttura concreta dell'opera d'arte letteraria, sia la sua storia: la filosofia hegeliana dell'arte è insieme una filosofia dell'opera d'arte e della storia dell'arte e della poesia.»<sup>133</sup>

In questo senso, prosegue Szondi più avanti, è l'opera d'arte concreta il centro del ragionamento speculativo hegeliano, il suo pensiero sull'arte non copre fino a eliminare lo specifico particolare delle opere, ma emerge da esse come la razionalità che le sostiene necessità, conferendo loro significato:

«il fenomeno concreto non viene sostituito dal concetto. Il pensiero si *sposta* invece nel fenomeno stesso, lo rende trasparente. La realtà determinata e concreta non è sacrificata da una formula astratta, ma attraverso l'unione con il concetto si rivela nella sua necessità e in tutta la ricchezza del suo significato.»<sup>134</sup>

Per quanto a volte possa sembrare rapsodico o figlio, come spesso accade, delle numerose esperienze artistiche di cui Hegel fruisce negli anni berlinesi, il riferimento alle opere d'arte particolari è infatti sempre presente e tale presenza ha, in sé, un carattere di necessità<sup>135</sup>. La filosofia dell'arte hegeliana, per essere tale, non può rimanere una filosofia che trascura il proprio oggetto di indagine, che applica, in un secondo momento e senza alcuna certezza del risultato, l'astrattezza delle considerazioni teoriche agli oggetti d'arte che contingentemente si propongono di volta

---

<sup>132</sup> Scrive Henrich: «In Hegels Vorlesungen über die Ästhetik nimmt die Erklärung von Epochen der Kunstproduktion und den Entwicklung in den Kunstgattungen bis hin zur Interpretation einzelner bedeutender Werke einen Raum ein, welcher den deutlich übertrifft, den die Klärung der Grundlagen der philosophischen Ästhetik einnimmt, die man als die wichtigste philosophische Aufgabe ansehen möchte.» (D. HENRICH, *Zerfall und Zukunft. Hegel Theoreme über das Ende der Kunst* in Id., *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, pp. 65-125, p. 66; it. p. 32).

<sup>133</sup> P. SZONDI, *La poetica di Hegel*, p. 10.

<sup>134</sup> Ivi, p. 53.

<sup>135</sup> Sul «magistrale equilibrio tra l'indagine teorica e il fondamento empirico, che conferisce alle sue [di Hegel] lezioni berlinesi una profondità e brillantezza di analisi difficilmente eguagliabile» e la ricchezza di casi che il filosofo analizza con insolito entusiasmo, si vedano le prime pagine dell'*Introduzione. Vita da sentinella: l'arte nella modernità* di F. IANNELLI in EAD. (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 13-30, in particolare pp. 13-19.

in volta. Essa non opera come una rete stesa sul proprio materiale conoscitivo, ma si costituisce proprio attraverso la considerazione primaria degli oggetti d'arte che conosce. L'opera d'arte è il corrispettivo inevitabile di una filosofia dell'arte, per Hegel, ed è il momento fondamentale della sua configurazione speculativa.

Il delinarsi dell'ultima parte della filosofia dell'arte hegeliana, come momento dell'incontro concreto e specifico delle opere d'arte in quanto tali, è un dato strutturale comune a tutti i corsi tenuti da Hegel. Nella *Nachschrift* del 1823 redatta da Hotho, si legge:

«La parte speciale ha a che fare con la manifestazione [*Erscheinung*] dell'opera d'arte. La prima parte aveva il suo contenuto in se stessa, la seconda è l'opera d'arte esistente, come che sia il contenuto [...] noi dobbiamo comprendere la determinatezza di tale manifestazione. Questa determinazione non è quella della manifestazione in genere; anzi la guisa della realtà costituisce una determinatezza di contenuto, una determinatezza del concetto stesso.»<sup>136</sup>

Se nelle pagine precedenti erano stati analizzati i termini generali e complessivi dell'opera d'arte e ci si era spinti fino alla contestualizzazione filosofico-storica delle diverse età delle forme d'arte simbolica, classica e romantica (dove peraltro gli esempi e i casi particolari già abbondavano), qui l'arte letteraria si determina, si particularizza. L'idea diventa qualcosa di presente e, quindi, realmente ideale<sup>137</sup>. L'arte si manifesta come cosa, oggetto, si realizza, l'arte si sviluppa qui – come si legge nel corso del 1826 – come mondo<sup>138</sup>.

Questo elemento si ritrova anche nella redazione suddivisa in tre parti redatta da Hotho:

«[...] la terza fase ha come oggetto della considerazione *l'ideale nel suo realizzarsi* in quanto sua *rappresentazione artistica nell'opera d'arte*».<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> Hotho 1823, p. 205 (trad. it, pp. 198-199).

<sup>137</sup> «Les formes générales de l'art se particularisent; de cette manière seulement la notion générale devient être déterminé» (Cousin, p. 48).

<sup>138</sup> «Die Kunst entwickelt sich hier als Welt» (*Von der Pfordtens 1826*, p. 69). Cfr. *Kehler 1826*, p. 29.

<sup>139</sup> *Ästh. I*, p. 144 (trad. it., p. 122).

Ciò che deve essere sottolineato, a questo livello, è che tale bisogno di concretezza, tale necessità di completare il quadro teorico con una considerazione specifica dell'opera d'arte nella sua determinatezza, fino alla trattazione di opere identificate storicamente, non costituisce un supplemento di indagine a livello empirico, un mettere alla prova l'elaborazione speculativa, né tanto meno una sua applicazione estemporanea e tutto sommato accidentale<sup>140</sup>. Si tratta, invece, del completamento necessario e inevitabile che richiede la stessa caratterizzazione dell'arte da parte di Hegel: in quanto idea dell'arte che si realizza come ideale nell'elemento del sensibile, l'arte, proprio per essere tale, non può che realizzarsi nell'intuizione e nella rappresentazione sensibile<sup>141</sup>. L'ultima parte della riflessione hegeliana sull'arte, insomma, è ciò che il concetto stesso di arte esige:

«Indem aber die Idee als Kunstwerk da seyn soll, soll sie seyn für die sinnliche Anschauung und Vorstellung»<sup>142</sup>

L'estetica redatta da Hotho del 1835-1838 lo dice con chiarezza, pur senza distaccarsi in questo caso nella sostanza dai quaderni compilati dagli uditori delle lezioni:

«Ad entrambe queste sfere [la prima e la seconda parte dell'*Estetica*] manca ancora, però, la realtà entro l'elemento dell'*esteriore* stesso. [...] Ma il concetto stesso del bello implica che esso come opera d'arte si faccia esternamente oggettivo per l'intuizione immediata, per i sensi e la rappresentazione sensibile, cosicché il bello solo con questa esistenza a lui stessa appropriata diviene veramente per se stesso il bello e l'ideale.

---

<sup>140</sup> «Der dritte Teil der Hegelschen Ästhetik, der das reale Dasein der einzelnen Künste in ihren konkreten Gestalten zum Thema hat, ist für Hegel nicht der Schritt von der Kunstphilosophie zur Kunstempirie. Für Hegel haben das „Ideal“ und die Kunstformen des Symbolischen, Klassischen und Romantischen kein gesondertes Dasein, keine von ihren konkreten Erscheinungsformen abgetrennte Existenz. Hegel entfaltet zwar alle drei Teile seiner Ästhetik als systematisches Nacheinander, jedoch dem Gegenstand nach als untrennbare Einheit» (F. D. WAGNER, *Hegels Philosophie der Dichtung*, cit., p. 158).

<sup>141</sup> È insomma «l'organica connessione tra concezione storica e concezione teoretico-sistemica» che già Lukács sottolineava (G. LUKÁCS, *L'estetica di Hegel*, cit., p. 113). Come noto, per il pensatore ungherese, Hegel ha avuto il merito di porre in rilievo l'«intrico dialettico inscindibile dell'assoluto col relativo» (ivi, p. 123), analizzando il contenuto dell'arte «in modo concreto: come il contenuto concreto di *quel* determinato momento dello sviluppo storico» (ivi, p. 124). Tuttavia, benché in un'ottica progressista, l'impostazione borghese del pensiero di Hegel ha avuto il grande limite di non pervenire a quel rovesciamento materialistico dell'estetica che l'orientamento marxista di Lukács auspicava.

<sup>142</sup> *Von Ascheberg 1820/1821*, p. 185. «Nous avons exposé le contenu de l'œuvre d'art et les formes que ce contenu doit parcourir. Maintenant, nous parlons de l'apparition de la réalité est aussi détermination du contenu de l'intérieur de l'idée. Cette apparition de l'œuvre d'art est sensible.» (Cousin, p. 102).

Dobbiamo allora, *in terzo luogo*, passare in rassegna questa cerchia dell'opera d'arte realizzantesi nell'elemento del sensibile. Infatti solo con quest'ultima acquisizione di forma l'opera d'arte è veramente concreta, un individuo nello stesso tempo reale, in sé conchiuso, singolo». <sup>143</sup>

### 2.6.2 *Le singole arti come sistema*

Avvicinare, incontrare, attraversare il sensibile significa anche infrangere l'unità dell'astrazione teorica nella molteplicità del mondo concreto; significa articolare i principi della filosofia dell'arte in un linguaggio – quello delle arti particolari – articolato, vario e complesso. Nell'ultima parte delle lezioni di estetica si entra nell'ambito delle specificazioni particolari: si perviene, a questo livello, al regno del molteplice <sup>144</sup>. Si tratta, infatti, della parte della filosofia dell'arte che Hegel identifica come *Auflösung* dell'ideale, nel senso della scomposizione dell'unità e della totalità con cui esso è stato preso in considerazione finora, nel senso della sua suddivisione interna, dello sviluppo articolato negli elementi che lo costituiscono. Tuttavia, questi elementi non rimangono irrelati, ma interagiscono tra di loro, si richiamano e si giustificano a vicenda, dimostrandosi così in grado, proprio perché concepiti all'interno di questo rapporto, di delineare il senso unitario di quell'ideale che si è scomposto in loro <sup>145</sup>. Si legge, infatti, nei quaderni del corso del 1826:

«Der erste Teil hatte das Ideale als solche zu seinem Gegenstand, so daß es als Totalität blieb. Der besondere Teil ist die Auflösung dieser Totalität. Bisher sollte nur das Schöne in der Form erhalten sein, jetzt haben wir, daß das Schöne in sich zerfällt, daß es sich in seine Momente auflöst und diesen eine eigentümliches Bestehen gibt, so daß diese sowohl Formen als Momente des Schönen sind. Das Schöne entwickelt sich in seinen Gliedern, so daß diese zusammen das Eine Gewächs des Schönen nur sind. Im allgemeinen ist die Einteilung des zweiten Teils schon in der Einteilung

---

<sup>143</sup> *Ästh. II*, p. 245 (trad. it., p. 687).

<sup>144</sup> «Dadurch tritt sie in das Reich der Mannichfaltigkeit, und zugleich in die Sphäre der Vereinzelung. So ist also jede Kunst sinnlich, und an diesem Sinnlichen theilt sie sich, hat verschiedene Formen in den Unterschieden des Sinnlichen» (*Von Ascheberg 1820/1821*, p. 185).

<sup>145</sup> «Es wird gezeigt werden, daß dieses Sinnliche auch Beziehung habe mit jenen höhern Formen» (ibidem).



gegeben, die besonderen Künste [werden hier behandelt], dies ist aber näher anzugeben.»<sup>146</sup>

L'ideale dell'arte, ovvero il bello, si sviluppa così nelle sue articolazioni e, per descrivere l'interrelazione che struttura l'insieme di queste, Hegel utilizza la metafora biologica della pianta: prese di per sé sono parti, sussistenti in modo autonomo, ma quando vengono considerate nel loro insieme sono quell'uno che compone la "pianta" del bello e la loro autonomia può essere tale, solo nel momento in cui esse sono le parti del tutto. Nella redazione a stampa, tutti questi concetti vengono ripresi e sintetizzati; viene utilizzata, per descrivere questa coerenza interna alle componenti dell'ideale che si diversifica nel sensibile, si fa riferimento alla metafora dell'organismo:

«Solo l'*ideale* può costituire il *contenuto* di questo terzo ambito dell'Estetica, giacché ad oggettivarsi è l'idea del bello nell'insieme delle sue concezioni del mondo. L'opera d'arte è quindi anche qui da considerare come una totalità in sé articolata, come un organismo, però, le cui differenze, se nella seconda parte si *particolarizzavano* in una cerchia di concezioni del mondo essenzialmente diverse, risultano ora reciprocamente esterne come membri *isolati*, di cui ognuno diviene per sé un tutto autonomo e può portare a manifestazione, in questa singolarità, la totalità delle differenti forme d'arte. In sé, secondo il concetto, l'insieme di questa nuova realtà dell'arte appartiene certo ad un'*unica* totalità; ma poiché questa si fa reale nel regno della presenza sensibile, l'ideale si dissolve ora nei suoi momenti, a cui dà una sussistenza per sé autonoma, sebbene essi possano incontrarsi, riferirsi gli uni agli altri in modo essenziale, e reciprocamente completarsi. Questo mondo artistico reale è il sistema delle *singole arti*.»<sup>147</sup>

E il paragone biologico-naturalistico, che non è per nulla estraneo alla storia delle suddivisioni dei generi artistici e letterari, è quello di cui Hegel si serve per escludere dal sistema le arti che nella versione a stampa vengono chiamate «imperfette» come il

---

<sup>146</sup> Kehler 1826, p. 154. «Dieser [der zweite Teil] ist die Auflösung des Ideals; bisher lag das Schöne in seinen unterschiedenen Formen zugrunde. Im besonderen Teil haben wir, daß das Ideal, das Schöne in sich zerfällt, in seine Momente [sich] auflöst, und seinen Momenten ein eigentümliches Besteh[e]n gibt, so daß diese verschiedenen Schönen das eine Ideal ausmachen. Das Schöne legt seine Glieder auseinander, diese zusammen sind Gewächs des Schönen.» (von der Pfordtens 1826, p. 174). Cfr. ivi, p. 68.

<sup>147</sup> *Ästh. II*, p. 246 (trad. it., p. 688).

giardinaggio e la danza, quando le paragona a «generi ibridi [*Zwitterarten*], gli anfibi e le fasi di transizione», che «testimoniano non l'eccellenza e la libertà della natura, ma solo la sua impotenza a fissare le differenze essenziali, basate sulla cosa stessa, lasciando che esse deperiscano per condizioni ed influssi esterni»<sup>148</sup>. Peraltro, l'esempio delle arti imperfette, testimonia come, persino nella versione a stampa, ci sia quasi come una consapevolezza, rispetto all'incardinamento in un sistema rigido e fissato una volta per tutte, della straordinaria potenza e dell'ingombrante autonomia del fenomeno artistico concreto, che invece si ritrova con chiarezza nell'evoluzione delle considerazioni hegeliane dei corsi riportati dalle *Mitschriften* e dalle *Nachschriften* degli allievi<sup>149</sup>.

Ad ogni modo, per quanto passibile di mutamenti, in generale l'intento sistematico è ampiamente presente ed è proprio al concetto di sistema che ci si deve rifare per capire il modo in cui vengono concepiti la tematizzazione delle singole arti, il rapporto della poesia con le altre arti e, quindi, il suo ruolo. Non c'è dubbio che la suddivisione logica delle arti particolari come sistema non sia questione per niente nuova nella storia dell'estetica. Il termine "sistema", infatti, si ritrova già ampiamente utilizzato in modo esplicito nella tradizione filosofico-artistica che prende in considerazione le arti nel loro insieme, almeno a partire dallo stoicismo<sup>150</sup>. Tuttavia, come spesso accade nel pensiero hegeliano, l'utilizzo di un termine, di cui comunemente ci si serve o che viene adoperato nella sua tecnicità da altri autori, viene risemantizzato e accolto nel vocabolario del filosofo. La concezione delle parti della filosofia come elementi di un tutto filosofico e del sistema come «circolo di circoli»<sup>151</sup> sembra essere, declinato rispetto alla classificazione dei generi artistici, quello che qui Hegel propone. È chiaro come, rileggendo i brani delle lezioni di estetica, si ritrovi al fondo, connotato rispetto al contesto dell'arte e, nello specifico, a quello delle arti particolari, il medesimo concetto di sistema dell'*Enciclopedia*, quando si legge che la scienza dell'assoluto è «essenzialmente *sistema*, perché il vero, come *concreto*, è solo in

---

<sup>148</sup> *Ästh. II*, p. 263 (trad. it., p. 703). «Ci sono poi ancora arti particolari, che sono soltanto lati che accompagnano un altro scopo, non arti autonome. Esse vanno trattate così come si presentano, come momenti di passaggio. Noi dobbiamo occuparci di quelle arti che sono veramente determinate dal concetto» (*Hotho 1823*, p. 207; trad. it., pp. 200-201).

<sup>149</sup> Cfr. A. GETHMANN-SIEFERT, *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst* in ead. (a cura di), *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, Bonn, Bouvier, 1992, pp. 9-39 (*Hegel-Studien – Beiheft*, 34).

<sup>150</sup> Per una ricostruzione storica della classificazione delle arti si veda W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica, 2006, pp. 73-93.

<sup>151</sup> *Enz.* 30, § 15.

quanto si svolge in sé e si raccoglie e mantiene in unità, cioè come *totalità*, e solo mediante il differenziarsi e la determinazione delle sue differenze sono possibili la necessità di esse e la libertà del tutto»<sup>152</sup>.

Si capisce, perciò, che la sistematizzazione delle singole arti e il rapporto tra di loro non può consistere solo ed esclusivamente in una catalogazione che segua magari qualche principio estrinseco, ma venga predisposta secondo un approccio innanzitutto speculativo.

### 2.6.3 *Le direttrici del sistema delle arti*

I criteri che innervano l'organizzazione di questo sistema sono, nella teorizzazione hegeliana, molteplici. Si va (1) dalla suddivisione che si basa sui sensi con cui si fruisce l'opera d'arte (2) al materiale da cui questa è costituita, (3) dalla considerazione delle coordinate spazio-temporali (4) a quella della dinamica soggetto-oggetto, (5) dalla considerazione storico-artistica e filosofico-artistica delle forme d'arte (6) a quella critico-artistica dello stile. In questo capitolo si cercherà di descrivere la rete di principi e di rapporti che strutturano il sistema delle arti con una particolare attenzione alle arti che non sono poesia, per poi passare, nel paragrafo successivo, alla considerazione dell'arte letteraria nel suo carattere allo stesso tempo normativo ed eccentrico<sup>153</sup>.

Dato il ruolo inderogabile ascritto alla sensibilità nella trattazione dell'arte, un elemento significativo, da cui la sistematizzazione non può che prendere le mosse, è sicuramente quello dei sensi con cui si percepiscono le diverse arti e, in maniera corrispettiva, della materialità che le costituisce. Il principio di divisione, infatti, non può certo essere estrinseco, non può essere una mera operazione riflessiva dell'intelletto, ma deve trovare la propria ragione a partire dall'oggetto stesso<sup>154</sup>. Come per la sistematizzazione dei generi letterari, inoltre, anche per quella delle singole arti

---

<sup>152</sup> Ivi, § 14.

<sup>153</sup> F. D. Wagner, che basa sulla versione pubblicata da Hotho, individua tre criteri di suddivisione del sistema delle arti: quello della materialità e dei sensi, quello basato sul rapporto spazio-temporale e quello che fa capo alla dialettica tra esteriorità e interiorità, che risulta essere – secondo Wagner – quello che realmente corrisponde, rispetto agli altri, all'intento sistematico di Hegel (F. D. WAGNER, *Hegels Philosophie der Dichtung*, cit., pp. 158-168).

<sup>154</sup> «Die äußerliche Reflexion [des Verstandes] verfährt nach der gewöhnlichen Einteilung, daß er alle Künste vor sich hat, gute und schlechte, [und] diese auf abstrakte Weise vorstellig macht. Der Einteilungsgrund muß nicht so äußerlich aufgenommen [...]» (*von der Pfordtens*, p. 174).

vale il passaggio epocale, quel «salto»<sup>155</sup> dal dato all'idea, dalla *Klassifikation* alla *Einteilung*, che Peter Szondi individuava. Parlando delle poetiche dei generi letterari, infatti, Szondi rilevava uno spostamento epocale da una concezione di natura “normativa”, volta alla descrizione e classificazione della molteplicità empirica di opere esistenti, nei termini di un'operazione di tipo descrittivo-induttivo, a una di carattere “speculativo”, dove è un'operazione di tipo deduttivo quella che, attraverso la ricerca e la definizione del concetto di poesia, giustifica la ripartizione dei generi<sup>156</sup>. Questo tipo di ragionamento vale, senza dubbio, anche per il sistema delle singole arti in sistema.

In questo senso, lo speculativo non elimina l'empirico, ma conferisce ad esso il senso, anzi, meglio, emerge dall'empirico come il suo senso. Così i criteri del sistema delle arti si intrecciano in una rete di direttrici, dalla considerazione dell'aspetto tecnico-materiale all'inquadramento filosofico-storico, che si rimandano a vicenda e che sono riconducibili ai medesimi principi speculativi di fondo.

In primo luogo, quindi, vengono prese in considerazione le opere d'arte secondo il punto di vista dei sensi e quello, speculare al primo, del materiale esteriore.

1) Per quanto riguarda la ripartizione in base ai sensi, bisogna dire che, per Hegel, l'apprensione delle opere d'arte può avvenire solo per quelli che egli chiama «sensi teoretici» (o «ideali», secondo la redazione di von Aschenberg)<sup>157</sup>, ovvero la vista e l'udito, mentre è possibile per quelli che vengono definiti «sensi pratici» (o «reali», sempre secondo il quaderno del corso del '21), ovvero odorato, gusto, tatto. I primi, infatti, attraverso la sensazione o l'intuizione, consentono di mantenere il contenuto dell'opera e l'opera in quanto oggetto come qualcosa di libero e indipendente dal fruitore senziente, come qualcosa che non instaura con essa «alcun rapporto di annullamento» («kein Verhältnis der Vernichtung»); il secondo gruppo, invece, evidentemente a vari livelli, ha un tipo di rapporto con l'oggetto di interesse che, per mezzo di un'attività su di esso, finisce per dissolverlo, modificarlo, annullarlo<sup>158</sup>. Così

---

<sup>155</sup> P. SZONDI, *Dalla poetica dei generi normativa a quella speculativa* in ID., *Poetica e filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2011, p. 95.

<sup>156</sup> Scriveva Szondi, per descrivere questo “salto”, a proposito della tripartizione dei generi letterari: «La dottrina dei tre generi poetici – che non sono i tre più importanti accanto ai quali esisterebbe una pletera di generi minori, bensì sono gli unici in cui la poesia si divide – questa dottrina può solo esistere, e poteva solo aver origine, nella misura in cui essa non poggia esclusivamente sulla superficie del positivo, sul materiale delle opere esistenti, accontentandosi di inserirli in un ordine, ma osa il passaggio dal dato all'idea, dalla storia alla filosofia, dal descrittivo-induttivo allo speculativo-deduttivo. Solo un'estetica che si considera filosofia dell'arte e non dottrina artistica al servizio della prassi può giustificare la divisibilità della poesia in tre generi – una tesi che difficilmente può avere il suo fondamento nel materiale, nella molteplicità delle composizioni poetiche, trovandolo piuttosto nell'idea che sta alla loro base» (ivi, p. 24).

<sup>157</sup> *Von Aschenberg 1820/1821*, p. 185 sgg.

<sup>158</sup> *Von Pfordtens 1826*, p. 174.

l'arte, in quanto sensibile, riguarda ciò che si vede e a ciò che si ode e si ha una prima ripartizione nel sistema delle arti tra «arti della visibilità» o «figurative» (*bildende*), cui appartengono architettura, scultura e pittura, «l'arte dei suoni» (*tönende*), ovvero la musica, e infine «l'arte per la rappresentazione» o «della parola» (*redende*), che sarebbe la poesia e che, da questo punto di vista, ha uno statuto, come si vedrà, particolare<sup>159</sup>.

2) Si può dire che la suddivisione elaborata sulla base dei sensi corrisponde al versante soggettivo della complementare ripartizione che fa capo, dal punto di vista dell'oggetto, alla composizione materiale delle arti. In questo caso, l'orientamento di tale sistematizzazione è costituito da una progressiva spiritualizzazione della materia<sup>160</sup>, da un andamento che dal più naturale, solido e muto materiale dell'architettura arriva alla immaterialità articolata verbalmente e, perciò massimamente spirituale rispetto alle altre, della poesia. Un transito che va dalla natura più inorganica allo spirituale più umano. È stato notato come l'elemento della materialità (assieme a quello correlato dei sensi) non sia il punto centrale della sistematizzazione hegeliana e non si può negare che nei vari corsi esso sia identificato come una dimensione «esteriore»<sup>161</sup>. Tuttavia, bisogna anche rilevare come la questione del materiale rimarrebbe meramente collaterale e pienamente esteriore, solo se presa nella propria autonomia ed esclusività. Al contrario, è proprio partendo dal sensibile-empirico e facendo emergere da esso il razionale-speculativo che Hegel imposta una delle direttrici senz'altro decisive della sua configurazione del sistema delle arti. La materialità non viene intesa come una dimensione estrinseca all'opera d'arte, come l'involucro accidentale che la riveste, ma si definisce quale suo carattere costitutivo e necessario che consente al discorso

---

<sup>159</sup> *Hotho 1823*, p. 206 (trad. it., pp. 199-200).

<sup>160</sup> «La direttrice fondamentale che assicura alla trattazione hegeliana un andamento essenzialmente sistematico è l'idea della progressiva spiritualizzazione della materia: sia che si imposti questo problema a livello di percezione sensibile, dove si passa dal tatto alla vista, e all'udito, sia che lo si affronti nell'analisi dell'evoluzione del supporto della creazione artistica – dalla pietra, al marmo, alla tela, per concludere con il suono della musica e la rappresentazione poetica espressa nella parola [...]» (F. VALAGUSSA, *Il sistema delle arti*, in M. FARINA, A. L. SIANI (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit., p. 168). Cfr. F. D. Wagner: «Es ist die progressive Zunahme an Geistigkeit, die für Hegel den obersten Maßstab abgibt für die systematische Anordnung der einzelnen Künste» (F. D. WAGNER, *Hegels Philosophie der Dichtung*, cit., p. 164).

<sup>161</sup> Wagner vede nelle affermazioni hegeliane una vera e propria critica a questo tipo di suddivisione e sottolinea come essa non sia stata recepita dalle poetiche successive a Hegel (fa gli esempi di Jonas Cohn e, con una problematizzazione maggiore, quello di Nicolai Hartman). Scrive Wagner: «Hegel weist eine solche Gliederung zurück. Für ihn stellt die Materialität nur eine von vielen Seiten des Kunstwerks dar, dabei nicht einmal die wesentliche. Eine solche Gliederung nennt Hegel „äußerlich“ und hält sie für leicht ablösbar durch andere, ebenfalls unwesentliche» (ivi, p. 160). Nella *Mitschrift* di von der Pfordtens, per esempio, dopo la ripartizione sulla base dei sensi si legge: «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» (*von der Pfordtens 1826*, p. 175).

speculativo di emergere dall'empirico<sup>162</sup>. Su questa base, infatti, si possono individuare altri due criteri di suddivisione. Due criteri, tra loro interconnessi, che sono istanze che completano quelle precedenti.

3) Da una parte, si può individuare uno sviluppo che si basa sulle coordinate spazio-temporali e che, dalla presenza simultanea dell'opera d'arte nella spazialità, come nell'architettura, nella scultura e nella pittura, conduce alla produzione di uno sviluppo, a una successione nella temporalità, come nel caso di musica e poesia<sup>163</sup>.

4) Dall'altra, questo progresso corrisponde parallelamente a quello che porta dall'oggetto al soggetto, vale a dire dall'esteriorità della natura all'interiorità spirituale. Rispetto ai sensi, infatti, si dice che il «visibile è di specie tale, che il contenuto è separato [...] quel che è per l'occhio è separato [*ist auseinander*]»<sup>164</sup>, vale a dire che, per le arti figurative, ovvero per architettura, scultura e pittura, si ha a che fare con qualcosa che si pone di fronte all'artista e al fruitore nella determinazione autonoma della propria figura, insomma, con un oggetto esterno. All'interno delle stesse arti figurative si evince comunque un'evoluzione, per cui dall'esteriorità piena e inorganica dell'architettura, «che edifica l'ambiente esteriore» e in cui la forma «non è quel che è in se stessa, ma ordine esteriore, accordo esteriore»<sup>165</sup> si passa alla manifestazione dello «spirito in immediata materialità, in spazialità completa»<sup>166</sup> e al «miracolo dello spirito che informa di sé la materia»<sup>167</sup> della scultura, fino alla pittura, che è pervenuta alla «soggettività per-sé-essente», che è entrata nella particolarità dello spirituale<sup>168</sup>. Quest'ultima arte costituisce una sorta di raccordo tra oggettività e soggettività<sup>169</sup>, poiché essa, ancora nella materia della luce che si specifica in colore, «abbandona la determinazione oggettiva della materia, la totale spazialità ed esteriorità, ed è l'astrarre

---

<sup>162</sup> «L'arte è un sapere sensibile della verità, la configurazione della verità nell'apparenza sensibile, ed è dunque legata alla materia delle diverse arti. Hegel non vuole astrarre da questa materialità, da questa determinazione della forma artistica da parte della materia di volta in volta data. Al contrario, la materia offre il filo conduttore per l'esposizione hegeliana dello sviluppo dell'arte. E ciò è possibile perché Hegel non intende la materialità stessa come qualcosa di esteriore, di accidentale, ma la inserisce nel processo dello spirito.» (P. SZONDI, *La poetica di Hegel*, cit., p. 81).

<sup>163</sup> «Dennoch wird damit das Raum-Zeit-Prinzip für Hegel nicht systembestimmend. Es wird allenfalls deutlich, wie Hegel fast mühelos auch dieser Seite des Kunstwerks gerecht wird, obwohl sie sich einer Einteilung aus gänzlich anderen Gründen unterzuordnen hat.» (F. D. WAGNER, *Hegels Philosophie der Dichtung*, cit., p. 161).

<sup>164</sup> *Hotho 1823*, p. 206 (trad. it., p. 200).

<sup>165</sup> Ivi, pp. 206-207 (trad. it., p. 200). Poco dopo si dice che, nell'architettura, la «figura non è spirituale, giacché la figura spirituale significa se stessa, mentre nell'architettura significato e figura sono separati» (ibidem).

<sup>166</sup> Ivi, p. 229 (trad. it., p. 222).

<sup>167</sup> Ivi, p. 231 (trad. it., p. 224).

<sup>168</sup> Ivi, p. 148 (trad. it., p. 240).

<sup>169</sup> «Essa ammette, più di qualsiasi altra arte, i due estremi: l'interesse dell'oggetto e quello dell'arte soggettiva» (ivi, p. 251; trad. it., p. 244).

da queste ultime»<sup>170</sup> nel lato singolo della superficie<sup>171</sup>; nell'infinita molteplicità dei suoi oggetti, quindi, mostra la particolarità della mano che li dipinge. A partire dalla musica, invece, vi è un salto di qualità, una rottura con il figurativo e il passaggio all'udito e al suono, «che si mantiene soggettivamente unito»<sup>172</sup>: con la musica l'«oggettivo [...] si invola [*Das Objektive verschwebt*], e l'effetto non avviene più attraverso qualcosa di materiale [...] l'arte passa interamente dal lato del soggettivo»<sup>173</sup>. Il caso della poesia, invece, si configurerà come un coesistere di soggettivo e oggettivo, dove il primo, nella sua più autentica purezza, si esteriorizzerà nel secondo.

Vi sono quindi altri due direttrici che determinano la posizione sistematica delle arti. Due istanze che ribadiscono il valore della concretezza e il fatto che le opere d'arte non siano qualcosa di esistente solo nella teoria o in generale, ma esprimano il proprio esistere necessariamente nel mondo e siano perciò soggette a uno sviluppo nella storia<sup>174</sup>. Tutte le arti, in quanto prodotti dello spirito, infatti, hanno un loro inizio, un progresso, un vertice di perfezione e un superamento di questo culmine di splendore: per dirlo con le parole di Hegel, il «bello è dapprima ricerca, poi è compiuto, indi procede oltre la compiutezza»<sup>175</sup>.

La prima linea di orientamento è quella che riporta il discorso hegeliano a livello della storia dell'arte e si rifà alle forme artistiche, mentre la seconda si posiziona nell'ambito della critica d'arte ed è quella che si basa sugli stili.

5) Il sistema delle arti, infatti, è suddiviso nel suo complesso in arti più propriamente simboliche, in arti classiche e in arti romantiche. Nel simbolico, la natura, la materia, l'oggetto – si può vedere, così, come le varie direttrici siano sistematicamente interconnesse – hanno la preponderanza e si ricerca una forma interna ad esse che non è ancora compiuta (è l'arte che, storicamente, trova la propria realizzazione tra i popoli antichi del vicino e dell'estremo oriente, come Mesopotamici,

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 249 (trad. it., p. 242).

<sup>171</sup> «La totalità spaziale si superficializza» (ivi, p. 250; trad. it., p. 243).

<sup>172</sup> Ivi, p. 206 (trad. it., p. 200).

<sup>173</sup> Ivi, p. 261 (trad. it., p. 254).

<sup>174</sup> «Kunst ist für Hegel auf ihre Weise zugleich Spiegel und Motor des geschichtlichen Progresses. Die verschiedenen Gattungen der Kunst repräsentieren dabei für Hegel aufgrund ihrer speziellen Ausdrucksform in hervorragender Weise bestimmte Stufen in dieser Entwicklung» (F. D. WAGNER, *Hegels Philosophie der Dichtung*, cit., pp. 162-163). A proposito delle forme d'arte come determinazioni storiche (e non metafisiche o empiriche) del processo di autoderminazione del sé attraverso le arti, si veda la disamina proposta da T. PINKARD in *Symbolic, Classical, and Romantic Art* in S. HOULGATE (ed. by), *Hegel and the Arts*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, pp. 3-28.

<sup>175</sup> *Hotho 1823*, p. 118 (trad. it., p. 114). «Solche bestimmte Arten der Kunst sind nun vollkommene Arten einerseits; aber andererseits sind sie selbst noch werdende Arten, sie haben einen Anfang, Fortschreiten und Vollenden, und eben so ein Ende. Denn sie sind ja Produkte des Geistes, und der Geist muß durchaus von einem Anfange, einem Unvollendeten anfangen, und erst daraus bringt er das hervor, was er will» (*von Aschenberg 1820/1821*, p. 189).

Indiani, Egiziani). Tale forma raggiunge l'apice della perfezione, dell'equilibrio, dell'armonia e della chiarezza, ovvero del bello, nel rapporto tra forma e materia, tra forma e contenuto, che è rinvenibile nella forma classica (che è quella degli antichi Greci). Nel romantico, infine, il contenuto eccede la forma e la presentazione dell'opera d'arte non è più in grado di contenere il significato espresso in un equilibrio armonico, l'assoluta soggettività, la più profonda interiorità, prendono il sopravvento (è l'arte del cristianesimo e della modernità). Su questa base, si può vedere come ogni arte, per quanto tendenzialmente presente in tutte le epoche (scultura romantica), trovi una realizzazione più compiuta, cioè più conforme alle proprie peculiarità di arte singola, all'interno di una delle tre forme artistiche. Altrimenti detto, si può osservare come ogni arte abbia raggiunto il proprio inquadramento più adeguato, abbia corrisposto maggiormente al proprio tempo, in periodi differenti della storia dell'umanità. Così troviamo che l'architettura è da considerarsi arte simbolica, perché la forma fa ancora fatica ad affermarsi rispetto all'importanza del materiale, la scultura viene intesa come arte classica, dal momento che in essa forma e contenuto trovano un equilibrio pressoché compiuto, mentre pittura, musica e poesia, dove la soggettività formale avanza progressivamente, rientrerebbero, invece, nell'alveo delle arti romantiche. A dispetto della loro connotazione storico-artistica predominante e proprio per il fatto che la produzione di ciascuna arte singola è presente in (quasi) tutti i tempi, ogni arte vede, al proprio interno, una ulteriore suddivisione che riprende sempre la tripartizione delle forme artistiche.

Si consideri, per fare l'esempio di una singola arte (ma ciò vale anche per le altre), il caso dell'architettura. Essa, si è detto, è un'arte che, in generale, ha in sé una predominanza simbolica. Tuttavia, troviamo un'architettura «simbolica» o «autonoma», in cui non è ancora presente la separazione tra l'opera che racchiude e una figura soggettiva, in cui cioè l'architettura non si è ancora fatta contenitore per la scultura e le due, a questo livello, sono indistinguibili (infatti, viene chiamata anche «scultura inorganica»). È l'architettura che cerca di liberarsi dall'immediatezza data dell'inorganico, che non ha ancora un contenuto in se stessa e che tenta solamente di mostrare lo spirituale prodotto dall'uomo; l'architettura che lotta per l'espressione di questo contenuto, ma che fatica ancora a farlo emergere e lo esprime attraverso il significato sacrale di sé come luogo di riunione (si fanno gli esempi della biblica torre di Babele o del tempio di Bel citato da Erodoto; delle colonne, delle erme e delle pagode indiane come simboli del culto del fallo e del lingam; di memnoni e obelischi e, infine,



dei templi egizi). Vi è, in secondo luogo, l'architettura «classica», che risolve il travaglio che costituiva intrinsecamente l'architettura simbolica, ponendo il contenuto fuori di sé e sé come ciò che racchiude tale contenuto, come se fosse la sua casa. Si tratta dell'architettura in cui dominano l'intelletto, che ha preso il posto della natura, e il fine per cui essa viene costruita, ovvero la delimitazione dello spazio, che viene reso (intellettualmente, appunto) attraverso linee e angoli retti (il modello è il tempio classico greco). Infine, vi è l'architettura «romantica» o «gotica» (sotto la quale Hegel comprende quella che chiama «moresca»), che si emancipa dal modello di riferimento classico della casa e va oltre lo scopo di servire agli uomini, ritornando alla natura, ma per una strada diversa da quella percorsa dall'architettura simbolica. L'architettura romantica non è per l'essere umano, che nella sua grandiosità si perde. Essa si presenta come un'architettura che si slancia verso l'alto, in cui è predominante l'angolo acuto (in quella moresca, la forma a ferro di cavallo); il suo carattere solido ed eterno ha la funzione di racchiudere, invitando alla contemplazione, ma non più come in una casa, bensì come in un bosco (l'esempio qui sono i duomi e le cattedrali gotiche).

6) A questa ripartizione, corrisponde quella che si basa sugli stili<sup>176</sup>. Il concetto di stile non è, secondo Hegel, di facile definizione. È qualcosa che non ha che fare con il contenuto dell'opera, ma con il modo in cui essa è prodotta; concerne cioè il tipo di attività creatrice che la produce e dalla quale emerge la peculiarità del soggetto umano da cui proviene, la sua individualità<sup>177</sup>. In una certa misura, la successione degli stili ricalca, sul piano storico-artistico e della critica d'arte, l'orientamento sistematico che si basa sulla filosofia della storia delle forme d'arte. La corrispondenza non è tuttavia così lineare, dal momento che nel corso del '21 leggiamo: «Der wahre Styl fängt eigentlich mit der romantischen Kunst an»<sup>178</sup>. Il fatto che lo stile sia legato maggiormente alla forma d'arte romantica indica, con una certa probabilità, come esso sia più vicino alla dimensione del soggetto, che si manifesta nella sua compiutezza al livello del romantico. In generale, tuttavia, si incontra un primo stile, chiamato «grave» (*streng*), che è quello dell'astrazione che difetta della piacevolezza (*Lieblichkeit*), quello della

---

<sup>176</sup> Questa ripartizione è presente nel manoscritto von Aschenberg del corso del '21, in quelli del corso del '23 e poi è ripresa dalla redazione di Hotho del 1835-1838.

<sup>177</sup> «Was der Styl eigentlich sey, ist schwer zu sagen. Die Franzosen sagen: LE STYLE, C'EST L'HOMME MEME, d.h. in dem Style offenbart sich die Eigenthümlichkeit des Menschen, seine Individualität. Der Inhalt muß immer anpassend der Sache selbst sein; der Styl aber betrifft mehr die Tätigkeit, wodurch das Werk heraustritt in die Erscheinung, für andere da ist. An dieser Seite ist es eben, wo die Particularisation des Subjects erscheinen kann und muß, wo das Subject zeigen kann, daß es vom <st> substanziellen Inhalt frei gelassen ist» (von Aschenberg, p. 189). (Cfr., *Hotho 1823*, p. 117; trad. it., p. 113).

<sup>178</sup> *Von Aschenberg 1820/1821*, p. 189.

presentazione del bello nella sua grezza oggettualità, senza un particolare intervento di tipo riflessivo o inventivo (quindi, libero) da parte dell'artista e spesso senza una reale considerazione del fruitore dell'opera; è lo stile, cioè, che presenta la cosa come ciò che è e la presenta nel modo più imitativo possibile rispetto alla natura<sup>179</sup>. Il secondo stile, invece, è quello definito «classico», «ideale» o «autenticamente bello». Esso è lo stile che esprime la vitalità (*Lebendigkeit*) e la grazia (*Anmuth, Grazie*) nel modo più compiuto, nel quale ogni parte ha in sé un'anima e un significato che portano alla manifestazione della verità dell'intero. A completare il ventaglio di possibilità stilistiche, vi è lo stile «piacevole» o «gradevole», il cui fine non è più la cosa rappresentata, ma la sua apparizione (*Erscheinen*), il suo essere rappresentata, il modo in cui essa viene rappresentata e l'intenzione di chi la rappresenta. In esso si riconosce molto chiaramente il singolo artista che ha prodotto l'opera e il fruitore sperimenta una libertà rispetto all'oggetto della rappresentazione, che gli consente di notare e apprezzare l'abilità del singolo artista, egli – dice Hegel – «befindet sich bei dem Künstler»<sup>180</sup>.

Quindi, per sintetizzare e senza considerare tutte le singole sfumature, ma assumendo uno sguardo di insieme, il sistema delle singole arti è composto da: a) architettura, che è (1) arte figurativa, (2) esteriormente visibile, (3) spaziale, (4) dalla parte dell'oggetto, (5) tendenzialmente simbolica, (6) generalmente grave; b) scultura, che è arte sempre (1) figurativa, (2) esteriormente visibile, (3) spaziale e (4) dalla parte dell'oggetto, ma (5) eminentemente classica e (6) stilisticamente ideale; pittura, (1) arte figurativa, (2) esteriormente visibile, (3) spaziale, ma (4) tra oggettività e una ben più marcata soggettività, (5) romantica, (6) piacevole; musica, (1) arte del suono, (2) interiormente udibile, (3) temporale, (4) soggettiva, (5) romantica e (6) piacevole.

#### 2.6.4 *La trasversalità della poesia*

A questo punto, si tratta di delineare in che modo l'opera d'arte letteraria o, nel linguaggio hegeliano, «l'arte del discorso, la *poesia* in generale»<sup>181</sup>, si inserisca in questo intreccio di prospettive che costituisce l'insieme delle arti determinate. Sulla base di tale descrizione, quindi, determinarne il significato nell'ottica della filosofia dell'arte e, più in generale, della filosofia dello spirito hegeliano. Si potrà così vedere

---

<sup>179</sup> Ivi, pp. 189-190.

<sup>180</sup> Ivi, p. 191.

<sup>181</sup> *Ästh. II*, p. 261 (trad. it., p. 701). Cfr. *von der Pfordten 1826*, p. 176; *Kehler 1826*, p. 156.

come la poesia partecipi delle varie direttive del sistema delle arti che si è cercato di tratteggiare, ma come, allo stesso tempo, si ponga in una posizione di sintesi. La poesia infatti, da un lato, comprende in sé i caratteri dell'idea di arte, che già erano presenti, in parte, nelle altre arti particolari; riesce cioè a riassumere in sé ciò che in queste si presentava come disperso e insufficiente, perché autonomo e non ancora unito in una totalità organica e, compiendo quest'opera di unificazione, si pone come la norma più adeguata attraverso cui leggere il fenomeno artistico. Si potrebbe addirittura dire che il sistema delle singole arti, ovvero la rete che comprende tutte le arti (poesia, inclusa), trovi nella stessa poesia un modello, ad esso interno, che, nel particolare, lo interpreta nella sua universalità e ne rispecchia il senso complessivo. Dall'altro lato, tuttavia, essa viene essenzialmente distinta dalle altre arti determinate, viene caratterizzata come qualcosa di sostanzialmente diverso da queste, come qualcosa di eccezionale. La poesia «va essenzialmente distinta [...] dalle altre arti determinate» e, allo stesso tempo, «unisce in sé» le caratteristiche che in queste vi si ritrovano<sup>182</sup>. La poesia è qualcosa di pienamente integrato nell'arte e, al tempo stesso, qualcosa posto sul suo confine, qualcosa che, nel suo rappresentare a pieno titolo l'arte, sembra spingersi oltre l'arte<sup>183</sup>. Con un noto passo benjaminiano – forse non del tutto estraneo a tale contesto – si potrebbe dire che la poesia «sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo»<sup>184</sup> oppure, con le parole di René Wellek, si può esprimere lo stesso concetto, dicendo che «Hegel presenta così un curioso volto duplice, una testa di Giano»<sup>185</sup>.

L'obiettivo di questo capitolo sarà quello di mostrare come la poesia abbia un carattere “trasversale”<sup>186</sup> rispetto alle altre arti, come essa interpreti l'arte nel modo più centrato e in che relazione si ponga con le direttrici del sistema delle arti sopra esposte. Nel capitolo successivo, invece, ci si concentrerà sul suo carattere di eccezionalità, nel senso di eccentricità rispetto al sistema delle arti e al concetto stesso di arte che, in un senso paradossalmente non del tutto ambiguo, completa, arricchendo di senso, la sua funzione normativa.

---

<sup>182</sup> *Ästh. III*, p. 225 ; trad. it., p. 1074.

<sup>183</sup> Cfr. M. OPHÄLDERS, *Poesia e morte dell'arte*, in M. FARINA, A. L. SIANI (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 213-228, p. 214.

<sup>184</sup> W. BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Band I/2, Frankfurt a. M. 1991, p. 697 (trad. it. di R. Solmi, *Tesi di filosofia della storia in Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, p. 80).

<sup>185</sup> R. WELLEK, *Storia della critica moderna (1750-1950). II. L'età romantica*, Bologna, il Mulino, 1961, p. 381. In realtà, la posizione di Wellek rappresenta proprio l'esempio di uno dei travimenti con cui si è letta la cosiddetta tesi della “fine dell'arte” e sarà oggetto di approfondimento nei paragrafi successivi.

<sup>186</sup> Riprendo questo termine, con accenti in parte differenti, dall'articolo di S. VIZZARDELLI, *La trasversalità estetica della poesia in Hegel*, «Quaderni di Estetica e Critica», I (1996), pp. 41-66, p. 47)

Innanzitutto, bisogna sottolineare il primato della poesia. È difficile, infatti, inquadrare con precisione e con la stessa dose di schematicità, il caso della poesia, perché la sua peculiarità (e non ancora eccentricità), è sufficiente per scardinare, già all'interno del sistema delle arti, le stesse maglie che si è cercato di delineare e, questo, per il suo essere, per dire così, l'arte più arte di tutte.

In tutti i corsi pervenutici e nell'edizione a stampa dell'*Estetica*, infatti, la poesia è presentata come «die vollkommenste Kunst, die Kunst κατ'ἑξοχήν»<sup>187</sup>. Essa è quindi l'arte per eccellenza, quella che, rispetto alle altre, sembra corrispondere nel modo più compiuto a che cosa Hegel intenda, quando parla di arte. La poesia si pone, infatti, come «l'arte assoluta, vera, dello spirito e della sua estrinsecazione come spirito»<sup>188</sup>. Le sue peculiarità sono tali che la rendono un'arte davvero specifica e, tuttavia, nel suo essere particolare, un'arte che riesce a recuperare ciò che nelle altre arti sembrava unilaterale.

Si può vedere la peculiarità del primato proprio della poesia, ripercorrendo, nell'ottica di quest'arte singola, le direttrici del sistema delle arti e il modo del tutto speciale in cui la poesia interpreta tali direttrici.

La caratteristica principale dell'opera d'arte letteraria è quella di svincolarsi sempre di più dal sensibile e di avvicinarsi, più delle altre arti, al versante dello spirituale. Questo elemento si ritrova con chiarezza all'interno della direttrice riguardante i sensi e il materiale. Si tratta, infatti, del punto d'arrivo, all'interno della filosofia dell'arte, di quella progressiva smaterializzazione, di cui si diceva sopra.

1-2) La poesia si libera dell'«importanza del materiale»<sup>189</sup>, anzi, lo spirito stesso diventa il suo materiale<sup>190</sup>. In questo modo, in essa muta la relazione interna tra la fantasia dell'artista e il mondo esterno: la materia che egli elabora non è costituita da qualcosa di sensibilmente oggettivo, ma diventa la fantasia stessa che si fa, si potrebbe dire, “materia immateriale” della poesia. Tale “materia immateriale” si esprime, come si è visto, attraverso la rappresentazione (*Vorstellung*), che «non è tanto determinata quanto lo è l'intuizione sensibile» ed «è di natura spirituale»<sup>191</sup>. La rappresentazione è il contenuto dell'arte della parola. Il contenuto di quest'arte, quindi, diventa «lo spirituale

---

<sup>187</sup> Kehler 1826, p. 197. Cfr. von der Pfordten 1826, p. 222.

<sup>188</sup> *Ästh. II*, p. 261 (trad. it., pp. 701-702). Cfr. Kehler 1826, p. 156; von der Pfordten 1826, p. 176.

<sup>189</sup> *Ästh. III*, p. 232 (trad. it., p. 1081).

<sup>190</sup> «Il materiale qui è questo, come in precedenza lo era il marmo o il colore o il suono» (Hotho 1823 p. 271; trad. it., p. 262).

<sup>191</sup> Hotho 1823, p. 272 (trad. it., p. 263).

che è presso di sé, che è in un elemento che appartiene allo spirito stesso»<sup>192</sup>. La lingua, in quanto «raccolta di rappresentazioni»<sup>193</sup>, è la modalità espressiva, attraverso la parola, con cui la rappresentazione si realizza nel reale. Essa si configura così come «il mezzo di comunicazione più intelligibile e più conforme allo spirito»<sup>194</sup>. Nel caso della poesia, il suono diventa segno, mezzo, non più l'esteriorità del contenuto, come nella musica, ma il mero strumento, che veicola, articolandosi, i significati nella parola<sup>195</sup>. Su questo punto, che descrive il materiale e il corrispettivo "senso" della poesia, si giocherà il suo carattere di "eccezione", che verrà preso in considerazione nel prossimo capitolo. Il profilo così delineato, per ciò che riguarda il versante di "primato" ascrivito alla poesia, le consente di raggiungere il massimo livello di profondità e di libertà nei confronti di ciò che costituisce l'essenza di ciò che è arte:

«Infatti la natura del poetico coincide in generale con il concetto del bello artistico e dell'opera d'arte, giacché la fantasia poetica non è ristretta da molti lati e spinta in direzioni unilaterali nelle sue creazioni dal genere di materiale in cui pensa di manifestarsi, come avviene nelle arti figurative e nella musica, bensì deve in generale sottoporsi solo alle esigenze essenziali di una manifestazione ideale ed artistica»<sup>196</sup>.

La prossimità, quasi la coincidenza, dell'arte poetica con l'arte in generale permette alla prima di avere, rispetto alle altre arti particolari, uno sviluppo onnilaterale, un'ampiezza esclusiva, una trasversalità, appunto, che non si può trovare in nessun'altra arte<sup>197</sup>. Rispetto al modo di conformare le sue produzioni, si dice che essa è «l'arte totale»<sup>198</sup> e che possiede, per ciò che riguarda il contenuto e il modo di esprimere le proprie opere, «un campo smisurato e più vasto di quello delle altre arti»<sup>199</sup>. Da questo punto di vista, la poesia «è l'arte più ricca, più illimitata»<sup>200</sup>.

Non sarebbe però una descrizione completa dell'arte letteraria dal punto di vista del materiale e dei sensi, quella che dimenticasse il fatto che, nel momento in cui essa

---

<sup>192</sup> *Hotho 1823*, p. 271 (trad. it., p. 262).

<sup>193</sup> *Von der Pfordten 1826*, p. 223, trad. mia.

<sup>194</sup> *Ästh. III*, p. 272 (trad. it., p. 1116). Sulla concezione del linguaggio poetico in Hegel cfr. M. ZÜFLE, *Prosa der Welt. Die Sprache Hegels*, Einsiedeln, Johannes Verlag, 1968, pp. 11-38.

<sup>195</sup> *Hotho 1823*, pp. 270-271; trad. it., p. 262.

<sup>196</sup> *Ästh. III*, p. 238 (trad. it., p. 1086). Cfr. *Kehler 1826*, p. 197; *von der Pfordten 1826*, p. 223.

<sup>197</sup> S. Vizzardelli parla della poesia come «metavalore» nell'*Estetica* hegeliana (S. VIZZARDELLI, *La trasversalità estetica della poesia in Hegel*, p. 47).

<sup>198</sup> *Ästh. II*, p. 262 (trad. it., p. 702). Cfr. *Aschenberg 1820/1821*, p. 290.

<sup>199</sup> *Ästh. III*, p. 230 (trad. it., p. 1079).

<sup>200</sup> *Ästh. II*, p. 261 (trad. it., p. 702). Cfr. *Kehler 1826*, p. 157; *Ascheberg 1820/1821*, p. 292.

trova quella che per Hegel è probabilmente la sua realizzazione più adeguata, ovvero il dramma, essa riacquista in sé, in misura consistente, la materialità e la pluralità dei sensi che erano presenti nelle altre arti e che si sembravano letteralmente volatilizzate, una volta giunti a considerare la poesia. Il compito del dramma, infatti, è quello di rappresentare l'azione, ovvero di mettere in scena realmente le situazioni compiute dei personaggi di uno spettacolo, e per fare questo non può affidarsi ai soli mezzi che sono peculiari della poesia, ma deve chiedere aiuto e integrare nella poesia le altre arti<sup>201</sup>. L'agire può essere certo espresso anche solo nella parola, ma perché si faccia realtà e consenta al dramma di rimanere fedele al proprio intento, la poesia si unisce a una scena in cui si svolge l'azione drammatica, che può essere costituita da strutture architettoniche o da un paesaggio naturale, entrambi in ogni caso eseguiti attraverso l'arte pittorica; all'interno di questo ambiente, poi, vi sono delle immagini scultoree (gli attori), che recitano, si animano e si muovono esprimendo la loro interiorità, attraverso la declamazione che diviene canto musicale<sup>202</sup>. In questo senso, la materialità ritorna all'interno dell'ambito letterario come suo elemento strutturale e, con essa, rientrano anche i sensi della vista e dell'udito, che sembravano ormai rimpiazzati dalla rappresentazione interna.

3-4) Lo stesso tipo di ragionamento vale per la linea di orientamento che fa capo alla dicotomia oggetto-soggetto e a quella spazio-tempo. Come si è visto, la poesia costituisce l'ultimo grado della spiritualizzazione e, perciò, dell'interiorizzazione. Ciò significa anche che, dall'oggettualità inorganica ed esteriore dell'architettura, si è passati a quella che assume sembianze umane della scultura, poi alla soggettività in parte ancora oggettiva della pittura, fino all'interiorità interamente soggettiva della musica. Per quanto riguarda la poesia, il percorso giunge al suo compimento, che però non è rappresentato da un semplice e statico punto di arrivo, ma si mostra come un dinamico compimento, in cui il soggetto perviene a un tal punto di interiorizzazione che, proprio in quanto soggetto, si riversa dialetticamente nell'oggettualità. Qui è lo spirito stesso ad acquisire esteriorità e a farlo in quanto tale, non trasformandosi in qualcos'altro di esterno, non plasmando qualcosa di inorganico e di altro da sé; esso,

---

<sup>201</sup> Si legge nell'edizione a stampa: «Fra tutte le arti solo la poesia fa a meno della realtà piena, anche sensibile, di una apparenza esterna. Ora, poiché il dramma non racconta per l'intuizione spirituale fatti passati [come l'epica], né esprime l'interno mondo soggettivo per la rappresentazione e l'animo, ma si sforza di manifestare una azione attuale nella sua presenza e realtà, esso cadrebbe in contraddizione con il proprio fine, se dovesse restare limitato ai mezzi che la *poesia* come tale è in grado di offrire. [...] la poesia drammatica, non potendo in nessuno di questi lati restare nella sua accidentalità immediata, ma dovendo esso venir configurato artisticamente come momento dell'arte, richiede l'aiuto di quasi tutte le altre arti» (*Ästh. III*, pp. 504-505; trad. it., pp. 1321-1322).

<sup>202</sup> *Ivi*, pp. 505-506 (trad. it., pp. 1322-1333).

servendosi della parola come mero mezzo, si riversa invece nel mondo attraverso la forma, anch'essa appunto spirituale, della rappresentazione<sup>203</sup>. In questo modo, anche per quanto riguarda la linea direttiva che va dall'oggetto al soggetto, la poesia dimostra la possibilità di essere considerata il culmine del percorso e anche la sintesi dialettica dell'intero processo. Tuttavia, in aggiunta a questo punto di vista, si può rintracciare un'ulteriore situazione all'interno della poesia, in cui individuare una sintesi della linea oggetto-soggetto.

Se si guarda alla suddivisione dei generi letterari, infatti, si può trovare un percorso simile a quello generale del sistema delle arti. Come si accennava anche sopra a proposito della suddivisione del sistema delle arti, Peter Szondi ha sottolineato come la ripartizione dei generi letterari in Hegel (e in gran parte delle poetiche della filosofia classica tedesca) non avvenga attraverso una *Klassifikation*, cioè attraverso una distribuzione normativo-empirica di carattere induttivo delle opere all'interno di raggruppamenti, bensì per mezzo una *Einteilung*, ovvero una suddivisione di tipo speculativo che produce deduttivamente la ripartizione delle opere nei generi, a partire dall'analisi teoretica dell'idea di arte (che a sua volta, comunque, emerge dalla considerazione concreta delle opere)<sup>204</sup>. Questo significa che, nella divisione dei generi letterari, si può individuare una sorta di dispiegamento dell'idea di arte e di poesia che ridistribuisce alcune delle caratteristiche presenti nelle altre arti all'interno della triade epica, lirica e dramma. In primo luogo – e questo è il caso che qui interessa – la triade si determina attraverso la dicotomia oggetto-soggetto. Così la poesia epica

«esprime quello che la Cosa [*die Sache*] è; l'oggetto come oggetto [*Gegenstand als Gegenstand*], l'estensione delle circostanze; a essere espresso è l'intero oggetto nella sua esistenza»<sup>205</sup>.

Nel caso della poesia epica – la cui configurazione principale è costituita, secondo Hegel, dai poemi omerici – ciò che viene rappresentato è un mondo dispiegato nella sua esteriorità, nel quale delle individualità non sperimentano ancora una rottura dell'unità originaria tra l'io e il mondo; gli individui sono individui totali, in cui non è

---

<sup>203</sup> «Lo spirito si fa oggettivo per sé sul suo proprio terreno» (*Hotho 1823*, p. 271; p. 262).

<sup>204</sup> La teoria dei generi letterari in Hegel trova il principio della propria divisione in se stessa, lo individua nel concetto stesso di arte e in quello di poesia, «per cui la *base della suddivisione* [*Einteilungsgrund*] dell'articolazione dei *generi poetici* deve esser ricavata solo dal concetto *universale* del manifestare artistico» (*Ästh. III*, 321; trad. it., p. 1159).

<sup>205</sup> *Hotho 1823*, p. 284 (trad. it., p. 275).

emersa una soggettività che entra in conflitto col mondo, ma i cui fini interni corrispondono alla necessità esteriore che governa il mondo<sup>206</sup>. In tutto ciò, l'epica esprime lo spirito originario di una nazione e il poeta, nel caso specifico il rapsodo, si ritrae, non appare, e «l'opera sembra si canti da sé [...] senza avere in testa il nome dell'autore»<sup>207</sup>. Il genere poetico dell'epica, insomma, corrisponde al versante dell'oggettività (e non a caso è paragonato all'opera d'arte scultorea)<sup>208</sup>.

Nella poesia lirica, invece,

«il soggetto esprime se stesso. A rispecchiarsi non può essere la ricchezza di un mondo, ma il sentimento singolo, il singolo giudizio dell'animo. Il lirico espone l'animo in genere. È presente il bisogno di esprimere in se stessi, mentre nell'epica il bisogno è quello di prestare ascolto alla Cosa. [...] il contenuto e il modo della trattazione cadono nella soggettività»<sup>209</sup>.

Qui il rapporto tra soggetto e oggetto si rovescia completamente. È il mondo interiore del poeta, quello che la lirica esprime. Essa è il regno del sentimento, dell'intuizione e della soggettività che guarda dentro di sé. È il genere del soggetto, della particolarità e della singolarità, dove l'io si tramuta in mondo interno, per sé concluso ed esso stesso opera d'arte<sup>210</sup> (viene paragonato, infatti, alla musica).

La poesia drammatica, invece, che può «venir considerata come lo stadio più perfetto della poesia e dell'arte in genere»<sup>211</sup>, presenta in sé, insieme, le caratteristiche che negli altri due generi erano unilaterali. Si trovano cioè in essa sia un versante soggettivo, come nella poesia lirica, che uno oggettivo, come nella poesia epica. Come culmine massimo della poesia (e dell'arte), infatti, il dramma, svolge, rispetto all'*epos* e alla lirica, un ruolo che è simile a quello della poesia rispetto agli altri generi artistici, interpreta cioè un'istanza di primato che racchiude in sé gli elementi dei componenti del sistema di cui è al vertice:

---

<sup>206</sup> L'individuo sottostà alla necessità del tutto che lo ha generato ed è per questo che il destino è proprio non del dramma, ma dell'*epos* («il carattere drammatico [...] si fa *egli stesso* il suo destino: per il carattere epico il destino *viene fatto*») (*Āsth. III*, p. 364; trad. it., p. 1198).

<sup>207</sup> *Āsth. III*, 336 (trad. it., p. 1173). Cfr. *Hotho 1823*, p. 282 (trad. it., p. 273).

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> *Hotho 1823*, p. 297 (trad. it., p. 288). «La lirica tratta la soggettività come tale» (ivi, p. 283; trad. it., p. 273).

<sup>210</sup> «[...] l'uomo nella sua interiorità soggettiva diviene a se stesso opera d'arte» (*Āsth III*, p. 427; trad. it., p. 1253).

<sup>211</sup> *Hotho 1823*, p. 298 (trad. it., p. 289).



«Il dramma deve essere in generale considerato come la fase suprema della poesia e dell'arte, perché esso si sviluppa nella totalità compiuta, sia rispetto al contenuto che alla sua forma. [...] fra i generi particolari dell'arte della parola la poesia drammatica è a sua volta quella che riunisce in sé l'oggettività dell'epos con il principio soggettivo della lirica, in quanto essa manifesta in immediata presenza una azione in sé conclusa come azione reale che si scaturisce dall'interno del carattere che si porta ad effetto, sia, nel suo risultato, viene a decisione sulla base della natura sostanziale dei fini, degli individui e delle collisioni»<sup>212</sup>

Diversamente dall'epica, nel dramma non vi sono accadimenti, ovvero situazioni rappresentate in cui l'atto del personaggio ricalca inevitabilmente la necessità del mondo esteriore, bensì viene portata sulla scena l'azione vera e propria, ovvero l'azione che è consapevole di sé, l'azione autonoma e responsabile del singolo che sa se stesso nei confronti del (e anche in opposizione al) mondo che lo circonda<sup>213</sup>. In questo senso, un versante soggettivo, autocosciente e operante con un grado elevato di libertà che si potrebbe definire "lirico" tende a portare a effetto nel mondo oggettivo, "epico", un fine specifico. Il dramma – nella tragedia come nella commedia – intende metter in gioco individui che agiscono e collidono tra di loro, e il suo svolgimento è inteso alla soluzione dialettica di queste lotte e di questi contrasti.

Nella poesia, quindi, anche al livello dei generi letterari, si può riscontrare una sintesi articolata della dialettica oggetto-soggetto presente nel resto del sistema delle arti.

5) Rispetto alla successione delle forme d'arte, si è detto che la poesia appartiene principalmente alle arti romantiche. Ciò deriva chiaramente dal suo aspetto profondamente spirituale e, tuttavia, proprio per tale carattere spirituale, che si esprime attraverso la rappresentazione, e quindi all'assenza di limitazioni materiali e alla conseguente ricchezza di possibilità, la poesia non è di per sé costretta a identificarsi in una forma d'arte specifica (simbolica, classica, romantica), ma le attraversa tutte con eguale efficacia, divenendo così «l'arte *universale*»<sup>214</sup>. Tale carattere universale la porta, anche storicamente, a percorrere ogni epoca con un'adeguatezza che non si

---

<sup>212</sup> *Ästh III*, p. 474; trad. it., p. 1265.

<sup>213</sup> «[...] l'azione è la volontà eseguita, che è al contempo saputa [*die Handlung ist das ausgeführte Wollen, das zugleich ein gewußtes ist*]» (*Ästh. III*, p. 478; trad. it., p. 1299). Cfr. F. MENEGONI, *Soggetto e struttura dell'agire in Hegel*, Trento, Pubblicazioni di Verifiche (20), 1993.

<sup>214</sup> *Ästh.*, III, p. 233 (trad. it., p. 1081). Cfr. *Ascheberg 1820/1821*, p. 292.

ritrova altrove<sup>215</sup>.

6) Per quanto riguarda lo stile, il discorso non sembra semplice. Si conferma in un certo senso l'inafferrabilità che già Hegel individuava in tale concetto. Così, a volte sembra indicare modalità e atteggiamenti retorici più vicini a quello che comunemente si intende con "stile" (si parla, per esempio, di «stile parenetico»<sup>216</sup>), altre volte sembra estendersi al concetto di genere letterario («il grande stile epico»<sup>217</sup>). Quello che si può dire è che lo stile è un concetto strettamente legato alla soggettività moderna, alla singolarità dell'artista e alla sua originalità. Così, nel moderno i poeti abbondano stilisticamente di metafore, mentre nell'antichità si tendeva a usare un linguaggio più piano e aderente alle cose<sup>218</sup>. E tuttavia, si può rilevare come, il genere che più si avvicina alla soggettività dell'artista che esprime la propria interiorità, ovvero il genere lirico, si dice che, «sebbene quest'ultimo non debba sottrarsi neanche in tal caso alle leggi universali della bellezza e dell'arte, implica, secondo la natura della cosa stessa, che interamente illimitato debba restare l'ambito dello stile e del tono della presentazione»<sup>219</sup>. In questo modo, si conferma, almeno in parte, la possibilità della poesia, anche per un concetto così aleatorio come quello di "stile", di ricoprire il più ampio spettro di possibilità.

### 2.7 L'eccezione che costituisce la regola

*Totalität e Vollkommenheit*, quindi, tratteggiano il profilo della poesia: in questo, l'arte letteraria svolge sicuramente il ruolo di catalizzatore delle istanze che si trovavano disperse nella pluralità delle altre singole arti e, in questo, risiedono i caratteri di modello propri della poesia<sup>220</sup>. Tuttavia, la posizione di primo piano, l'esemplarità che la poesia assume nell'ambito del sistema delle arti è dovuto principalmente al suo

---

<sup>215</sup> «Se è vero, infatti, che l'architettura sorge presso i popoli più diversi e lungo l'intero corso dei secoli, già la scultura raggiunge il suo punto culminante nel mondo antico con i Greci e i Romani, così come la pittura e la musica lo raggiungono nei tempi moderni con i popoli cristiani. Ma la poesia celebra epoche di splendore e di fioritura presso tutte le nazioni e quasi tutte le epoche che siano in generale produttive nel campo dell'arte. Infatti essa abbraccia l'intero spirito umano, e l'umanità è in mille modi particolarizzata» (*Ästh.*, III, p. 245; trad. it., p. 1092).

<sup>216</sup> *Ästh.*, III, p. 222; trad. it., p. 1078.

<sup>217</sup> *Ästh.*, II, p. 189; trad. it., p. 672.

<sup>218</sup> «Si può notare che lo stile antico e quello moderno si differenziano in particolare nell'uso della metafora, giacché lo stile antico, in particolare quello prosaico, richiedeva le espressioni proprie, mentre gli scrittori moderni sono pieni di metafore – particolarmente nelle opere poetiche. Nelle opere dei Romani il metaforico diventa già più frequente» (*Hotho 1823*, p. 147; trad. it., p. 142).

<sup>219</sup> *Ästh.*, III, p. 222; trad. it., p. 1078.

<sup>220</sup> Caratterizzazioni di questo tipo si ritrovano in tutte le redazioni delle lezioni e la descrizione della poesia come «vollkommenste Kunst» è costante (cfr. A. GETHMANN-SIEFERT, *Einführung in Hegels Ästhetik*, München, Wilhelm Fink, 2005, p. 313).

realizzare fino ai più alti livelli quella spiritualizzazione che percorre progressivamente tutte le arti. Tale caratteristica, che è ciò che conferisce alla poesia il vantaggio maggiore, nasconde in sé anche il germe del suo più grande limite. Essere l'arte più spirituale, cela in sé un rischio profondo. Attraverso questa spiritualizzazione, la poesia si pone in una posizione liminale, rispetto al resto del sistema delle arti e al sistema hegeliano in generale; essa si trova al vertice del sistema delle arti, ma anche al suo confine, esattamente nella posizione in cui qualcosa termina e qualcosa di nuovo prende le mosse.

Ciò che la poesia guadagna sul versante spirituale, infatti, lo perde rispetto al sensibile, ovvero rispetto alla dimensione di per sé costitutiva della forma spirituale dell'arte, che esprime l'idea di arte come ideale nel sensibile<sup>221</sup>. Per quanto il versante spirituale, con le sue infinite risorse, riesca a colmare la trattazione negativa del sensibile, il pericolo di trasformarsi in qualcosa che non è più arte è sempre presente. Il suo tratto peculiare, la spiritualità, che rappresenta il suo punto di forza, può tramutarsi nella sua insufficienza più grave<sup>222</sup>. La fantasia poetica ha perciò il difficilissimo compito di muoversi in quello spazio limitato che sta «al centro fra l'universalità astratta del pensiero e la corporeità sensibile-concreta»<sup>223</sup> e deve cercare di soddisfare, adottando le più diverse precauzioni e accortezze, le condizioni generali proprie dell'opera d'arte<sup>224</sup>.

La poesia produce e ha come proprio contenuto la rappresentazione (*Vorstellung*), che «non è tanto determinata quanto lo è l'intuizione sensibile», ma «è di natura spirituale, e dunque le spetta già l'universalità che appartiene al pensiero»<sup>225</sup>. La lingua, in quanto «raccolta di rappresentazioni»<sup>226</sup>, utilizza come modalità espressiva la parola, che si pone come «il mezzo di comunicazione più intelligibile e più conforme allo spirito»<sup>227</sup>. Questo mezzo di comunicazione è lo stesso di cui si servono tanto la

---

<sup>221</sup> *Ästh. II*, p. 261 (trad. it., p. 702).

<sup>222</sup> *Ästh. III*, p. 235 (trad. it., p. 1083). Cfr. *Hotho 1823*, p. 272 (trad. it., p. 263).

<sup>223</sup> *Ästh. III*, p. 231 (trad. it., p. 1079).

<sup>224</sup> «La prima richiesta che necessariamente ne nasce si limita da un lato ad esigere che il contenuto non sia colto né nei rapporti del *pensiero* intellettuale o speculativo né sotto forma di muto *sentimento* o di una *chiarezza* e precisione soltanto esteriormente sensibile, e d'altra parte che esso non venga a rappresentazione nell'accidentalità, nella dispersione e nella relatività della realtà *finita* in generale» (ivi, pp. 230-231; trad. it., p. 1079). Cfr. H.-G. GADAMER, *Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst*, in A. GETHMANN-SIEFERT-O. PÖGGELER (hrsg.), *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, Bonn, Bouvier, 1986, pp. 213-223 (*Hegel-Studien – Beiheft*, 27).

<sup>225</sup> *Hotho 1823*, p. 272 (trad. it., p. 263).

<sup>226</sup> *Von der Pfordten 1826*, p. 223, trad. mia.

<sup>227</sup> *Ästh. III*, p. 272 (trad. it., p. 1116).

coscienza comune, da una parte, quanto la religione e la trattazione scientifica, ovvero la filosofia, dall'altra.

Proprio perché la poesia è il genere artistico più alto e modello per le altre arti, quindi, ha in sé un carattere peculiare rispetto a queste, ma anche eccezionale, nel senso di eccentrico, non centrato, rispetto alla suo essere arte. Quel ruolo che la fa essere l'arte più pienamente arte è la causa, nel contempo, del suo proporsi come la più probabile candidata alla sperimentazione di quella che possiamo definire una "fine dell'arte":

Nel suo essere il compimento di ciò che Hegel intende con arte, l'arte poetica, proprio nella sua completa adeguatezza al concetto, si presenta come il parametro normativo per tutto il sistema delle arti. Nel contempo, però, la sua stessa posizione di eccellenza è minata alle radici da elementi che la poesia sembra avere in sé come connaturati. Rispetto alle altre arti, quindi, è anche un'eccezione, manifesta uno statuto del tutto straordinario. Si potrebbe dire che essa è l'"eccezione che *costituisce* la regola".

Non è quindi una faccenda semplicemente di sistema, quella che determina il profilo eccentrico dell'arte letteraria. I fattori che la fanno essere così in bilico, tra il suo essere massimamente arte e il suo contaminarsi con qualcos'altro, sembrano essere propri del suo stesso nucleo. Al fondo, il centro problematico della sua configurazione si rivelerà essere l'oggetto che più le appartiene, ovvero la parola. La dimensione linguistica dell'arte poetica è il livello che essa condivide con l'uso ordinario del linguaggio e quello religioso e filosofico. Qui si gioca la questione del suo essere un'arte che ha in sé, come costitutiva, una "fine".

## 2.8 *Poesia, tra prosa della quotidianità e prosa del pensiero*

Bisogna chiarire quindi in che senso l'arte letteraria si serva della parola, ovvero che cosa determini un uso della parola artistico, rispetto all'uso dello stesso mezzo espressivo fatto nella vita quotidiana di ogni individuo oppure rispetto all'utilizzo, più marcatamente scientifico, che ne fanno attività dello spirito umano come la storia, la retorica, la religione e, soprattutto, la filosofia.

Per descrivere questo spartiacque Hegel si serve della dicotomia poesia-prosa. I termini "poesia" e "prosa" non corrispondono in modo preciso a quello che usualmente si intende con queste denominazioni, quando si analizzano dei testi o si assiste a una rappresentazione. Il loro campo semantico, infatti, è ben più ampio rispetto a una

semplice descrizione della struttura formale dell'opera d'arte, cui comunque per certi versi rimanda. I due concetti descrivono una configurazione del fatto artistico che si spinge anche oltre il campo delle opere d'arte. Essi restituiscono, per esempio, il profilo del momento spirituale in cui si trova un popolo, includendo dinamiche storiche e sociali. Inoltre, si vedrà come nel quadro hegeliano la poesia non corrisponda in modo univoco all'arte e la prosa ne sia esclusa, ma come anche la prosa, benché più distante dall'essenza di ciò che è arte possa essere rientrare in un contesto di tipo artistico.

In questo senso, la poesia non si riduce solamente allo specifico genere letterario della lirica e non si identifica esclusivamente con la versificazione (elemento fondamentale, ma non unico nella sua determinazione, come si vedrà oltre). Dal canto suo, invece, la prosa, con le parole di Peter Szondi, supera la «definizione che ne dà il precettore del Monsieur Jourdain molieriano, del borghese gentiluomo, e che dice che la prosa è tutto ciò che non è rima»<sup>228</sup>. Al contrario, i due concetti servono a tracciare una visione ben più complessiva del fatto artistico, un «modo di concepire»<sup>229</sup>, «due differenti sfere della coscienza»<sup>230</sup>, delle visioni del mondo generali, dei caratteri nazionali, dei sentimenti generali che appartengono a un'epoca.

Tuttavia, prima di provare a capire in che modo le due polarità possono essere comprese, c'è da dire che esse non si posizionano lungo un confine netto e preciso. La questione di come si distingua la rappresentazione poetica da quella prosaica è, per Hegel, una «domanda, per sé, [...] molto astratta»<sup>231</sup>, per la quale si può cercare di individuare dei principi di base, ma che per il fenomeno singolo può costituire problema: poesia e prosa «sono così vicine l'una all'altra che tracciare un confine determinato è impossibile»<sup>232</sup>.

---

<sup>228</sup> P. SZONDI, *La poetica di Hegel*, cit., p. 195). Per Erzsébet Rózsa il concetto di “prosa” è da intendersi come una specificazione del concetto hegeliano di “*Wirklichkeit*”. La sua connotazione, rispetto alla *Wirklichkeit*, è quella dell'interiorità, nel quadro della determinazione del principio della soggettività libera, proprio della modernità (E. RÓZSA, *Hegel über die Kunst der „neueren Zeit“ im Spannungsfeld zwischen der „Prosa“ und der „Innerlichkeit“*, in A. GETHMANN-SIEFERT-L. DE VOS-B. COLLENBERG-PLOTNIKOV (hrsg.), cit., pp. 121-142; per una discussione sulla pluralità semantica che il termine “prosa” assume in Hegel, si vedano soprattutto le pp. 126-129). Cfr. anche B. Rutter, op. cit., p. 140 ss.

<sup>229</sup> *Ästh. III*, p. 238 (trad. it., p. 1086).

<sup>230</sup> *Ästh. III*, p. 244 (trad. it., p. 1091).

<sup>231</sup> *Hotho 1823*, p. 272 (trad. it., p. 263).

<sup>232</sup> *Ibidem*. Qualche pagina dopo, si legge: «[...] non può essere data alcuna determinazione semplice mediante la quale la poesia si possa distinguere dalla prosa, perché la poesia è in sé concreta e può tener fermi molteplici lati» (ivi, pp. 281-282; trad. it., p. 272). E poco oltre Hegel propone un confronto interessante con le distinzioni in pittura: «Nella pittura queste distinzioni sono più nette: qualcosa di semplicemente schizzato è un disegno, eseguito in bianco e nero è un'incisione. Così può essere anche nella poesia: la materia può essere offerta molto poeticamente, possedere una dizione molto bella, senza essere un'opera d'arte, senza essere poesia, se il contenuto sostanziale per se stesso non è di natura poetica. E neppure è possibile dire di singole frasi se esse sono poetiche o prosaiche, allo stesso modo in

Innanzitutto, per iniziare a definire il campo, Hegel propone un confronto *ex negativo* con la storia e l'oratoria, che sembrano generi di prosa più facilmente confrontabili e distinguibili dall'arte poetica, rispetto alle forme dello spirito assoluto. Anche se sembra che si possa individuare più chiaramente una separazione, in ogni caso, sia la storia che l'oratoria possono essere trattate in modo artistico o essere passibili di sconfinamenti in un campo che non è quello della prosa<sup>233</sup>. A riprova del fatto che, anche dove le distinzioni sembrano meglio deducibili, il confine tra poesia e prosa non è mai netto. Ad ogni modo, la strategia argomentativa di Hegel, in questo caso, procede assegnando alla poesia due caratteristiche essenziali, sono due principi che derivano dall'apparato concettuale che ha definito la poesia, ma assumono qui, specie nel confronto con storia e oratoria, anche un sapore tecnico.

1) La poesia deve avere uno scopo determinato e, rispetto a questo scopo, deve essere un tutto organico, le sue parti, cioè, devono ruotare e convergere in modo sistematico e libero verso questo fine, che deve così costituire quello che si potrebbe definire il filo conduttore dell'opera<sup>234</sup>: l'*Iliade* muove, si sviluppa e si compie attorno allo scopo specifico che è costituito dall'ira di Achille, che decide di non combattere più e ritirarsi nei suoi accampamenti, mettendo in seria difficoltà il contingente acheo e dando il via alle vicende del decimo anno della guerra troiana narrate nell'opera.

2) In secondo luogo, lo scopo attorno al quale la poesia si dispiega in modo organico deve essere uno scopo individuale; la poesia non deve cioè porsi come qualcosa di astrattamente universale che si erge al di sopra dell'individuo, servendosene, ma deve appartenere allo spirito proprio di questo individuo: l'ira è di Achille, non è un sentimento generico che proviene da chissà dove e investe chissà chi, ma muove l'animo di un individuo specifico, Achille, per un motivo preciso e in una situazione determinata, ovvero la sottrazione della schiava Briseide da parte di Agamennone, il quale ne aveva preteso la cessione, per colmare il vuoto lasciato dalla schiava Criseide, che era stata restituita al padre Crise, al fine di far cessare la pestilenza che imperversa

---

cui un singolo colpo di pennello non possiede in se stesso alcuna misura che decida della sua appartenenza alla pittura» (ivi, p. 282; trad. it., p. 272).

<sup>233</sup> «La storia [...] possiede certamente un lato che <inclina> verso l'arte. [...] noi parliamo dell'arte di Erodoto ecc.» (ivi, p. 273; trad. it., p. 264).

<sup>234</sup> La razionalità che si esprime nell'opera d'arte è una razionalità per certi versi simile a quella filosofica, poiché, pur non attraversando fino in fondo il negativo che porta al concetto, non si sofferma al mero lavoro dell'intelletto: «[...] le parti debbono apparire come parti dell'organico, come elaborate per sé. Bisogna soffermarsi sul particolare, come se ogni particolare fosse lo scopo. L'intelletto considera ogni cosa solo sulla base di una finalità determinata, il particolare per l'intelletto non è libero. Nell'arti le parti debbono apparire bensì come membra, e tuttavia come in sé libere, per sé sussistenti. Quanto dunque esse sono connesse nell'unità, altrettanto debbono apparire prive di intento» (ivi, p. 274; trad. it., p. 265).

nel campo acheo e che era stata provocata da Apollo, di cui Crise era appunto sacerdote<sup>235</sup>.

Rispetto a queste due caratteristiche – lo scopo determinato che produce un tutto organico e l'individualità dello scopo – l'oratoria non rispetta la prima, la storia la seconda. Le motivazioni per cui queste due forme espressive non possono rientrare nel novero delle opere artistiche rimandano, del resto, a un principio generale della stessa arte, ovvero al fatto che l'opera d'arte, per essere tale, deve essere di per sé libera. L'oratoria è un prodotto libero limitatamente al fatto che possiede uno scopo individuale e questo scopo è posto dallo spirito, ma le sue parti, che partecipano a questo scopo, sottostanno a principi che non consentono allo scopo stabilito di essere elaborato liberamente, ma seguono una rigida connessione di causa ed effetto, vale a dire una connessione esteriore di natura intellettuale. Non c'è un tutto organico, sistematico e libero, nell'oratoria, poiché le sue parti sono collegate in modo, si potrebbe dire, "meccanico". La storia, invece, ha il problema che, da un lato, il suo contenuto è dato e non creato, ma soprattutto, dall'altro lato, il suo scopo non è di tipo individuale. Essa è mossa, in parte, dalle volontà degli individui, ma certo anche da una buona dose di casualità e lo scopo universale viene assegnato esteriormente agli individui: questo, ovvero il contenuto stesso della storia, la rende di natura prosaica.

Se ci si passa, invece, al confronto tra poesia e prosa, non più interpretato a partire da due generi letterari specifici come l'oratoria e la storia, ma nella prospettiva dell'utilizzo linguistico ordinario e di quello che viene fatto dalle altre forme dello spirito, i problemi si fanno più complessi. Si è visto come, nel sistema delle arti, la poesia sia al limite del campo dell'arte, sul confine. Si è visto come essa sia l'arte più arte, in quanto corrisponde in modo massimo a tutti gli elementi che fanno un'opera d'arte tale e come, allo stesso tempo, esploda in essa quella progressiva dematerializzazione e spiritualizzazione, che vede un incremento man mano che ci si avvicina al luogo della poesia (è la poesia che in questa sede è stata definita come "l'eccezione che costituisce la regola"). La poesia, quindi, vive una prossimità molto ravvicinata con ciò che è l'attività religiosa e filosofica, ovvero scientifica, dello spirito e, in essa, avviene quel processo di dissoluzione che, dall'arte, conduce alle successive forme dello spirito assoluto. Nel contempo, nel suo distacco dalla materia sensibile, sperimenta una via specifica per differenziarsi anche dal contesto dell'ordinarietà della vita.

---

<sup>235</sup> Ivi, pp. 272-273; trad. it., pp. 263-264. L'esempio dell'ira di Achille è proposto, in accenno, dallo stesso Hegel.

La poesia sembra perciò stretta tra due poli che Hegel chiama, il primo, «prosa del pensiero», intendendo con tale espressione il discorso scientifico di tipo certamente più filosofico (dal momento che la religione, anche rispetto a tutto il processo di assestamento del sistema, che si è cercato di delineare, ha delle affinità maggiori con all'arte), e, il secondo, «prosa della quotidianità», descrivendo con ciò l'uso che, della parola, si fa nella vita di tutti i giorni. Nella versione a stampa questo schema, che si trova in tutti i corsi, è descritto in modo chiaro:

[...] la poesia si presenta come quell'arte particolare in cui l'arte stessa incomincia al contempo a dissolversi e raggiungere per la conoscenza filosofica il suo punto di passaggio alla rappresentazione religiosa come tale ed insieme alla prosa del pensiero scientifico. I confini del mondo del bello sono [...] da un lato la prosa della finitezza e della coscienza comune, da cui l'arte si slancia verso la verità, e dall'altra le sfere superiori della religione e della scienza, in cui essa passa a cogliere l'assoluto in modo meno sensibile.<sup>236</sup>

Se si prende in considerazione la dicotomia in modo rigido – e perciò, in parte, errato e semplicistico – si potrebbe dire che l'ambito della prosa riguarda ciò che viene prima e ciò che viene dopo l'arte; esso denota cioè, da una parte, il terreno della coscienza comune, il quotidiano nella sua praticità, la realtà ordinaria e, nel contempo, l'espressione delle forme più avanzate dello spirito, quelle della religione e del pensiero speculativo, dall'altra. La poesia, invece, richiede qualcosa «di più»<sup>237</sup>, rispetto al linguaggio quotidiano, e qualcosa di diverso, rispetto alla religione e alla filosofia. Essa è ciò che si sviluppa, da se stessa e nell'immediata unità con l'universale, nella concreta apparenza reale; produce un «organismo in sé infinito»<sup>238</sup> e ha il fine in se stessa, è in se stessa libera e non sottostà a principi che non siano quelli dell'arte e della fantasia. Essa considera il reale come necessario, tuttavia non lo rende il proprio fine e lo utilizza come mezzo attraverso cui sviluppare se stessa, tramite gli strumenti che le sono propri e secondo il diritto e la libertà della fantasia. Il problema della distinzione tra poesia e prosa, quindi, si deve individuare al livello della rappresentazione (*Vorstellung*), nel

---

<sup>236</sup> *Ästh. III*, pp. 234-235 (trad. it., pp. 1082-1083).

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 277 (trad. it., p. 1121).

<sup>238</sup> *Ivi*, p. 270 (trad. it., p. 1114). Cfr. *Ascheberg 1820/1821*, p. 293.



senso già chiarito della manifestazione (*Darstellung*) del contenuto, dove forma e contenuto sono intrinsecamente connesse<sup>239</sup>.

Si è già visto come la rappresentazione costituisca un modo dell'espressione che si pone a metà strada tra l'intuizione, di cui non ha più la determinatezza sensibile che ha perso attraverso il lavoro della fantasia, e il pensiero come tale, per pervenire al quale dovrebbe attraversare un percorso di mediazione riflessiva ulteriore, che però ancora le manca. La rappresentazione, quindi, costituisce un livello di elaborazione spirituale che diventa la base per il linguaggio ordinario, per la poesia, per la filosofia. Tutte e tre prendono le mosse a partire da una radice comune e imboccano strade differenti.

Il nocciolo costitutivo della rappresentazione poetica è definito da un modo di interpretare la rappresentazione che è diverso da quelle degli altri ambiti. La rappresentazione della poesia è una *bildliche Vorstellung*, una rappresentazione per immagini, figurata e poetica. È la rappresentazione prodotta – lo si è visto – dalla fantasia poetica, che fa uso anche di quella simbolica e di quella allegorica. Tale rappresentazione si pone in una zona che sta al centro tra i livelli prosaici dell'utilizzo comune delle rappresentazioni come mezzi per esprimere un linguaggio ordinario, piano, che sottostà a una dinamica di causa ed effetto e quello proprio del pensiero, più astratto, che ha incluso in modo ben più mediato nel concetto la sensibilità dell'intuizione<sup>240</sup>.

Hegel fa alcuni esempi. Se si dice “di mattina”, si esprime il medesimo contenuto espresso da un poeta – in questo caso Omero – nel momento in cui questi dice “quando sorse Eos dalle dita rosate”. Mentre però nel primo caso si esprime, nella rappresentazione asciutta e semplice del linguaggio comune, il rapporto temporale nelle sue astratte determinazioni intellettuali, nel secondo caso si ha una rappresentazione che fa uso di immagini, una rappresentazione che riesce a portare nelle determinazioni del linguaggio ordinario (che sono «astrazioni, scialbe, grigie, indeterminate e prosaiche»<sup>241</sup>) tutta la vitalità e le potenzialità del sensibile, attraverso figure:

---

<sup>239</sup> «Quando diciamo ‘rappresentazione’, intendiamo il contenuto e distinguiamo da esso la sua espressione. Ma abbiamo già notato che il contenuto in genere viene presentato nel modo della rappresentazione. In questo caso dunque è la rappresentazione stessa a essere il modo dell'espressione, la manifestazione del contenuto.» (*Hotho 1823*, p. 275; trad. it., p. 266).

<sup>240</sup> «La rappresentazione non ha la determinatezza sensibile dell'intuizione. D'altra parte però la rappresentazione non è neppure il pensiero come tale, bensì sta a mezzo tra intuizione e pensiero, è rappresentazione per immagine» (*Hotho 1823*, p. 275; trad. it., p. 266).

<sup>241</sup> *Hotho 1823*, p. 276 (trad. it., p. 267).

«la rappresentazione, per essere poesia, deve essere conformata in modo tale che non sia un semplice comprendere; la Cosa quindi non deve essere in noi semplicemente nella guisa dell'intelletto, ma deve venirci davanti in immagine»<sup>242</sup>.

La rappresentazione figurata del poeta è quella che Hegel definisce una «perifrasi [*Umschreibung*]]»<sup>243</sup>. Quello che per il linguaggio ordinario e per il linguaggio del pensiero, per la prosa del mondo e per la prosa del pensiero, sono inutili giri di parole, aggiunte inessenziali alle informazioni del discorso, per il poeta non lo sono affatto. L'intelletto concepisce come un girare a vuoto del discorso quello che per il poeta è il modo fondamentale per inserire nelle sue parole il concreto respiro dell'arte. Agli eroi omerici è attribuito costantemente un epiteto, perché in questo modo il poeta porta di fronte ai nostri occhi qualcosa di concreto e lo fa attraverso l'immagine<sup>244</sup>. Il poeta vive la necessità della sua parola. Una necessità che per l'intelletto prosaico non ha ragion d'essere<sup>245</sup>.

Quella del poeta è una «espressione impropria [*uneigentliche Ausdruck*]]», ovvero un'espressione che all'«espressione propria [*eigentliche Ausdruck*]]» che «presenta unicamente la Cosa»<sup>246</sup>, ovvero all'espressione che ci mostra ciò che è e basta, che ci dà solo l'informazione nella sua semplice utilità, aggiunge qualcosa in più, un'altra Cosa, un arricchimento ulteriore che è tanto superfluo (agli occhi della comprensione intellettuale) quanto necessario (per la poesia). La metafora, che per dire un contenuto ne aggiunge un secondo, è il caso studio che Hegel propone<sup>247</sup>.

Infine, oltre alla perifrasi e alla rappresentazione impropria, alla poesia appartiene la versificazione. La versificazione non definisce in modo esclusivo la poesia, la poesia è tale non solamente perché è in versi, ma questo elemento è certamente essenziale per

---

<sup>242</sup> Ivi, p. 277 (trad. it., p. 267).

<sup>243</sup> Ibidem.

<sup>244</sup> Ivi, p. 277 (trad. it., p. 268).

<sup>245</sup> «Noi consideriamo perifrasi molte cose che nel poeta non lo sono affatto e sembrano tali solo in confronto alle determinazioni astratte con le quali il contenuto ci è altrimenti familiare nell'intelletto. Il linguaggio poetico può dunque parere un giro vizioso, una superfluità inutile» (ibidem).

<sup>246</sup> Ibidem.

<sup>247</sup> Hegel afferma che l'«espressione impropria appartiene piuttosto al romantico, Omero e gli antichi in genere si esprimono sempre in maniera diretta» (ibidem). L'espressione impropria apparterrebbe maggiormente al romantico, in virtù del fatto che, nel romantico, l'emersione dell'elemento soggettivo spingerebbe a una dispersione maggiore nella molteplicità della materia e in ciò che, in essa, risulta all'intelletto come accessorio. Per la verità, poi, oltre ad aver sottolineato l'importanza dell'epiteto per la poesia omerica, proprio a Omero si riferisce per spiegare la metafora, quando dice che il poeta paragona Aiace, che non vuole fuggire, a un asino ostinato (ivi, pp. 277-278; trad. it., p. 268). In questo senso, per quanto alcuni elementi possano trovare un maggiore utilizzo in alcune epoche piuttosto che in altre, i principi che qui si stanno esponendo appartengono alla rappresentazione poetica nel suo complesso.

rintracciarne i caratteri fondamentali: la versificazione è «il profumo della poesia [*Duft der Poesie*]» e a questa «appartiene in modo essenziale»<sup>248</sup>. Essa conta di più dell'espressione impropria – dice Hegel – e attraverso di essa capiamo subito che il terreno è quello dell'arte<sup>249</sup>. Il verso, sia quello realizzato dagli antichi attraverso il metro su base ritmica che quello moderno che si serve della rima<sup>250</sup>, costituisce un lato sensibile della configurazione della rappresentazione, esso è «il respiro esteriore, il tono generale del tutto [*der äußerliche Hauch, der allgemeine Ton des Ganzen*]»<sup>251</sup> e, per il poeta, si pone come un vincolo che, certo, lo induce a rinunciare ad alcune possibilità, ma nel contempo lo obbliga anche a scandagliare la rappresentazione in tutte le sue potenzialità, divenendo così anche una risorsa. Nell'intervento del poeta attraverso il verso si esprime ancora una volta la necessità dell'attività spirituale (e perciò artistica) del poeta<sup>252</sup>.

Alcuni elementi generali per una delimitazione del campo della poesia, quindi, si possono rintracciare. In primo luogo una necessità linguistica tutta propria alla rappresentazione figurativa poetica, la perifrasi, che risulta inessenziale alla determinazione intellettuale del contesto prosaico; un'espressività cosiddetta "impropria" nell'uso della parola, che espande le modalità della perifrasi a figure proprie della poesia come la metafora; un vincolo produttivo che espande la ricchezza della rappresentazione, quale quello fornito dalla versificazione.

In generale, nella specificità della poesia si trova qualcosa di più, a livello espressivo, rispetto alla prosa del quotidiano, poiché la poesia arricchisce ciò che dice di

---

<sup>248</sup> Ivi, p. 278; trad. it., p. 269. «Il discorso è determinato per essere discorso parlato, sebbene questo non sia essenzialmente necessario»; «La prosa poetica è un'entità ibrida, che non è adeguata alla sua determinazione» (ibidem).

<sup>249</sup> «Essa ci dà subito a conoscere che siamo su di un terreno diverso rispetto a quello della coscienza comune» (ibidem).

<sup>250</sup> A questo proposito Hegel, dando prova di un'approfondita competenza tecnica, riconduce la distinzione tra la versificazione ritmica, che si basa cioè sulla brevità e lunghezza delle sillabe, e quella in rima alla struttura, e quindi la loro attribuzione all'antico e al moderno, alle differenze strutturali delle lingue degli antichi e dei moderni. Mentre una degli elementi principali delle grammatiche antiche è la coniugazione i moderni separano i tempi dalle persone. Questo comporta, nel primo caso, una maggiore facilità nel concentrarsi sull'ascolto del suono della parola (la radice della parola specifica è solo la base per una molteplicità di suoni data dalle desinenze coniugate), mentre nel secondo caso, dove le modificazioni (per esempio, dei pronomi utilizzati per un verbo) vengono separate dalla parola principale (per esempio, il verbo), ogni parola rimane a sé, rimane «concentrata» e ciò che domina è l'accento. Per questo motivo, mentre nelle lingue antiche, dove la sonorità delle parole è più valorizzata, è sufficiente una versificazione di tipo ritmico, le lingue moderne, al fine di favorire l'ascolto del risuonare linguistico, si servono della rima, che è tipica, non a caso, della poesia romantica (ivi, pp. 280-282; trad. it., pp. 271-272).

<sup>251</sup> Ivi, 278 (trad. it., p. 269).

<sup>252</sup> «[...] l'opera d'arte non tollera nulla di casuale, ma solo ciò che è stato configurato dallo spirito. La versificazione è un lato sensibile e deve essere adeguato al contenuto che in essa deve apparire.» (ivi, p. 278; trad. it., p. 269).

elementi ulteriori, di cui comunque la prosa del quotidiano non sente la necessità per esprimere i propri bisogni pratici. Rispetto alla prosa del pensiero, invece, la poesia dice qualcosa di meno, poiché si perde in particolari futili e contingenti, che non pervengono alla dimostrazione del concetto; la poesia, però, non sente il bisogno di un'espressione completa della verità, come quella prodotta dalla scienza, e quelle che sembrano divagazioni, sono invece necessari fattori identificativi del proprio essere<sup>253</sup>.

In ogni caso, questi elementi rimangono ancora dei principi generici, che a volte si riducono addirittura a semplici tecniche e che non escludono un loro utilizzo in ambiti differenti dalla poesia. Allo stesso tempo, si può ritrovare nell'arte della parola, anche a costo di produrre una poesia più "ibrida" (e quindi meno poesia, ma comunque poesia), un linguaggio più determinato. Così la possibilità di mettere a fuoco in modo netto il rapporto tra i due piani, tra la «fede nel mondo» della prosa e la «fede nella fantasia»<sup>254</sup> dell'opera d'arte letteraria, rimane problematico e tra le due sfere non vi è una relazione di separazione definita o di netta. Condividendo entrambi l'elemento linguistico, la poesia è *costitutivamente* compenetrata, frammista, contaminata dalla prosa e questa può produrre, a sua volta, esperienze vicine alla prima.

Anche dal punto di vista storico, dal momento che la coppia poesia-prosa oltrepassa il campo del loro semplice significato formale e stilistico, non si può stabilire una successione di tipo diacronico troppo rigida. Quando, per esempio, nell'edizione a stampa di Hotho viene delineata la *rappresentazione poetica*, vengono tratteggiati nella sostanza tre livelli: 1) la rappresentazione poetica originaria, 2) la rappresentazione prosaica e 3) la rappresentazione poetica che si ricostituisce dalla prosa<sup>255</sup>. In questa successione, c'è sicuramente una progressione diacronica che descrive un passaggio da

---

<sup>253</sup> Will Dudley parte dalla nota frase di ambito legale "giuro solennemente di dire la verità, tutta la verità e nient'altro che la verità" e, da qui, fa un confronto sui linguaggi dello spirito assoluto di arte (poesia), religione e filosofia. Tutte e tre hanno il compito di "dire la verità" nel modo del linguaggio, ma solo la filosofia è in grado di corrispondere alla massima tratta dal giuramento processuale. Per ciò che riguarda la poesia, Dudley afferma che essa è incapace di dire "tutta la verità e nient'altro che la verità", poiché la sua modalità espressiva è quella di mostrare (*showing*) la verità, ma mostrare la verità significa dirne sempre troppo poco o troppo (*both too little and too much*): troppo poco, perché la verità universale viene sempre presentata attraverso forme specifiche o individuali, come i personaggi di un dramma, senza specificarne davvero l'universalità presente in essi; troppo, perché coinvolge una quantità di elementi contingenti (nelle trame, nelle ambientazioni, ecc.), che non sono essenziali all'universale (W. DUDLEY, *Telling the Truth: Systematic Philosophy and the Aufhebung of Poetic and Religious Language*, in J. O'NEILL SURBER (ed. by), *Hegel and Language*, cit., pp. 127-141, in particolare sulla poesia pp. 131-133).

<sup>254</sup> *Ästh. III*, p. 279 (trad. it., p. 1123).

<sup>255</sup> Alla tripartizione dell'edizione di Hotho del 1835-1838 si affianca, in altre redazioni, una bipartizione tra «ursprüngliche dichterische Sprache» e «reflektierte dichterische Sprache», che descrive al fondo lo stesso tipo di configurazione sopra esposta con l'assorbimento, nel secondo livello, del punto 2) della rappresentazione prosaica (cfr. *von der Pfordten 1826*, pp. 224-226 e *Kehler 1826*, pp. 198-200).

poesia a prosa<sup>256</sup>. Tuttavia, non si assiste ad una *Auflösung* definitiva del poetico che lascia spazio al prosaico, ma si configura una dialettica interna all'opera stessa che, in un contesto generale di avanzamento del prosaico, complica la linearità di una lettura semplicisticamente progressiva della tesi della “fine dell'arte”<sup>257</sup>. Il confine tra i due campi è particolarmente aspro da tracciare e tale difficoltà non appartiene solo all'epoca storica in cui si produce l'arte, ma è intrinsecamente propria all'essenza dell'opera d'arte letteraria<sup>258</sup>. In essa, data la compresenza di queste due rappresentazioni e concezioni, «è possibile il sorgere di un perturbamento e di un ostacolo, anzi di una lotta fra l'una e l'altra, che solo la più alta genialità è in grado di appianare»<sup>259</sup>.

Si delinea quindi un quadro in cui il contrasto tra l'arte e la sua “fine” si pone come intrinseco e costitutivo dell'opera d'arte letteraria<sup>260</sup>. Tale conflitto può essere ben rappresentato dalla dialettica tra poesia e prosa. Questo conflitto mostra come nell'opera d'arte letteraria il carattere esemplare e quello eccedente, la poesia e la prosa, la tensione verso l'arte e il suo superamento (o la sua dissoluzione) siano costitutivi dell'eccezionalità di tale arte determinata.

A partire dallo schema “prosa del mondo”-“poesia”-“prosa del pensiero” si proporrà, nella terza parte, un possibile modello di interpretazione della produzione letteraria che può essere valido ancora oggi per orientarsi nelle varie forme della letteratura.

<sup>256</sup> «Die Poesie ist der Zeit nach älter als die Prosa» (*Ascheberg 1820/21*, p. 291).

<sup>257</sup> Inoltre, troviamo casi specifici che arricchiscono la progressione. Opere di un lontano passato, quali possono essere l'alta parola dell'Antico Testamento, le auree massime di Pitagora e i proverbi di Salomone «vengono a collocarsi al di qua della differenza fra il prosaico e il poetico» (*Ästh. III*, p. 250; trad. it., p. 1096). Opere chiaramente di prosa provenienti dalla grecità, quali la storiografia e l'oratoria, «entro i loro limiti sono ancora più di altri generi in grado di divenire partecipi dell'arte» (ivi, p. 257; trad. p. 1103). Cfr. *Hotho 1823*, pp. 273- 275 (trad. it., pp. 264-265).

<sup>258</sup> «[...] la linea di demarcazione al di là della quale la poesia cessa ed incomincia la prosa si può tracciare solo con molta difficoltà ed in generale non può essere indicata con netta precisione.» (*Ästh. III*, p. 284; trad. it., p. 1127). Cfr. *Hotho 1823*, p. 272 (trad. it., p. 263).

<sup>259</sup> *Ästh. III*, p. 282 (trad. it., p. 1125). La frase, nell'edizione a stampa di Hotho, si completa così: «come dimostra, per es., la nostra poesia contemporanea». Uno dei luoghi migliori in cui viene rilevata una possibile conciliazione tra poesia e prosa, in questo caso, non è più e non è solo la grecità (patria d'origine per altro dei generi prosaici di storiografia e oratoria), ma proprio il tempo di Hegel. La dialettica poesia-prosa si rivela, con tutte le difficoltà del caso ma anche con la possibilità di un esito positivo, ancora possibile nella modernità. Il confronto con le Nachschriften e le Mitschriften delle lezioni aggiunge ulteriori elementi e complicazioni circa il Vergangenheitscharakter della poesia nell'evoluzione del pensiero hegeliano. Nella lezione del semestre estivo del 1826 si legge: «Goethe nel suo Divano occidentale orientale [...] ha prodotto il punto più alto [das Höchste] della poesia» (*Kehler 1826*, p. 197, trad. mia; cfr. *von der Pfordten 1826*, p. 223) Cfr. A. GETHMANN-SIEFERT-B. STERMRRICH-KÖHLER, *Faust: Die „absolute philosophische Tragödie“ – und die „gesellschaftliche Artigkeit“ des West-Östlichen Divan. Zu Editionsproblemen der Ästhetikvorlesungen*, «Hegel-Studien», 18 (1983), pp. 23-64.

<sup>260</sup> In termini in parte diversi G. Baptist parla della poesia come esperienza, allo stesso tempo, della fine ma anche dell'inizio paradigmatico dell'arte (G. BAPTIST, *Das Wesen der Poesie und die Zukunft des Denkens*, in A. GETHMANN-SIEFERT-L. DE VOS-B. COLLENBERG-PLOTNIKOV (hrsg.), *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, pp. 311-323, p. 322).

## 2.9 La letteratura come luogo della “fine”

L’arte “finisce” con la letteratura: se si guarda all’andamento delle lezioni di estetica, questa affermazione è banalmente vera dal punto di vista letterale. È poco più che una constatazione di fatto, un rilievo strutturale, che però vale la pena sottolineare nella sua ricorrenza. La poesia viene posta all’apice del sistema delle arti. È l’arte che si pone al confine ultimo della filosofia dell’arte, prima che, dal punto di vista sistematico, non si pervenga nel cammino dello spirito alle forme del sapere assoluto di religione e filosofia. Questo punto verrà ampiamente analizzato poco oltre, perché è un elemento strutturale, che però conferisce anche il profilo specifico, si potrebbe dire essenziale, all’arte letteraria.

La letteratura come luogo della “fine”, però, si ritrova anche nei momenti conclusivi delle forme artistiche del simbolico, del classico e del romantico. In tutti questi casi, nel momento in cui si passa da una forma all’altra, quindi da un’epoca all’altra, l’arte che funge da traghettatrice è quella letteraria.

La problematica conclusione dell’arte simbolica è dominata dalla poesia. Hegel afferma di essere in imbarazzo nella classificazione delle forme artistiche dell’ultimo stadio dell’arte simbolica, perché si tratta di forme intermedie (*Zwitterarten*), che non esprimono alcun lato necessario dell’arte<sup>261</sup>. Si sta parlando della favola, dell’enigma, della parabola, dell’apologo, dell’allegoria, della metafora e della similitudine. Di queste, solo l’allegoria, nella lettura di Hegel, non rientra tra modalità espressive che pertengono in genere alla poesia<sup>262</sup>. Quello che qui interessa, però, sono le forme attraverso le quali si compie la dissoluzione dell’arte simbolica e l’approdo a quella classica. Si tratta di due «specie imperfette [*unvollkommen*]»<sup>263</sup>, quelle del poema didascalico e della poesia descrittiva. La prima, i cui rappresentanti possono essere individuati in Esiodo e anche in Virgilio, è costituita da una forma letteraria in cui la realtà e il significato sono esterni a loro stessi e, al significato astratto, generato dalla riflessione, di natura intellettuale, viene aggiunta una veste artistica, che svolge il ruolo

---

<sup>261</sup> *Hotho 1823*, p. 143 (trad. it., p. 138). In ogni caso, l’ultima forma della fase precedente, all’interno del simbolico, è quella della poesia sacra, *ivi*, pp.140-142 (trad. it., pp. 135-137).

<sup>262</sup> Di favola, enigma, parabola, apologo, si dice: «Queste presentazioni appartengono per lo più alle arti della parola» (*ivi*, p. 146; trad. it., p. 141). L’allegoria, invece, «è una forma che è appropriata piuttosto all’arte figurativa», poiché costituita di per sé da una rappresentazione generale che si presenta sensibilmente (*ibidem*). Rispetto alla metafora e alla similitudine, gli esempi sono tutti tratti dalla letteratura.

<sup>263</sup> *Ivi*, pp. 152-153 (trad. it., p. 148).

di ornamento, una configurazione «data dal metro, da un linguaggio elevato, un rapido procedere, l'inframezzare narrazioni»<sup>264</sup>. La seconda, invece, è la forma letteraria che presenta l'immediatezza di ciò che appare così com'è nella vita quotidiana. Sulla base di quello che in questa forma viene riportato, si possono aggiungere degli ornamenti, ma comunque – dice Hegel – questi non la renderanno «una vera opera d'arte»<sup>265</sup>. Entrambe, infatti, sia il poema didascalico che la poesia descrittiva, sono «specie intermedie tra le forme artistiche»<sup>266</sup>, forme che eccedono per ragioni differenti l'ambito dell'arte. L'una, il poema didascalico, è un contenuto intellettuale, astratto, un insegnamento rivestito in forma artistica; l'altra, la poesia descrittiva, riporta la vita di tutti i giorni in una esposizione che può essere arricchita da elementi artistici che le sono esterni. Si noti per inciso – e senza caricare questo rilievo di un'eccessiva volontà di rinvenire delle corrispondenze sistematiche rigide – come le due forme espressive in questione, sono solo in parte delle forme artistiche, per motivazioni riconducibili alla dicotomia che in seguito verrà analizzata sotto la dicitura di “prosa del pensiero” e “prosa della quotidianità”.

Con il genere letterario della satira, invece, si dissolve la forma d'arte classica. È anch'esso un genere di transizione, qualcosa di intermedio. È un genere che ha concepito il mondo romano, trasformando la spensieratezza della commedia aristofanea in indignazione. Questo è soprattutto il caso di Tacito, che allo sdegno per la propria epoca accompagna il ricordo di un tempo ormai passato, ma vi sono anche gli esempi di Orazio e, più tardi, Luciano. La satira, confermando così il proprio carattere di transizione, è un caso rivelatore di come Roma abbia tratto la gran parte del proprio mondo dalla Grecia, aggiungendovi un rispetto per la forma che fa dire a Hegel che, nel mondo romano, «vediamo la morta legge dominare sulla bella eticità»<sup>267</sup>.

L'arte romantica, infine, si chiude con l'umorismo, sul quale si tornerà con un capitolo specifico più sotto. In opere come quella di Jean Paul, si manifesta la modernità libera e soggettiva, con tutti i rischi di deriva che ciò comporta. Si tratterà di vedere nel capitolo dedicato all'umorismo come a un umorismo “soggettivo”, in balia degli arbitri del soggetto, vi sia anche un umorismo “dell'oggettività”.

---

<sup>264</sup> Ibidem.

<sup>265</sup> Ibidem.

<sup>266</sup> Ibidem.

<sup>267</sup> Ibidem.

## 2.10 Excursus I. La teoria hegeliana della poesia è una teoria anti-essenzialista?

Si afferma, nella letteratura critica sulla filosofia dell'arte hegeliana, che l'approccio di Hegel all'arte – e quindi, per quanto riguarda il caso qui analizzato, alla letteratura – sia di tipo anti-essenzialista. Si afferma nella sostanza che, dal momento che in Hegel la dimensione storica svolge un ruolo preponderante, dal momento cioè che l'opera d'arte è inserita nel contesto sociale del tempo ed è passibile di cambiamento derivante da esso, allora la considerazione della modificazione fenomenica prodotta dalla condizione epocale elimini del tutto una ricerca circa le caratteristiche essenziali dell'opera d'arte (letteraria). Si leggano, per esempio, le parole di Robert Pippin, quando afferma:

«[...] something I want to count as a great virtue of his approach: the absence of an essentialist approach and the promotion of a historicist approach. Art, in other words, is not a natural human kind, no more than opera or film is. It is a practice invented under certain conditions, sharing properties with other similar practices, like decoration, political self-glorification, religious rituals, and so forth, but Hegel wants to count it as a distinctive practice. Its norms are collectively self-legislated over time; in other words, in the same basic way that the rules for a game could be formulated collectively over time.»<sup>268</sup>

Poiché, nella concezione hegeliana, l'opera d'arte è un'attività umana e un'attività umana è soggetta alle dinamiche temporali in cui essa si inserisce e la fa essere, allora la ricerca di un'essenza che valga per ogni epoca, un'essenza, si potrebbe dire, eterna, non è contemplabile per Hegel. Questa posizione è certamente condivisibile, se si pensa che è la stessa filosofia hegeliana a non avere un'impostazione essenzialista in questo senso. Alla base della filosofia hegeliana vi è il concetto di spirito e, ad esso, appartiene costitutivamente un movimento progressivo di trasformazione, che corrisponde alla sua autocomprensione e che si svolge attraverso le epoche. L'idea, nella filosofia hegeliana in generale e nella filosofia dell'arte in particolar modo, specie nel momento in cui diventa ideale, non è qualcosa di statico e immobile, presente in un iperuranio altro, ma diventa tale, si inverte, nel momento in cui

---

<sup>268</sup> R. B. PIPPIN, *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, cit., p. 43.



si realizza nella mutevolezza del reale (*Realität*), per diventare così effettualità (*Wirklichkeit*)<sup>269</sup>. Nella filosofia dell'arte, questo è evidente nel momento in cui si torna alla tesi della cosiddetta "fine dell'arte": in qualsiasi modo la si intenda, essa implica un cambiamento radicale, sia esso socio-culturale o addirittura ontologico, che porta anche alla formazione di qualcosa che non si riconosce nella tradizione precedente, rispetto a che cos'è arte. In questi termini, la filosofia (dell'arte o della letteratura) hegeliana non è per nulla di stampo essenzialista.

Proseguendo la sua analisi, Pippin, dice anche che le norme che determinano la costituzione dell'opera d'arte, pur sottoposte al cangiante determinarsi storico, non sono arbitrarie o contingenti, bensì sono percorse da un'interna necessità, legata al generale progetto hegeliano di autocomprensione e al carattere indispensabile di una conoscenza di tipo intuitivo, ovvero a una sorta di ragione *a priori* per l'esserci dell'arte che consiste nel fatto che ogni adeguata comprensione dell'assoluto deve includere una modalità di comprensione intuitivo e sensibile<sup>270</sup>. Vi è quindi anche nella lettura di Pippin della concezione hegeliana una costante nella mutevolezza storica, un qualcosa che comunque, mutate le condizioni, rimane nell'arte e partecipa – sembra di capire anche in modo decisivo – alla sua definizione.

Una dicotomia come quella tra essenzialismo e anti-essenzialismo (o essenzialismo e storicismo) sembra andare stretta per una filosofia dell'arte (letteraria) come quella hegeliana. Va detto, per quanto ovvio, che l'applicare categorie interpretative contemporanee a un pensiero antecedente comporta sempre qualche aggiustamento, si riesce di rado a trovare delle corrispondenze precise che consentano una tale applicazione. Tuttavia, forse proprio una filosofia come quella hegeliana può comprendere e superare la dicotomia stessa, in una modalità che può essere valido anche per le teorie contemporanee e trovare, tra queste, un qualche tipo di appoggio.

Nella filosofia dell'arte e in quella della letteratura, il dibattito contemporaneo tra anti-essenzialisti e essenzialisti è stato approfondito soprattutto in ambito anglofono<sup>271</sup>. Nel primo caso, si ha a che fare con teorie che non ritengono possibile proporre una definizione, individuare un'essenza intrinseca, stabilire delle condizioni necessarie e

---

<sup>269</sup> Cfr. V. VERRA, «Idee» nel sistema hegeliano, in ID., *Su Hegel*, Bologna, il Mulino, 2007.

<sup>270</sup> R. B. PIPPIN, *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, cit., pp. 43-44.

<sup>271</sup> Una ampia discussione delle posizioni più significative si può trovare in P. LAMARQUE, *The Philosophy of Literature*, Oxford, Blackwell Publishing, 2009, pp. 29-83. Una ricognizione più agile, ma che individua le teorie principali viene esposta in C. BARBERO, *Filosofia della letteratura*, Roma, Carocci, 2013, pp. 21-31. Dallo schema delle posizioni proposto in questi testi, si trae il breve riassunto qui esposto. Per una panoramica complessiva circa il problema della definizione di arte (su cui si basano poi le diverse prospettive circa la letteratura), si veda S. DAVIES, *Definitions of Art*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1991.

sufficienti, al fine di rispondere alla domanda “che cos’è letteratura?”<sup>272</sup>. Tali teorie sono relativamente recenti e il loro progenitore può essere individuato nel Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* che ritiene non sempre possibile e spesso un’impresa senza via d’uscita il tentare di trovare una definizione per i concetti che sono oggetto di indagine filosofica, i quali sarebbero aperti, la cui realizzazione, cioè, nella realtà sarebbe soggetta a imprevedibilità e mutamenti. Wittgenstein propone in questi casi di ricalcare la modalità di ragionamento che si adopera nell’individuazione delle somiglianze tra i componenti di una famiglia: un componente della famiglia non si individua tramite una definizione che lo collocherebbe in tale raggruppamento, ma si determina attraverso somiglianze che si intrecciano e si sovrappongono tra i vari membri, dagli aspetti fisici fino al temperamento<sup>273</sup>. Così abbiamo le posizioni che, sulla falsa riga wittgensteiniana, cercano proprio le cosiddette “somiglianze familiari”, ovvero delle caratteristiche comuni a opere d’arte o di letteratura tali da permettere il loro raggruppamento all’interno dello stesso insieme<sup>274</sup>; vi sono le cosiddette “*cluster theories*” che, data l’impossibilità di trovare una lista di condizioni necessarie e sufficiente per una definizione, forniscono dei concetti “grappolo” (*cluster*) che forniscono una lista di condizioni, delle quali almeno alcune (non necessariamente tutte, ma una buona parte) devono essere soddisfatte affinché si possa parlare di un oggetto d’arte letteraria (nessuna condizione è presa per sé necessaria, ma tutte sono necessarie se prese disgiuntamente e sufficienti se prese assieme)<sup>275</sup>; infine, si trovano le teorie disgiuntive che radicalizzano quelle *cluster* e che ritengono una opera letteraria tale, se e solo se corrisponde possiede almeno una delle condizioni presenti in un certo insieme di condizioni (mentre le teorie *cluster* cercavano una maggioranza più ampia per l’adeguazione alle condizioni)<sup>276</sup>. Non interessa in questa sede proporre una dettagliata discussione di tali posizioni, delle diverse varianti e delle critiche che vengono mosse a

<sup>272</sup> La diffidenza non sta tanto nel darsi di una catalogazione quale quella di “letteratura”, quanto nella possibilità di rinchiudere questa categoria nelle maglie di una definizione. Scrive, per esempio, Hirsch: «My skepticism, then, is not aimed at the existence of the class, literature, but at the attempt to falsely constrict its existence through definition.» (E. D. HIRSCH, JR., *What Isn't Literature?* in P. Hernadi (ed. by), *What Is Literature?*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, pp. 24-34, p. 26.

<sup>273</sup> L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967, § 67, p. 47.

<sup>274</sup> M. WEITZ, *The Role of Theory in Aesthetics* in P. LAMARQUE, S. H. OLSEN (a cura di), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Antology*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, pp. 12-18 (trad. it. di A. Ottobre, *Il ruolo della teoria in estetica* in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 14-27).

<sup>275</sup> B. GAUT, “Art” as a Cluster Concept in N. CARROLL (a cura di), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, pp. 25-44; ID., *The Cluster Account of Art Defended*, «British Journal of Aesthetics», 45, 3, pp. 273-288.

<sup>276</sup> R. STECKER, *Is it Reasonable to Attempt to Define Art?* in N. CARROLL (a cura di), *Theories of Art Today*, cit., pp. 45-64.

queste teorie. È sufficiente aver dato un'idea di che cosa si intenda per “posizioni anti-essenzialiste” nel dibattito estetico contemporaneo, ovvero posizioni per le quali una definizione netta per letteratura è impossibile da dare e per cui un nocciolo identificabile e intrinseco alle opere letterarie, per essere tali, non esiste.

Sul versante opposto, invece, si trovano le posizioni di chi ritiene possibile rintracciare una caratteristica significativa, un elemento dirimente che consentano di pervenire a una definizione circa il suo essere. Le posizioni essenzialiste sono molto state più diffuse delle altre e hanno una storia ben più lunga. Si va dalle teorie mimetiche, diffuse nell'antica Grecia e in seguito in vari periodi fino ai giorni nostri e che individuano nella riproposizione del reale il compito dell'arte (letteraria), alle teorie degli effetti, che sottolineano come cifra di discriminare la produzione di determinate emozioni (dalla catarsi di Aristotele alla teoria della ricezione di Jaus); si va dalle teorie dell'espressione (Croce, Colingwood), che vedono nell'arte il modo in cui l'artista (o il genio) esprime se stesso, alle teorie dell'autonomia, quelle dell'arte per l'arte (Gautier, Wilde), quello per il quale l'arte (letteraria) consiste nel suo porsi autonomamente l'obiettivo della bellezza, fino alle teorie dei formalisti russi che cercavano, soffermandosi soprattutto sul fatto linguistico e il particolare uso che ne veniva fatto in letteratura, l'elemento della “letterarietà”. Anche qui non è necessario approfondire tutte le posizioni e i loro limiti, basti tenere per buono che per queste teorie rimane viva la fiducia, rispetto alla letteratura, nel poter individuare un che cos'è determinato, un'essenza (qualsiasi cosa voglia dire), e tale essenza si pone come un che di costante, di ripetuto e fisso nel tempo e nelle epoche.

A questo punto ci si può chiedere: la teoria hegeliana della letteratura è davvero una teoria anti-essenzialista? Il fatto che in essa ci sia un forte apporto storicistico e che sia particolarmente rilevante l'attenzione ai mutamenti prodotti nel tempo, esclude totalmente la possibilità di cercare di rispondere in modo definito alla domanda “che cos'è?”, di trovare un qualcosa di costante nel tempo, di pervenire a un'essenza (prendendo questo termine in un senso non troppo forte? È un'alternativa così disgiuntiva quella tra essenzialismo e storicismo?

Se leggiamo le pagine dedicate alla filosofia dell'arte, troviamo, come noto, la struttura dell'ideale, ovvero del concetto che, attraverso un'attività del tutto umana (spirituale), si è dato forma sensibile e che coincide col bello. Anche quando, nella modernità, il bello lascia spazio anche ad altre forme di non-bello, brutto, grottesco, ecc. la struttura di base si mantiene la stessa, con un'eccedenza del versante spirituale (soggettivo) su

quello materiale. Così avviene anche per le epoche precedenti: vi è una sorta di struttura mobile di base, costituita dall'incontro tra il materiale (naturale, oggettivo) e il concetto (spirituale, soggettivo) nel regno del sensibile intuitivo.

Concentrandoci ancor più nello specifico sulle pagine che affrontano la filosofia dell'arte, si possono ritrovare passaggi di questo tipo:

«Was ist die Poesie? Man erwartet eine Bestimmung, [aber] von Schlegel wird sich wohl hüten, eine Definition zu geben. Ihr höchster Inhalt ist die Idee, das Idealische überhaupt, wie es der Inhalt aller Künste ist; insofern sie aber im Reiche der Vorstellungen liegt und der Gemeinde als solcher angehört, so hat sie damit die Freiheit, in allem Partikulären sich zu ergeben. Ihr Inhalt ist das Geistige in seiner Bestimmtheit, das Menschliche überhaupt, aber so, daß dieses eine freie Gestalt, ein freies Ganzes ausmacht.»<sup>277</sup>

Qui è lo stesso Hegel a porsi esplicitamente il problema del “che cos'è” letteratura e, benché le teorie coeve non sembrano a suo dire aiutare nella soluzione di un problema di questo tipo (critica a Schlegel), non si sottrae affatto dal fornire una risposta. Probabilmente una risposta che, a una prima lettura, ha una terminologia e, per certi versi, una vaghezza che potrebbe soddisfare il desiderio di limpidezza di chi sostiene la necessità di rinvenire una lista di condizioni necessarie e sufficienti, ma se si legge con gli strumenti della filosofia dell'arte hegeliana sembra proprio avvicinarsi a quello che potrebbe venire ritenuto una definizione.

La poesia ha come contenuto l'idea (*die Idee*), meglio, l'ideale (*das Idealische*), così come è stato descritto per tutto l'ambito delle arti, ovvero come il farsi figura del concetto nel sensibile. Tuttavia, affinché si affermi una distinzione tra la letteratura e l'arte in genere, viene posto lo specifico letterario che è quello di appartenere non tanto e non solo al regno dell'intuizione sensibile, bensì a quello della rappresentazione (*sie aber im Reiche der Vorstellungen liegt*). Tale carattere conferisce alla poesia la libertà in tutti i suoi elementi particolari (*in allem Partikulären*), una libertà – lo si è visto – incomparabile rispetto a quella delle altre arti, una libertà più compiuta perché sciolta dai vincoli della materia. Il suo oggetto specifico è lo spirituale nella sua determinatezza, ovvero l'umano in genere (*das Menschliche überhaupt*) che si

---

<sup>277</sup> Von der Pfordtens, p. 223.

costituisce come figura libera, come un intero libero (*eine freie Gestalt, ein freies Ganzes*).

Questa può essere ritenuta una vera e propria definizione, una definizione filosofica (non certo una definizione lessicografica), per quanto riguarda il cos'è letteratura, la sua essenza. E tale determinazione, che può dirsi costante, non è per nulla in contraddizione con un suo mutamento, anche radicale, nel corso della storia, poiché la struttura di fondo, la modalità con cui tali trasformazioni possono avvenire non cambia.

Per certi versi, il tipo di movimento di pensiero proposto da Hegel è lo stesso che si ritrova in Arthur Danto, quando cerca, con risultati che possono anche essere discutibili (le condizioni che egli pone per l'opera d'arte come dotata di *aboutness* e come *embodied meaning* per certi versi possono risultare troppo generiche), di pervenire a una definizione essenzialista dell'opera d'arte e, nello stesso tempo, di tener conto della mutevolezza del processo storico-artistico, specie dopo Duchamp e Warhol<sup>278</sup>. Nell'adottare questa prospettiva, Danto individua in Hegel il proprio punto di riferimento, e descrive l'approccio hegeliano in questi termini:

«L'unico filosofo nella storia dell'estetica che a mio parere ha colto pienamente la complessità del concetto di arte, e che formulò una spiegazione quasi aprioristica dell'eterogeneità della categoria di opere d'arte, avendo, a differenza di quasi tutti i filosofi, una visione storica e non eternalista dell'arte, è Hegel.»<sup>279</sup>

Al di là del dibattito circa la presenza hegeliana in Danto<sup>280</sup>, sembra che tale descrizione colga nel segno. In Hegel, nella sua filosofia dell'arte e nella sua filosofia dell'arte letteraria, vi è il tentativo riuscito di conciliare una prospettiva che, in termini contemporanei, potrebbe dirsi "essenzialista" e una di tipo "storicista". Vi si trova la possibilità, cioè, di non escludere, data la centrale attenzione alla storia, la possibilità di pervenire a una costante circa il che cos'è dell'arte (letteraria). Vi è il tentativo di non porre una scelta tra storia ed essenza, o di sceglierle entrambi, mostrando come sia

---

<sup>278</sup> Danto, nel descrivere il proprio approccio, sostiene: «[...] oltre ad aver abbracciato l'essenzialismo, ho anche sostenuto di essere storicista nella filosofia dell'arte.» (A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, cit., p. 202).

<sup>279</sup> Ivi, p. 204.

<sup>280</sup> A questo proposito e sulla questione dell'alternativa tra essenzialismo e storicismo, si veda B. HILMER, *Being Hegelian after Danto*, «History and Theory», 37, 4 (1998), pp. 71-86.

possibile che esse convivano senza la necessità di un'esclusione, senza la privazione di una prospettiva.

## 2.11 Excursus II. C'è una teoria hegeliana del romanzo?

La concezione hegeliana del romanzo, soprattutto nella formula presente nella versione a stampa di Hotho come «moderna epopea borghese»<sup>281</sup>, ha avuto una fortuna piuttosto rilevante nel dibattito rispetto a questa forma letteraria. Difficile trovare una trattazione teorica del romanzo moderno con una qualche visione storica che non la riprenda. Essa ha avuto un'influenza notevole su filosofi, teorici letterari e critici: dai riferimenti ormai classici, come György Lukács<sup>282</sup> e Michail Bachtin<sup>283</sup>, fino ai giorni nostri, per esempio negli interventi di scrittori come Claudio Magris<sup>284</sup> oppure nei contributi di teorici e critici della letteratura come Franco Moretti<sup>285</sup> e Guido Mazzoni<sup>286</sup>.

Bisogna anzitutto interrogarsi sul ruolo che il romanzo svolge all'interno della filosofia dell'arte hegeliana, si tratta di capire se vi sia una trattazione specifica e quale spazio sia dedicato ad essa, se esista insomma in Hegel una vera e propria “teoria hegeliana del romanzo”.

In effetti, se andiamo alla versione dell'*Estetica* pubblicata da Hotho, le righe dedicate a una tematizzazione vera e propria del romanzo raggiungono la pagina scarsa, mentre se ci si rivolge agli appunti dalle lezioni i riferimenti tematici, spesso, si assottigliano ulteriormente. A questo proposito, János Weiss, in un recente contributo, parla della teoria hegeliana del romanzo come «das Unbewusste der ganzen hegelschen Ästhetik»<sup>287</sup>; Niklas Hebing, invece, della possibilità di rintracciare solamente quella

---

<sup>281</sup> *Ästh. III*, p. 392 (trad. it., p. 1223). Niklas Hebing rileva come una possibile fonte per questa formula possa essere la premessa al romanzo *Hermann und Ulrike* di Johann Carl Wezel (N. HEBING, *Unversöhnbarkeit. Hegels Ästhetik und Lukács' Theorie des Romans*, Duisburg, Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 2009, p. 64).

<sup>282</sup> G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 2004.

<sup>283</sup> M. BACHTIN, *Epos e romanzo* in id., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-482.

<sup>284</sup> C. MAGRIS, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 2012<sup>2</sup>; o nel suo dialogo con C. Magris, M. Vargas Llosa, *Romanzo, mondo*, Torino, Einaudi, 2013, che contiene due saggi tratti dal vol. 1 de F. MORETTI, *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 3-15 e 869-880.

<sup>285</sup> F. MORETTI, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>286</sup> G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.

<sup>287</sup> J. WEISS, *Die Theorie des Romans in Hegels Ästhetik* in H. NAGL-DOCEKAL, A. GETHMANN-SIEFERT, E. RÓZSA, E. WEISSER-LOHMANN (hrsg. v.), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Berlin, Akademie

che sembra essere una «„esoterischen Romatheorie“»<sup>288</sup>. Una vera e propria teoria del romanzo, approfondita ed estesa, non è quindi presente e sembra emergere, come appunto qualcosa di inconscio, in luoghi della filosofia hegeliana dell'arte che non affrontano direttamente il genere letterario in questione<sup>289</sup>. In questo senso, i tentativi di restituire una teoria hegeliana del romanzo di una certa consistenza si presentano come tentativi di ricostruzione, indagini che cercano conferme e sviluppi all'interno di altri momenti dell'estetica e di altre opere hegeliane.

Oltre alle pagine delle lezioni sulla filosofia dell'arte – su cui verterà la maggior parte delle considerazioni qui esposte – anche le altre opere di Hegel sono cosparse di riferimenti a romanzi, romanzieri o personaggi dei romanzi. Per fare qualche esempio, si pensi alle citazioni di intere frasi tratte da *Le neveu de Rameau* di Diderot nella *Fenomenologia dello Spirito*, dove i passi del romanzo non rientrano però in una discussione riguardante nello specifico la filosofia dell'arte<sup>290</sup>. In *Fede e sapere*<sup>291</sup>, nell'*Enciclopedia*<sup>292</sup>, nel *Lineamenti sulla filosofia del diritto*<sup>293</sup> si trovano riferimenti anche significativi a romanzi, che vengono utilizzati per chiarire concetti estranei al campo estetico<sup>294</sup>. Nella *Recensione* agli scritti di Solger, invece, i romanzi della *Frühromantik* vengono presi in considerazione, seppur brevemente, e discussi criticamente dal punto di vista filosofico artistico romanzi come *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe, *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis, *Lucinde* di Schlegel<sup>295</sup>.

Hegel, insomma, non sembra per nulla sottovalutare la produzione di una forma letteraria, che appare vitale al suo tempo e che prenderà sempre più piede negli anni successivi. Se si ritorna per un attimo a considerare la dimensione critico-polemica della filosofia dell'arte, del resto, il primo romanticismo trovava nella forma letteraria del

---

Verlag, 2013, pp. 67-82, p. 76. Scrive Oldrini che «nell'*Estetica* non si trova né può trovarsi (esulando la cosa dal piano dell'opera) una trattazione a sé, esplicita e dettagliata, della teoria del romanzo» (G. OLDRINI, *L'estetica di Hegel e le sue conseguenze*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 99).

<sup>288</sup> N. HEBING, *Unversöhnbarkeit. Hegels Ästhetik und Lukács' Theorie des Romans*, Duisburg, Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 2009, p. 61.

<sup>289</sup> Cfr. F. PAPI, *Hegel e il romanzo*, in S. AGOSTI, S. AIROLDI, L. BOLZAN, L. BONESIO, G. P. CAPRETTINI, A. COSTA, A. COSTANTINI, M. LAVAGETTO, F. MASINI, F. MOIRAGHI, F. PAPI, F. RAVAZZOLI, C. SEGRE, *Problemi del romanzo*, Milano, Franco Angeli, 1983, pp. 216-228, p. 216.

<sup>290</sup> Sono presenti dei passi, non sempre riportati in modo fedele, dalla traduzione di Goethe nel capitolo "B. Der sich entfemdete Geist. Die Bildung" (*PdG*, pp. 268, 283-284, 295-296, ; trad. it., pp. 327, 346, 347, 362)

<sup>291</sup> Vengono nominati *Romanen Allwills Briefsammlung* e *Woldemar* di Jacobi, GW, p. 382.

<sup>292</sup> Nomina il *Werther* goethiano nell'aggiunta al paragrafo 448, mentre nell'annotazione al paragrafo 549 i «celebri [romanzi] di W. Scott» vengono presentati come fenomeno tipico del moderno nella rappresentazione della storia dal punto di vista del particolare.

<sup>293</sup> Nell'aggiunta al § 164 parla di *Lucinde* di Schlegel; Émile di Rousseau nell'aggiunta al § 126 e al § 153.

<sup>294</sup> Cfr. N. HEBING, *Unversöhnbarkeit. Hegels Ästhetik und Lukács' Theorie des Romans*, cit., pp. 62-63.

<sup>295</sup> *Rez Solger*, p. 118 G.W.F. Hegel, *Due scritti berlinesi su Solger e su Humboldt*, Napoli, Liguori Editore, 1990, pp. 45-111.

romanzo un banco di prova fondamentale per le proprie teorie. Si pensi alla definizione lapidaria che si legge nello schlegeliano *Dialogo sulla poesia*, «un romanzo è un libro romantico»<sup>296</sup>, che faceva corrispondere il genere in questione alle istanze più profonde del movimento di riferimento. Oppure si guardi al progetto del celeberrimo frammento 116 di «Athenaeum» che prospetta una poesia universale progressiva, una sorta di genere ibrido, che raccoglie più generi e più saperi, e che viene paragonato – non a caso – all’epos dei tempi moderni<sup>297</sup>.

Nelle lezioni sulla filosofia dell’arte, Hegel perlopiù colloca la forma del romanzo moderno sul finire dell’arte romantica e sul finire della trattazione dell’epica, condensando anche strutturalmente quello che la formula della «moderna epopea borghese» o, come si legge nei quaderni degli allievi, del «nostro epos moderno»<sup>298</sup>. Nell’ordinamento dei generi letterari di Hegel, il romanzo è, a causa delle criticità che presenta, uno dei generi secondari, imperfetti rispetto all’epos vero e proprio in cui si ramificano le sottoclassificazioni di Hegel (idillio, poemi didascalici, romanze, ballate). Questa sua costitutiva parzialità rispetto al genere di riferimento, tuttavia, non lo rende un prodotto artistico marginale. Anzi, probabilmente perché rispecchia l’epoca in cui conquista il centro della scena, Hegel rileva come si sia dischiuso, all’interno della vita nazionale e sociale del tempo, «un illimitato spazio di esplicazioni [...], nel campo della poesia epica», per un genere come il romanzo (assieme al racconto e alla novella). D’altra parte, l’«epos moderno», nella formula che identifica il romanzo, è «nostro», identifica cioè un’intera comunità, una nazione, un periodo storico e questo elemento, che è in perfetta sintonia con la tradizione epica, non è ignorato da Hegel.

Pur disseminata in luoghi differenti delle lezioni, quindi, una teoria hegeliana del romanzo sembra individuabile. Nel prosieguo, si cercherà quindi di analizzare alcuni passaggi dei testi hegeliani, alla ricerca di un profilo del romanzo secondo Hegel, che possa fornire la base di partenza anche per le considerazioni della parte terza del presente lavoro. È il caso di prendere le mosse dalla celebre formula della «moderna epopea borghese», del «nostro epos moderno».

Innanzitutto, «epica». Se il genere lirico è il genere della soggettività e il

---

<sup>296</sup> F. SCHLEGEL, *Lettera sul romanzo*, in Id., *Dialogo sulla poesia*, Tornio, Einaudi, 1991, p. 59.

<sup>297</sup> La poesia vuole «unificare nuovamente tutti i generi separati della poesia e [...] porre in contatto la poesia con la filosofia e la retorica. Essa vuole, e deve anche, ora mescolare ora fondere, poesia e prosa, genialità e critica, poesia d’arte e poesia della natura, rendere la poesia vivente e sociale e la vita e la società poetiche [...]. Solo essa può divenire come l’epos uno specchio di tutto il mondo circostante, un’immagine di un’epoca» Id., *Frammenti critici e poetici*, Torino, Einaudi, 1998, p. 43. Su questo si veda P. D’Angelo, *L’estetica del romanticismo*, Bologna, il Mulino ---.

<sup>298</sup> *Kehler 1826*, p. 217.



dramma è quello della mediazione tra soggetto e oggetto, il genere epico rappresenta il genere dell'oggetto. Genericamente intesa, la poesia epica mette in campo il mondo dell'esteriorità, la «Cosa» così come si presenta, così come essa è<sup>299</sup>. Il genere epico è un tutto compatto, unitario, non è ancora attraversato dalla frattura che sarà prodotta dall'emersione del soggetto col moderno. È un mondo vasto, quello epico, in cui la varietà degli elementi si costituisce in modo armonico. L'epos si presenta come un mondo compiuto. Nell'unità originaria tra individuo e mondo, i fini interiori e gli eventi esterni, la volontà dei personaggi e la necessità del contesto, le azioni e le circostanze, intrattengono un rapporto che fra loro è senza mediazioni. L'epica è un mondo che semplicemente accade. E questo accadere non è un accadere prodotto dall'individuo, bensì è mero avvenimento<sup>300</sup>. Tanto che le azioni dei personaggi, proprio perché in una corrispondenza immediata con le circostanze esteriori, non possono essere considerate delle vere e proprie azioni, ovvero prodotti dell'interiorità dell'individuo che si muove in autonomia e autoconsapevolezza. Anche le azioni dei personaggi epici, come ciò che li circonda, sono avvenimenti, cose che accadono. Quelle che solo in senso lato possiamo definire «azioni individuali», sono prodotti di individui che agiscono come individui totali. È l'epoca degli eroi, quella che più si confà al genere epico, in cui la vita etica e le relazioni che la percorre sono sviluppati in un concorso unitario<sup>301</sup>. L'individuo sottostà, cioè, alla necessità del tutto che lo ha generato, è un tutt'uno con la cosa, è un momento particolare dell'inevitabilità che domina tutto. Per questo il destino è proprio non del dramma, bensì dell'epos: nel dramma il soggetto si presenta nella sua soggettività autonoma e intende determinare ciò che lo circonda; nel dramma, invece, ogni personaggio è determinato fin dall'inizio rispetto a quello che sarà di lui<sup>302</sup>. L'epica, insomma, è il genere della «totalità di un mondo nel quale accade un'azione individuale»<sup>303</sup>.

---

<sup>299</sup> *Hotho 1823*, p. 284 (trad. it., p. 275).

<sup>300</sup> «Gli individui debbono concorrere all'azione tanto quanto le circostanze. Quel che gli uomini fanno deve apparire come intreccio delle circostanze. Infatti l'epos presenta ciò che è, e dunque anche le azioni debbono avere questo carattere» (*Hotho 1823*, p. 286; trad. it., p. 276).

<sup>301</sup> *Hotho 1823*, p. 291 (trad. it., p. 281).

<sup>302</sup> «il carattere drammatico [...] si fa egli stesso il suo destino: per il carattere epico il destino viene fatto» (Est., p. 1198). Cfr. *Hotho 1823*, p. 286 (trad. it., p. 276). Sul concetto di azione in riferimento alle opere d'arte e soprattutto al dramma si veda

<sup>303</sup> *Hotho 1823*, p. 286; p. 276. Hebing distingue tre tipi di totalità, propri dell'epica, una totalità «ideale», nel momento in cui riesce a portare l'oggettività di un popolo al livello sensibile, proprio dell'arte; una totalità «formale», poiché produce classicamente un'unità di forma e contenuto; una totalità dal punto di vista del contenuto epico del genere, nel momento in cui un'azione individuale, di un singolo, guidato da un dio o dal destino, si realizza all'interno di un mondo compiuto. Per Hebing, il romanzo risponderà positivamente alle prime due istanze di totalità, mentre si distanzierà proprio nella terza tipologia di totalità (N. HEBING, , *Hegels Ästhetik und Lukács' Theorie des Romans*, cit., pp. 43-45 e p. 67).

Nell'epica si esprime il contenuto oggettivo di un mondo esteriormente dispiegato, di una comunità intera che si riconosce in se stessa come un'unica entità. Per questo, nell'epica si può ascoltare lo spirito originario di una nazione. E proprio perché l'epos è il genere che si pone totalmente dalla parte dell'oggetto, del mondo, in questo caso il poeta, nel caso specifico il rapsodo, si ritrae, non appare, il livello soggettivo è in secondo piano e «l'opera sembra si canti da sé [...] senza avere in testa il nome dell'autore»<sup>304</sup>.

Il modello di riferimento per il genere epico è chiaramente costituito dai poemi omerici e dalla società ivi descritta. Nell'*Iliade* la condizione è la guerra, dove «l'operato della volontà e quello del caso hanno lo stesso peso»<sup>305</sup>, gli eroi hanno il ruolo preciso che è loro assegnato (Agamennone è il re dei re; Achille, uno dei re), «l'intera condizione è presupposta»<sup>306</sup>, è data. Agamennone non dà ordini, ma tiene consigli; non vi sono leggi che impongono che qualcosa sia fatto, ma tutto si sviluppa di conseguenza<sup>307</sup>.

L'epos è la costituzione morale di un popolo, è la sua Bibbia, fornisce i presupposti etici e sociali cui fare riferimento<sup>308</sup>. Per questo, l'epos è il genere originario di un popolo, dove l'essere umano è ancora coinvolto nel tutto e contribuisce coerentemente alle dinamiche di questo tutto, sentendosi parte integrante di questo tutto. Nulla per l'essere umano dell'epica è esteriore, residuale; non esiste legge, tutto quello che egli fa nasce dalla propria sintonia immediata e sensibile all'ordine delle cose del mondo<sup>309</sup>. La seconda natura della condizione epica si potrebbe dire, coincide quasi con la prima. La poesia epica non conosce le incrinazioni della prosa.

In questo modo, un epos vero e proprio, nel mondo moderno, non sembra possibile. A essere mutate sono le condizioni della società e dell'epoca, che non sembrano più coincidere con i parametri del genere epico. La vita etica si è istituzionalizzata, si è fatta legge, perciò esteriore all'essere umano. Questi, dal canto suo, si singolarizza sempre di più e diventa soggetto autoconsapevole, al contempo libero e solo nel mondo che non gli appartiene più, che non sente più come suo. C'è il

---

<sup>304</sup> *Ästh. III*, 336 (trad. it., p. 1173). A proposito del retrocedere dell'autore nello stile epico, Hegel commenta la cosiddetta questione omerica e afferma che, il fatto che si ipotizzi che Omero non sia mai esistito e che i poemi che portano il suo nome siano invece frutto del concorso di più rapsodi, costituisce per un poema epico «la più alta delle lodi» (*Hotho 1823*, pp. 295-296; trad. it., p. 286).

<sup>305</sup> Ivi, p. 289 (trad. it., p. 280).

<sup>306</sup> Ivi, pp. 290-291 (trad. it., p. 281).

<sup>307</sup> Ivi, pp. 291-292 (trad. it., p. 282).

<sup>308</sup> «Per i Greci Omero è stato la Bibbia, sulla base della quale essi hanno creato tutta la morale» (ivi, p. 292; trad. it., p. 282).

<sup>309</sup> Ivi, pp. 292-293 (trad. it., p. 283).

mondo da una parte e l'individuo dall'altro: il tutto si è spaccato. Hegel discute la differenza tra epopee originarie, epopee dell'epoca antica alla base della coscienza collettiva di un popolo, e epopee composte artificialmente, in un momento successivo a quello primigenio: nel caso delle epopee originarie, il contesto storico-culturale in cui sorgono i poemi è ancora in completa armonia con la materia trattata, la totalità oggettiva è ancora possibile; nel secondo caso, invece, vi è una frattura tra epoca e poema, manca l'armonia tra poesia e realtà, il loro trovarsi sintonizzati sulla medesima frequenza. Così, mentre in Omero la mitologia è ancora qualcosa di poetico che si avvicina al reale, qualcosa che suona coerente con il mondo in cui è inserito e con quello che ascolta la narrazione, in Virgilio l'inserimento di elementi mitologici è un'operazione del tutto intellettuale e prosaica, è un'invenzione del poeta che viene percepita come tale. E ciò vale, a maggior ragione, con l'epos (in senso stretto) che viene prodotto in epoche più vicine a quella di Hegel, come il *Messia* di Klopstock, in cui si percepisce come la storia di Cristo si inserisca in un contesto che non gli è proprio, quello del XVIII secolo<sup>310</sup>. Per queste ragioni, conclude Hegel, i «poemi epici possono esistere solo in una certa epoca; quella moderna non può affatto averne»<sup>311</sup>.

Si capisce, a questo punto, quanto problematico sia l'accostamento tra «epica» e «modernità», che si ritrova nella formula che descrive il romanzo. In essa, infatti, si concentrano due tendenze opposte e contraddittorie<sup>312</sup>. Da una parte, l'oggettività statica, solida, totale, del mondo che si impone così come è, proprio dell'epos; dall'altra, la modernità, con tutto il suo carico di fratture, di soggettività dispiegata, nella sua libertà e negatività, nella sua razionalità e nella sua dirompente individualità. Si trova quindi, quindi, nel genere del romanzo un doppia spinta: da una parte, quella costituita dalla tendenza a una totalità unitaria, che si rivela poco più che una nostalgia o un tentativo votato al fallimento; dall'altra, quella alla particolarizzazione, al soggetto che è prodotto dalla scissione col tutto e che produce scissioni, conflitti interni, disarmonie e dissoluzioni<sup>313</sup>.

Con questo quadro alle spalle, si può più agevolmente leggere il passo in cui

---

<sup>310</sup> Ivi, pp. 294-295 (trad. it., pp. 284-286).

<sup>311</sup> Ivi, p. 295 (trad. it., p. 286).

<sup>312</sup> Taglia corto, con efficacia, Moretti parlando di Hegel: «Se infatti le convenzioni epiche hanno un fondamento reale solo in epoca prestatuale [...] allora tra epica e modernità vige un rapporto inersamente proporzionale. Dove c'è l'unica non può esserci l'altra, e viceversa: quanto più ci si avvicina al presente, tanto più l'epica perde senso» (F. MORETTI, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, cit., p. 12).

<sup>313</sup> «Per ciò che riguarda il modo della rappresentazione, anche il romanzo vero e proprio, come l'epos, richiede la totalità di una concezione del mondo e della vita, il cui molteplice contenuto e argomento viene ad apparenza entro l'avvenimento individuale che costituisce il centro per il tutto» (*Āsth. III*, p. 393; trad. it., p. 1223).

Hegel tematizza il romanzo, nell'edizione a stampa di Hotho:

«In modo interamente diverso stanno invece le cose nei riguardi del romanzo, la moderna epopea *borghese*. Qui ricompare da un lato la ricchezza e la multilateralità degli interessi, delle condizioni, dei caratteri, dei rapporti di vita, il vasto sfondo di un mondo totale ed insieme la manifestazione epica di avvenimenti. Quel che manca è però la condizione del mondo *originariamente* poetica da cui si origina l'epos vero e proprio. Il romanzo nel senso moderno presuppone una realtà già ordinata a *prosa*, sul cui terreno esso [...] cerca di ridare alla poesia, nei limiti in cui ciò è possibile con i presupposti dati, il diritto da lei perduto»<sup>314</sup>.

Il romanzo ripropone l'epica in un contesto del tutto cambiato rispetto a quello in cui essa trova il suo senso più pieno. Vengono mutate tutte le intenzioni e le pretese dell'epica antica. Cambiano di segno la molteplicità e la varietà degli aspetti che tratta, il «mondo totale» che essa propone. E questo, perché il retroterra in cui tali istanze vengono a trovarsi non è più lo stesso, le condizioni di possibilità che le fanno esistere sono mutate. La realtà in cui sorge il romanzo e che costituisce lo sfondo della rappresentazione del romanzo non è più quella poetica del mondo degli eroi omerici, non c'è più nulla di originario. Tutto si è trasformato nella prosa del mondo, nella quotidianità dell'essere umano individuale, che guarda alla particolarità delle cose, alla propria soggettività specifica. Il personaggio del romanzo intraprende un cammino in un mondo che ormai gli è estraneo, che non sente più come proprio, e si scontra con le dinamiche delle istituzioni dell'eticità e del diritto in genere, nelle quali si trova inquadrato. Come si legge nelle lezioni del 1826:

«[Unser] modernes Epos [ist] der Roman. Der Held eines Romans kann nicht Held eines Epos sein, weil im Romantischen das Sittliche und Rechtliche zu festen Verhältnisse geworden ist, dem Individuum als solchem nur die Partikularität bleibt in dieser festen Welt, seine Bildung, und [das Bestreben,] diese zu treffen, ihr gemäß [zu] werden. Das, was ihm zu tun überlassen ist, ist seine eigene Subjektivität»<sup>315</sup>.

---

<sup>314</sup> *Ästh. III*, pp. 392-393 (trad. it., p. 1223).

<sup>315</sup> *Kehler 1826*, p. 217; *von der Pfordten 1826*.

È la realtà dell'*humanus* in tutta la sua ricchezza, multiformità e “immensa particolarità”, se così si può dire. L'umano non è più un eroe, è un essere umano comune che pone tutte le proprie aspettative, i propri desideri, le proprie angosce nel suo destreggiarsi in un mondo che non lo riconosce in modo immediato come parte integrata. Un mondo che gli è estraneo, ma con il quale è costretto a fare i conti.

In questo senso, l'argomento principale del romanzo, per Hegel, diventa proprio questa collisione tra la «poesia del cuore», ovvero il tendere sincero (e a volte ingenuo) del soggetto verso ciò che più desidera, e la «prosa del mondo», che si frappone tra la tensione individuale e la realizzazione di ciò che l'individuo vuole. A partire da questo tipo di contrasto, si innescano dinamiche che possono portare a esiti tragici o comici e che, nella migliore delle ipotesi, conducono l'individuo a riconoscersi in ciò che prima riteneva qualcosa di altro da sé<sup>316</sup>. I personaggi del romanzo interagiscono con questo mondo, riuscendo nella vera e propria impresa di sostituire alla prosa del mondo, che essi trovano fin dall'inizio come data, una propria versione della prosa del mondo. Una visione che viene riempita di tutte le aspettative e i desideri che questa individualità porta con sé. Così facendo, il romanzo, figlio della prosa, può avvicinarsi maggiormente a un qualcosa di poetico:

«Perciò una delle collisioni più comuni e più adatte per il romanzo è il conflitto della poesia del cuore con la prosa contrastante dei rapporti e l'accidentalità delle circostanze esterne. Si tratta di un dissidio che o si scioglie tragicamente o comicamente, o trova il suo adempimento nel fatto che da un lato i caratteri, che dapprima sono in contrasto con l'ordine comune del mondo, imparano a riconoscere in esso l'autentico ed il sostanziale, si riconciliano con i suoi rapporti e vi entrano operosamente, mentre però dall'altro cancellano da ciò che fanno e compiono la forma prosaica, sostituendo alla prosa esistente una realtà resa affine ed amica alla bellezza e all'arte»<sup>317</sup>.

Nel romanzo quindi si esprime, come costitutivo dell'essenza di tale genere, un contrasto tra la totalità del mondo, una totalità di matrice epica, e un soggetto moderno

---

<sup>316</sup> All'interno del suo *Rekonstruktionsversuch*, Hebing, che si basa sull'edizione pubblicata di Hotho, propone di individuare nel romanzo comico il *Don Chisciotte* di Cervantes, per che trova una riconciliazione col mondo il *Wilhelm Meister* e per il tragico il *Werther*, le *Wahlverwandschaft* e il *Woldemar* di Jacobi (N. HEBING, *Hegels Ästhetik und Lukács' Theorie des Romans*, cit., pp. 70-84).

<sup>317</sup> *Ästh. III*, p. (trad. it., p. 393; trad. it., p. 1223).

autonomo che, estraneo a tale totalità, non si riconosce più in essa e non vi partecipa più in modo immediato, simpatetico, ma che può intervenire in esso con i mezzi propri dell'umano, quindi senza trovare soluzioni fuori dall'ordinario e senza stravolgere completamente le cose, ma apportando il proprio singolo contributo di bellezza. Il protagonista del romanzo è un cavaliere nel mondo del quotidiano<sup>318</sup>. È Wilhelm Meister che parte all'avventura nel mondo in un percorso di formazione, di riconoscimento di sé nel mondo, ponendosi obiettivi del tutto ordinari, come sposarsi, e affrontando i freddi e prosaici ostacoli del mondo moderno, dalla polizia ai genitori, dalla sfortuna alla legge<sup>319</sup>. In questo senso, il romanzo, come ultima propaggine del romanticismo, è una correzione del fantastico, una rettifica del mondo straordinario e fantastico della cavalleria<sup>320</sup>. Può essere anche Don Chisciotte, che segna la fine del romanticismo e l'avvento del romanzo. Egli dissolve comicamente l'istituto della cavalleria, attraversando a sue spese le contraddizioni dell'incontro tra il mondo epico del cavaliere e la modernità che non è più in grado di ospitarlo<sup>321</sup>. Gli esiti del romanzo possono essere molteplici e, sicuramente, segnati dall'avvento del prosaico. Un prosaico che è molto vicino alla "prosa del quotidiano", perché è costituito dal mondo in cui si viene a esprimere e che rappresenta nelle sue pagine. Allo stesso tempo, però, il romanzo conserva in sé il proprio carattere di dissoluzione, è con una operazione di riflessione sulla forma stessa del poema cavalleresco e sul romanzo che Cervantes congeda (comicamente) la cavalleria. Sembra esserci quindi anche un apporto di quella che si è vista essere la "prosa del pensiero", una prosa della soggettività che riflette sull'opera d'arte e la dissolve, la muta rispetto alle modalità con cui si era precedentemente presentata. anche

Per quanto abbozzata e tratteggiata in poche righe, l'interpretazione del romanzo in Hegel porta con sé tutto il carico dei ragionamenti estetici precedenti e una sua ricostruzione è, come si è cercato di mostrare, possibile.

---

<sup>318</sup> «Der Roman hat auch einen Ritter zum Gegenstand, der sich aber nicht phantastische Zwecke macht, sondern gewöhnliche Zwecke des gemeinen Lebens» (*Kehler 1826*, p. 150).

<sup>319</sup> *Ivi*, pp. 150-151.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

<sup>321</sup> «In Don Chisciotte c'è una natura nobile, nella quale la cavalleria viene portata fino alla follia. Don Chisciotte ci mostra una natura geniale, sebbene noi ne vediamo le pazzie. Don Chisciotte costituisce la conclusione del romantico. Per un verso, la cavalleria diventa scherno; per un altro, la sua storia è una serie di novelle autenticamente romantiche. Ciò che viene schernito viene rappresentato al tempo stesso nel modo più bello» (*Hotho 1823*, p. 197; trad. it., p. 191).

## 2.12 La letteratura e l'umano

Che l'arte per Hegel ruoti attorno al concetto di essere umano è indubbio. L'essere umano è presente in più luoghi delle lezioni sulla filosofia dell'arte; lo si trova fin dalle prime battute ed è protagonista in punti dirimenti dei corsi. In questo capitolo si cercherà di proporre una breve disamina dei luoghi più significativi in cui l'umano svolge un ruolo di rilievo e ci si concentrerà più approfonditamente sulla concezione dell'umano come «nuovo santo» dell'arte della modernità. La centralità sempre maggiore che l'essere umano si conquista nel cammino spirituale delle arti è una conseguenza dell'emergere della soggettività moderna e della sua libertà e il concetto di soggettività libera, come si è visto, intercetta la possibilità della poesia oscillare tra la prosa del pensiero e quella del quotidiano.

L'arte è nell'essere umano: esprime l'essere umano e si rivolge all'essere umano. È una caratteristica generale, di qualsiasi tipo di arte, in qualsiasi periodo della sua evoluzione. Come con religione e filosofia, anche attraverso l'arte l'essere umano rende a se stesso intelligibile il proprio spirito; ciò che attraverso l'arte l'essere umano pone di fronte a sé, però, è quello che ha più nel profondo, che non ha ancora attraversato le regioni più definite della comprensione, che non è ancora passato attraverso la negatività e l'astrazione dall'immediato, pervenendo al concetto<sup>322</sup>. «L'arte [...] parla agli uomini delle cose umane» e condensa sentimenti, inclinazioni, passioni di ogni tipo, dai migliori ai peggiori»<sup>323</sup>.

Nelle pagine dell'Introduzione a corsi successivi, come per esempio i corsi del 1826, dove si interroga riguardo a quale sia il fine generale dell'arte, Hegel si sofferma sulla possibilità che questo sia il destare l'animo umano, ovvero il presentare al livello dell'intuizione sensibile tutto quello che ha posto nello spirito umano. Tale possibilità può essere sintetizzata nel fatto di ricreare in noi la massima ripresa da Terenzio, secondo la quale «nihil humani a me alienum puto»<sup>324</sup>. L'ipotesi viene scartata in favore

---

<sup>322</sup>«Il bisogno universale dell'arte va dunque cercato nel pensiero dell'uomo, giacché l'opera d'arte è per l'uomo un modo di porre dinanzi a sé quel che egli è. Egli fa ciò anche nella scienza ecc., ma lo fa ugualmente nell'arte» (*Hotho 1823*, p. 13; trad. it., p. 15). E ancora: «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» (ivi, p. 26; trad. it., p. 27).

<sup>323</sup> Ibidem. «L'opera d'arte è dunque qualcosa di fatto dall'uomo affinché la coscienza divenga oggetto a se stessa. E questa è la grande necessità della razionalità dell'uomo.» (ivi, p. 13; trad. it., p. 16).

<sup>324</sup> «Wir sehen, daß durch die Kunst alle Empfindung der Menschenbrust in ihrer Mannigfaltigkeit bewegt wird, ‚nihil humani a me alienum puto‘ bringt die Kunst in uns hervor, erzeugt in uns die Erfahrungen unseres wirklichen Lebens; versetzt uns in alle Gedichtsweisen, Stimmungen, und durch die Bekanntschaft damit werden wir auch fähig gemacht, in besonderen Situationen in unseren Verhältnissen

del superiore fine sostanziale, e lo è proprio per la vastità e indeterminatezza rispetto alla materia trattata che essa porta con sé e per il suo aspetto formale, che comunque Hegel ammette essere presente nell'arte. Ebbene, proprio questo lato formale è ciò che sembra rimanere nella modernità.

Di più, l'arte parla all'umano dell'umano *attraverso* l'umano. E questo certamente nella figura dell'artista, ma anche assumendo la figura umana come modello costitutivo della sua struttura costitutiva, si potrebbe dire ontologica. L'incontro tra contenuto e forma, tra spirito e materia, tipico dell'opera d'arte, della sua definizione e indicativo per individuarne i progressi nelle tre forme artistiche di simbolico, classico e romantico, ripropone la medesima dialettica che è presente nell'umano tra anima e corpo. È Hegel a proporre esplicitamente questo paragone, che sembra andare al di là dell'esempio esplicativo o della semplice metafora<sup>325</sup>. Inoltre, numerosi sono i rimandi che è possibile trovare a riguardo tra i corsi di filosofia dell'arte e le pagine dell'*Enciclopedia*, per ciò che concerne l'*Antropologia*<sup>326</sup>.

È certo qualcosa di più, il paragone tra opera d'arte e essere umano, nel momento in cui si pensa che, quando l'arte raggiunge il suo massimo splendore in quanto arte, ovvero nella Grecia classica, allora l'arte particolare "privilegiata" è la scultura. Se l'arte simbolica era il regno della materia, della natura o dell'inizio (con il culto del fallo e del lingam, simboli della procreazione) e della fine (con le piramidi, come tombe) dell'umanità, nel momento in cui la coincidenza tra forma e contenuto artistici è più adeguata, tale situazione si configura plasticamente nella statua di un essere umano o nelle figure antropomorfe della mitologia. E non potrebbe essere altrimenti, «la figura può essere soltanto quella umana, perché in essa soltanto si può rivelare lo spirituale», essa è «lo specchio dello spirito [*der Spiegel des Geistes*]»<sup>327</sup>. È vero che l'anima non è ancora emersa del tutto nella sua autoconsapevolezza e gli occhi della statua mancano di pupille, ma è proprio in questo suo essere ancora emersa come

---

überhaupt die Umstände gründlicher, tiefer zu empfinden, oder werden fähig gemacht, daß die äußerlichen Umstände diese Empfindungen erregen, was uns durch die Vorübung, die wir in Kunstanschauungen gehabt haben, möglich geworden ist.» (*Kehler 1826*, p. 11). Cfr. *Ästh. I*, p. 70; trad. it., p. 56.

<sup>325</sup> *Hotho 1823*, pp. 56-57 (trad. it., p. 55).

<sup>326</sup> Nella sua recente ricerca sul bello in Hegel, Julia Peters pone proprio la relazione tra *Estetica* e *Atropologia* come architrave del suo ragionamento: «I want to carry out the experiment – scrive Peters – of reading the *Aesthetics* alongside specific sections for Hegel's 'Anthropology» (JULIA PETERS, *Hegel On Beauty*, cit., p. 17). Il confronto tra i due ambiti è approfondito soprattutto nel primo capitolo, *The Anthropological Roots of Beauty* (ivi, pp. 17-38).

<sup>327</sup> *Hotho 1823*, p. 157 (trad. it., p. 152). Cfr. «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» (*Enz 30*, § 558).



incipiente che si manifesta l'armonia tra anima e corpo. Nel momento in cui la soggettività consapevole di sé emergerà nella sua piena coscienza, allora verrà meno l'equilibrio tutto artistico tra i due poli, il corpo sarà superato dallo strabordare dello spirito, si passerà all'arte romantica, in un'epoca in cui l'arte è diventata qualcosa di passato, e ci si avvicinerà alle forme dello spirito che non sono più arte<sup>328</sup>.

Nella modernità, l'emergere del versante spirituale, dell'anima, corrisponde a una progressiva affermazione della soggettività (e della libertà) e questa soggettività, che man mano si impone, prende la forma di figure umane ben determinate: «il terreno dell'arte romantica è solo l'umanità esistente [*die existierende Menschheit allein*]]»<sup>329</sup>. Tanto che il contenuto dell'arte romantica, se da un certo punto di vista è ristretto ad un'unica prospettiva, quella umana (è «solo» l'umanità esistente), da un altro punto di vista essa si apre alla molteplicità più varia, illimitata e libera, di tutto ciò che si può trovare nel mondo (è solo l'umanità «esistente»). L'essere umano intraprende un percorso esistenziale e socio-politico, che nelle lezioni di estetica è chiaramente delineato e che trova una conferma anche nelle pagine della filosofia del diritto; un percorso di autodeterminazione di sé nel mondo, che corrisponde alle progressive prosaicizzazione e secolarizzazione della società circostante<sup>330</sup>. Alla fine di questo attraversamento, emergerà l'essere umano, l'umanità, l'*humanus* nella più essenza più veritiera e libera – e ciò significa anche nella sua fredda solitudine e con un sostegno non più immediato e diretto da parte dell'elemento religioso – e questo tipo di umanità, tanto essenziale quanto potenzialmente indeterminabile diverrà il contenuto principale dell'opera d'arte moderna.

In prima battuta vi è la soggettività della cerchia religiosa, in cui la divinità è nell'umano in modo immediato. Questa è rappresentata, in massimo grado, dalla storia della redenzione e Cristo è il suo protagonista; qui la soggettività non rimane racchiusa in se stessa, ma cerca il rapporto con l'altro, che viene manifestato attraverso l'amore, in

---

<sup>328</sup> «Quest'ultima [la scultura della figura divina] non presenta nella sua figura il sapere e 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; esse non sono dischiuse e non si indirizzano verso l'esterno. Adesso invece il dio vede; egli appare come colui che sa se stesso, in figura umana» (*Hotho 1823*, pp. 180-181; trad. it., p. 175).

<sup>329</sup> *Hotho 1823*, p. 182 (trad. it., p. 177).

<sup>330</sup> In polemica con le letture che vedono nell'eticità moderna hegeliana un processo di "de-individualizzazione" (M. Frank) e di "sovraistituzionalizzazione" (A. Honneth) volto al ridimensionamento dell'autonomia dell'individuo, E. RÓZSA sottolinea il perseguimento della soggettività infinitamente libera dell'essere umano che, sulla base dei *Lineamenti della filosofia del diritto*, trova conferma nell'*Estetica in Cristo, il cavaliere, il «cittadino per bene e chi viene dopo...? Individualità moderna e fine dell'arte* in F. IANNELLI (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanza dell'estetica di Hegel*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 115-134.

primo luogo di Cristo nei confronti di Maria madre e poi di Cristo verso i suoi amici e discepoli. Oltre a Cristo, interpreti di questo tipo di soggettività (e di umanità) sono tutti coloro i quali ricreano l'esperienza del Figlio di Dio in se stessi, negando la propria naturalità: dai martiri e dai penitenti, fino all'individualità comune che semplicemente percorre la via della conversione<sup>331</sup>.

In secondo luogo, troviamo l'essere umano della cerchia mondana, ovvero il cavaliere medievale. Questo tipo di umanità è posta nella sua finitezza terrena e si sente in dovere di separarsi con infinito dolore dalla propria naturalità, al fine di tendere verso il divino che è fuori di lei. Se prima l'individuo negava la propria finitezza per trovare il sostanziale in sé, ora cerca di distaccarsi da questa finitezza, che comunque ha la forma di un'affermazione inevitabile. Così, tende a qualcosa di separato da sé, che «sta al di sopra di lui»<sup>332</sup>, di cui sente il bisogno e che cerca di ottenere nella comunità, riunendosi con i suoi simili nella fede. La figura del cavaliere opera nella sua sfera attraverso l'onore, l'amore e la fedeltà, che non sono qualità etiche, non hanno nulla dell'oggettività sostanziale delle virtù degli eroi greci, ma esprimono momenti in cui il soggetto afferma se stesso nella sua infinità, cercando di sopperire alla sua mancanza di assoluto che vede al di fuori di sé. Le condizioni, rispetto all'antichità classica, sono radicalmente mutate: così, l'onore non si configura come l'eroismo a vantaggio della comunità, l'amore è diventato passione e non è più amore coniugale, la fedeltà è rinuncia al proprio egoismo per un assoggettamento a qualcuno di superiore (quindi non corrisponde all'amicizia degli antichi). Nonostante ciò, si sta ancora parlando di animi particolari belli, nobili, che rimangono tali, anche al di fuori della religione e anche se esprimo un tipo di arbitrarietà soggettiva<sup>333</sup>.

Infine, si perviene alla soggettività formale, quella propria dell'umanità borghese della modernità. Come la precedente esperienza, anche questa soggettività, nel suo percorso, prende le mosse al di fuori di dio. A differenza del cavaliere, però, l'individuo borghese non esce e non intende uscire dalla propria finitezza e dalla casualità, che sono proprie della sua condizione, per rivolgersi al divino. Dall'altra parte, l'esteriorità del mondo che prima era dominata dallo spirito è lasciata libera e ad essa si oppone l'intimità che emerge dal soggetto, che non ha più alcuna possibilità di dominio su di essa. Regna la casualità, quello che il soggetto ha di fronte, è un mondo

---

<sup>331</sup> *Hotho 1823*, pp. 184-190 (trad. it., pp. 178-184).

<sup>332</sup> *Ivi*, p. 190 (trad. it., p. 184).

<sup>333</sup> Per questo, dice Hegel, «Questo stadio è da paragonare a quello dell'arte classica.» (*ivi*, p. 194; trad. it., p. 188).

soggetto ad arbitrio e illusione: è il mondo dell'avventura, in cui il soggetto «vuole solamente agire»<sup>334</sup>.

L'essere umano qui può essere un carattere che di per sé non è più necessariamente bello, ma semplicemente una soggettività formale e astratta, quindi non sostanziale. Una soggettività ferma nel suo essere soggettività. In questo caso, essa si ritrova senza dubbio in balia della casualità, ma nel contempo esperisce anche una libertà infinita: è l'essere umano che «vuole essere così com'è»<sup>335</sup>, senza voler avere in sé qualcosa di più elevato o tendere a qualcosa di più alto.

C'è l'essere umano e c'è il mondo. Le due polarità non sono necessariamente collegate e l'essere umano può decidere se scontrarsi col mondo caotico e spietato oppure, all'opposto, rifiutarlo. La scelta sta a lui, esso è totalmente libero. Si può così presentare un personaggio come Macbeth, che fa di tutto per affermare la propria soggettività, è fermo nella volontà di conquistare il trono e, qualunque cosa il fato gli proponga, è disposto a compiere anche gli atti peggiori<sup>336</sup>. Oppure possiamo trovarci in presenza di un animo bello che rimane però chiuso in se stesso, un carattere profondo la cui caratteristica è quella di non essere in grado di esprimere in senso compiuto; tale animi si esprimono solo negativamente, attraverso quello che non vogliono. Sono caratteri silenziosi e ingenui, che si rivelano attraverso una sorta di mutismo esistenziale («sono come il mare che, là dove è più profondo, tace»<sup>337</sup>). Questi caratteri, però, nella loro inadeguatezza al mondo esterno, rischiano di farsi totalmente travolgere da una singola passione, da una «scintilla»<sup>338</sup>, e i casi che qui Hegel propone sono le figure shakespeariane di Giulietta o di Miranda, ma anche il protagonista dell'*Elegia del pastore* di Goethe la ripresa del mito del re di Thule nel *Faust*. In entrambi i casi, in quello del personaggio che si lancia impavido alla conquista del mondo come nei personaggi che si avvitano nella loro singolarità, la figura umana è l'essere umano che si ritrova solo al mondo, vittima del caso, ma in compenso libero, di una libertà che ormai è infinita. È la stessa soggettività

A questo punto, l'artista, nel momento in cui la materia si è progressivamente volatilizzata e la razionalità, si è liberata dalle gabbie che questa le imponeva, il divino ha lasciato lo spazio alla secolarizzazione del mondo della prosa e del quotidiano, non ha più il problema del contenuto. L'arte è diventata abilità formale del soggetto, per il

---

<sup>334</sup> Ivi, p. 196 (trad. it., p. 190).

<sup>335</sup> Ivi, p. 194 (trad. it., p. 188).

<sup>336</sup> Ivi, pp. 194-195 (trad. it., pp. 188-189).

<sup>337</sup> Ivi, p. 195 (trad. it., p. 189).

<sup>338</sup> Ibidem.

quale la materia è indifferente, egli è un «una *tabula rasa*»<sup>339</sup> e l'unico interesse è rivolto all'essere umano nella sua libertà e molteplicità di aspetti:

«come contenuto interessante rimane l'*humanus*, l'universale umanità, l'animo umano nella sua pienezza, nella sua verità. Ma questo interesse non è legato ad alcuna figura. In tal caso l'arte è indifferente di contro alla materia, è arte dell'apparenza, quale che sia l'oggetto che venga trattato. Vighe soltanto la legge formale che la presentazione, che è assai meno limitata, sia bella»<sup>340</sup>.

L'umano diventa il «nuovo santo»<sup>341</sup>. Dal punto di vista dell'oggetto rappresentato, esso diviene il protagonista indiscusso. Una volta compiuto il processo di secolarizzazione della modernità, non ci sono più divinità che possano concorrere a essere immortalate nell'arte in modo adeguato, in modo da essere in sintonia coi tempi. La nuova divinità, il nuovo santo, è l'umanità, in tutta la sua varietà, in tutte le sue componenti, che interpretano, perduti nel mondo, l'universale del suo concetto.

Allo stesso tempo, dal punto di vista della produzione dell'arte, l'artista non ha più punti di riferimento stabiliti che si pongano al di fuori di sé, magari trascendenti. L'umano è il suo unico punto di riferimento, se stesso diviene il suo unico riscontro. L'arte romantica si libera della materia, nel senso che non ha più una materia prestabilita, deputata. L'abilità dell'artista si pone come la sola norma. L'arte diventa abilità formale dell'essere umano che, nella sua libertà, è libero dai condizionamenti della materia.

Qui si colloca anche quella che diventa la funzione dell'arte nella modernità, vale a dire la sua funzione culturale, di formazione nel senso di *Bildung*. L'arte nella modernità, avendo perso il ruolo guida nel contesto della comunità che invece aveva nella Grecia antica, non corrispondendo più alla più alta destinazione dell'essere umano, propone dei modelli di comportamento che ispirano e delineano la via che porta alla libertà. L'arte nel moderno – e questo è certamente uno dei modi più convincenti di

---

<sup>339</sup> Ivi, p. 204 (trad. it., p. 198). Scrive Henrich: «[...] in lui [nell'artista] non è impresso alcun contenuto e allo stesso tempo rimane parimenti disponibile ad ogni contenuto» (D. HENRICH, *Disfacimento e futuro*, cit., p. 39).

<sup>340</sup> *Hotho 1823*, p. 204 (trad. it., p. 198).

<sup>341</sup> Cfr., MARTIN DONOUGH, *Remarks on 'Humanus heisst der Heilige*, «Hegel Studien», 17, 1982, pp. 214–225

interpretare la cosiddetta tesi della fine dell'arte – educa (chiaramente non in modo prescrittivo o normativo, bensì nel modo dell'esempio) alla libertà<sup>342</sup>.

### 2.13 La letteratura, la comicità, l'ironia, l'umorismo

Quando la letteratura si pone come luogo di passaggio verso qualcos'altro, nel corso della filosofia dell'arte hegeliana, essa produce forme che hanno a che fare col riso, lo scherno, il divertimento. Ciò che genera tali forme è la presenza pronunciata di un livello soggettivo, che spesso si accompagna con l'arrivo della modernità e che, comunque, scompagina l'ordine costituito. Il problema è come gestire questa soggettività, poiché, nel momento in cui essa straborda e creda di bastare a se stessa, gli esiti possono diventare disastrosi. Se, tuttavia, si riesce a conciliare il soggetto emerso con una dimensione sostanziale, con un versante oggettivo riconosciuto e compreso come tale, a capire cioè che il mondo circostante non può essere assoggettato alle volontà del singolo, allora c'è spazio per qualcosa che vada oltre un movimento meramente autodistruttivo.

Nella modernità e fino nella contemporaneità dell'epoca di Hegel, il carattere comico, che già di per sé può rivelare delle instabilità, assume delle venature che possono rivelarsi totalmente negative e pericolose. A più riprese, si è visto come la polemica che pervade gran parte dell'estetica hegeliana sia spesso rivolta al gruppo dei primi romantici di Jena, che vedevano nella rinascita dell'arte la via per una nuova mitologia. Il concetto attorno al quale erano rivolte gran parte delle aspettative e che diventa l'obiettivo di critica principale in Hegel è quello di ironia, che costituisce così una sorta di perversione di ciò che era stato il comico. Tuttavia, nel moderno non c'è solo una forma così distruttiva di comico, come quella ironica, c'è anche una versione più asciutta e, agli occhi di Hegel, più raffinata, ovvero l'umorismo, che può pervenire addirittura a un livello oggettivo.

Si tratterà quindi di indagare, in questo paragrafo, quali siano le determinazioni di queste figure, capire che rapporto ci sia tra le tre forme e le loro varianti e a quali esiti portino. Il punto centrale da tenere sempre presente è che, nella maggior parte dei casi, queste dinamiche si dispiegano attraverso opere di letteratura e costituiscono ulteriori momenti della “fine” che si esprime in essa, ulteriori varianti della sua dissoluzione.

---

<sup>342</sup> «[...]la libertà soggettiva di ciascuno nella modernità è data (*gegeben*) come “idea”, “principio” e “valore”, ma è anche affidata (*aufgegeben*) nelle mani di ciascun individuo: deve essere imparata, acquisita e praticata.» (E. RÓZSA, cit., p. 118).

Innanzitutto, va affrontato il tema dell'ironia. Esso, a differenza di comicità e umorismo, ha un ruolo, in un certo senso, estrinseco al sistema filosofico-artistico hegeliano. Non si integra cioè in esso, in quanto rappresenta una degenerazione che Hegel vuole in modo netto tenere fuori. Tuttavia, oltre ad essere ampiamente analizzata al fine di una critica radicale, la sua presenza aleggia in negativo anche in momenti in cui non è esplicitamente presa in considerazione.

Per il concetto di ironia, oltre alle lezioni di estetica, si può far riferimento anche a testi pubblicati dallo stesso Hegel come i *Lineamenti sulla filosofia del diritto* e la recensione agli *Scritti postumi ed epistolario* di K. W. F. Solger.

All'interno dell'estetica, Hegel tratta l'ironia in modo esplicito e diffuso in sede introduttiva, nel momento in cui passa in rassegna i momenti chiave della storia della filosofia dell'arte. Essa si pone come l'elemento cardine della sua critica ai primo romantici e, in queste pagine, soprattutto ai fratelli Schlegel<sup>343</sup>. A questi vengono riconosciuti diversi meriti, come quello di aver riscoperto opere e autori del passato ormai dimenticati (come la pittura antica italiana e olandese o i Nibelunghi) oppure l'aver rivolto un'attenzione particolare verso mondi culturali poco conosciuti (come la poesia e la mitologia indiane). Tuttavia, viene attribuito loro un atteggiamento sostanzialmente velleitario, poiché – stando alla lettura hegeliana – essi si sono fatti portavoce di un atteggiamento critico, senza che questo fosse supportato da una solida preparazione filosofico-speculativa. Tale mancanza ha reso la critica primo romantica un approccio vuoto e formale, di carattere negativo-distruttivo<sup>344</sup>. Essi hanno sì preso le mosse, filosoficamente, dall'io fichtiano, ma ne hanno esasperato l'affermazione della soggettività, senza andare oltre questo livello, fino a che l'autoposizione dell'io ha

---

<sup>343</sup> La critica hegeliana al romanticismo in generale è affrontata da O. PÖGGELER, *Hegels Kritik der Romantik*, München, Fink, 1999. Un articolo di riferimento, che si concentra sul rapporto con Friedrich Schlegel, ma che restituisce anche una prospettiva più generale, rimane E. BEHLER, *Friedrich Schlegel und Hegel*, «Hegel – Studien», 1963, pp. 203-250. Per quanto riguarda l'ironia romantica, la bibliografia è molto vasta. Si segnalano i seguenti studi di carattere complessivo: I. STROHSCHIEDER-KOHR, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1977, pp. 185-214; EAD., *Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie*, in H. STEFFENS (hrsg.), *Die deutsche Romantik. Poetik Formen und Motive*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989, pp. 75-97; B. ALLEMANN, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen, Günter Neske, 1956, pp. 87-92 e H. PRANG, *Die romantische Ironie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, pp. 22-26.

<sup>344</sup> A. W. Schlegel e F. Schlegel vengono descritti come «desiderosi del nuovo e cercando di distinguersi e di sorprendere, si appropriarono dell'idea filosofica nella misura in cui poté farlo la loro natura, non certo filosofica, ma essenzialmente critica. Infatti, nessuno dei due può pretendere di essere considerato pensatore speculativo. Ma con il loro talento critico riuscirono ad avvicinarsi allo stadio dell'idea e si volsero [...] a una brillante polemica contro i modi di vedere correnti, introducendo senza dubbio in diversi rami dell'arte un nuovo criterio di giudizio e nuovi punti di vista, superiori a quelli combattuti. Ma poiché la loro critica non fu accompagnata dalla fondata conoscenza filosofica del loro criterio, questo rimase qualcosa di indeterminato e di esitante, cosicché essi alle volte fecero troppo, alle volte troppo poco» (*Asth. I*, p. 92; trad. it., p. 75).

preso, nella loro concezione, l'esclusivo sopravvento<sup>345</sup>. L'ironia rappresenta esattamente l'istanza di una soggettività egoriferita in modo esasperato, svincolata da ogni limite fino all'arbitrio e destabilizzante rispetto a ciò che la circonda<sup>346</sup>: essa è una «concentrazione dell'io in sé, per cui sono rotti tutti i vincoli, e che può vivere solo nella beatitudine dell'autogodimento»<sup>347</sup>. Quello che si esprime attraverso l'ironia è un io astratto, formale, assolutamente semplice, che nega ogni contenuto particolare, ogni determinatezza. Tutto dipende dall'io per la soggettività ironica, nulla è considerato in sé e per sé, ma solo per il fatto di derivare dallo stesso io, di essere stato prodotto dall'io, che è «signore e padrone di tutto»<sup>348</sup>. Nulla è più sostanziale, tutto è solo vuota parvenza<sup>349</sup>, tutto è vano e privo di verità e serietà<sup>350</sup>. L'io crede di potersi accontentare così di sé, si illude di questo, ma in questo modo si ritrova impotente rispetto a ciò che lo circonda, in una quiete che è solo apparente, e si ammala così dello struggimento che è proprio dell'anima bella<sup>351</sup>.

In questo modo, l'io ironico crea di sé, del soggetto ironico, una sorta di opera d'arte, ma arriva anche a produrre opere d'arte vere e proprie e l'elemento dell'ironia, nell'arte, si esprime nel migliore dei modi nell'arte letteraria<sup>352</sup>. Le opere d'arte prodotte dall'ironia non possono che riprodurre nell'opera il profilo che si esprime nella personalità ironica. Esse sono perciò opere che negano tutto ciò che ha valore e importanza, che tendono a mostrare il carattere di un vano nichilismo, che esprimono come unico contenuto la soggettività assoluta che tutto distrugge<sup>353</sup>.

<sup>345</sup> «Die Bestimmung des Menschen ist, seine Individualität auszusprechen» (*von der Pfordersten*, p. 62).

<sup>346</sup> Si può notare come Hegel accosti, in modo strutturale, al concetto di ironia il turbamento che può provocare l'emersione di una dirompente soggettività, nel momento in cui, nella *Fenomenologia*, definisce Antigone «l'eterna ironia della comunità [*die ewige Ironie des Gemeinwesens*]» (*PdG*, p. 259; trad. it., p. 316).

<sup>347</sup> *Ästh. I*, p. 95 (trad. it., p. 78). «Non la Cosa. L'Eminente, ma Io sono l'Eminente, e sono il padrone della legge e della Cosa: sono il padrone che con esse gioca soltanto come con un proprio capriccio, e, in questa coscienza ironica in cui Io lascio tramontare la Cosa suprema, godo soltanto di me» (*PdR*, p. 122; trad. it., p. 283).

<sup>348</sup> *Ästh. I*, p. 94 (trad. it., p. 76).

<sup>349</sup> «Quindi ogni essere in sé e per sé è solo parvenza, non vero e reale a causa ed opera propria, ma semplice parvenza ad opera dell'io ed in piena balia del suo potere e arbitrio» (ibidem).

<sup>350</sup> «In tal caso io non trovo vera serietà né in questo contenuto, né nella sua estrinsecazione e realizzazione. Infatti vera serietà viene solo da un interesse sostanziale» (ivi, p. 94; trad. it., p. 77). Per un'interpretazione dell'ironia romantica come modalità di scetticismo in estetica, cfr. K. VIEWEG, *Skepsis und Freiheit. Hegel über den Skeptizismus zwischen Philosophie und Literature*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007, pp. 193-213.

<sup>351</sup> *Ästh. I*, p. 96 (trad. it., p. 78).

<sup>352</sup> «Il principio di queste produzioni, le quali possono risultare pienamente solo nella poesia, è ancora una volta la rappresentazione del divino come ironico» (ivi, pp. 96-97; trad. it., p. 79).

<sup>353</sup> «Ma l'ironico quale individualità geniale consiste nell'autoannientamento di ciò che è magnifico, grande ed eccellente; e così anche le forme d'arte obbiettive dovranno manifestare solo il principio della soggettività a sé assoluta, in quanto esse mostrano ciò che per l'uomo ha valore e dignità è un autoannientarsi nulla» (*Ästh. I*, p. 97; trad. it., p. 79).

Nella recensione alle opere postume di Solger, Hegel si sofferma, specie nel *Primo articolo*, sull'opera del collega che, da rettore, lo chiamò all'università di Berlino nel 1818, concentrandosi soprattutto sull'amicizia di Solger con Tieck, che con von Raumer ne cura i volumi postumi. Questo consente a Hegel di fare una panoramica sullo stato della letteratura tedesca e di approfondire anche il concetto di ironia. Egli colloca il primo romanticismo al centro di una seconda crisi della letteratura tedesca, dopo una prima, rappresentata dallo *Sturm und Drang*, che ha visto nella giovinezza di Goethe il suo culmine e il momento del suo superamento. I toni di Hegel nei confronti dei primo romantici sono dello stesso tenore presente nelle lezioni di estetica. L'ironia primo romantica viene definita come l'«autocosciente vanificazione dell'oggettivo»<sup>354</sup> e viene descritta come:

«una posizione aristocratica, che è venuta a capo della *cosa* (*Sache*) e allo stesso tempo *sta al di sopra di essa*. Di fatto essa è venuta a capo della cosa nel senso che l'ha messa da parte: una posizione che sta al di sopra di essa perché di fatto ne è *al di fuori*.»<sup>355</sup>

In questo testo, che proviene dalla diretta penna di Hegel, viene confermato il giudizio negativo, presente nei corsi sulla filosofia dell'arte. Anche qui, l'ironia è descritta come perversione propria di un soggetto che si illude di essere padrone di tutto ciò che lo circonda, mentre in realtà non è altro che prigioniero della propria soggettività, che non gli permette di concepire nulla al di fuori di sé, nulla di oggettivo<sup>356</sup>. In questa sede, poi, a differenza che nelle lezioni di estetica, dove viene liquidato in poche battute, Hegel ha occasione di discutere più diffusamente il valore dell'opera e le posizioni di Tieck. Al di là dei singoli giudizi rispetto alle sue discussioni con Solger, Tieck viene fatto rientrare nel novero dei sostenitori dell'ironia romantica.

---

<sup>354</sup> *Rez. Solger*, p. 98 (trad. it., p. 76).

<sup>355</sup> *Ibidem*.

<sup>356</sup> Si confronti, sempre per avere riscontro con testi pubblicati in vita da Hegel, all'annotazione al § 571 dell'*Enciclopedia*, dove sono ripetuti dell'ironia i medesimi caratteri. Anche il giudizio su Friedrich Schlegel e sulla carenza di questi rispetto a un retroterra filosofico-speculativo è, nella recensione all'opera di Solger, in linea con quello espresso dalle lezioni sulla filosofia dell'arte. Infatti, a detta di Hegel, Schlegel nei confronti della filosofia «si è [...] atteggiato sempre a *giudice* [...], senza mai esprimere un contenuto filosofico, proposizioni filosofiche o addirittura una sequenza ordinata di tali proposizioni, e ancor meno egli ne ha dimostrate o anche confutate. La confutazione esige che si indichi un *fondamento*, e di conseguenza un entrare in relazione con la cosa. [...] Il signor Friedrich Schlegel in questo modo ha sempre mostrato di stare sulla vetta più alta della filosofia, senza però mai dimostrare di essere penetrato in essa e di possederne una conoscenza ordinaria» (*Rez. Solger*, p. 89; trad. it., pp. 76-77).



In lui l'ironia, che in generale risponde alle caratteristiche finora esposte, assume la forma di un «cosiddetto misticismo», poiché, invece di considerare l'oggettivo contenuto del pensiero, si concentra esclusivamente sulle sue generali astrazioni<sup>357</sup>. Come avveniva nei corsi di estetica, Hegel si premura di, anche nella *Recensione*, di distinguere nettamente l'opera di Solger dalle degenerazioni della *Frühromantik*. A Solger, infatti, viene riconosciuto un livello speculativo e una dignità filosofica ben superiori rispetto al gruppo di Jena, in special modo per aver saputo sviluppare un pensiero autenticamente dialettico e per aver compreso e approfondito il momento del negativo<sup>358</sup>.

Se si esclude il caso particolare di Solger, sembra quindi impossibile, nella lettura hegeliana, un versante oggettivo dell'ironia romantica. Va detto, d'altro canto, che l'interpretazione qui esposta si basa molto probabilmente sulla versione fornita da August Wilhelm Schlegel diversi anni dopo rispetto all'autentica elaborazione del gruppo di «Athenaeum». Inoltre, il carico polemico che è presente in questa critica sembra avere, almeno in parte, ecceduto rispetto a un'analisi onnicomprensiva del fenomeno primo romantico<sup>359</sup>.

Benché ci siano di certo delle affinità e degli elementi comuni, Hegel è particolarmente sollecito nel sottolineare come l'ironia non sia da confondersi col comico<sup>360</sup>. Anche il comico, come l'ironico, prende vita nel momento in cui inizia, nel

---

<sup>357</sup> Ivi, p. 89 (trad. it., p. 77).

<sup>358</sup> Solger, si legge nell'*Estetica* «non si accontentò, come gli altri, di una superficiale cultura filosofica, ma il suo intimo bisogno autenticamente speculativo lo spinse a scendere nel profondo dell'idea filosofica» (*Ästh. I*, p. 98; trad. it., p. 80). Nella *Recensione* si dice che «troviamo in lui vitale bisogno speculativo della ragione, l'interesse delle superiori opposizioni e delle contraddizioni che ne nascono, ed insieme il coraggio di non metterle da parte lamentandosi scoraggiato, ma di guardarle in faccia in tutta la loro determinazione e durezza, e di ricercare e conquistare la soddisfazione dello spirito soltanto nella loro soluzione» (*Rez. Solger*, p.; trad. it., p. 79). Si veda anche la lunga nota dedicata a Solger del § 140 dei *Lineamenti di filosofia del diritto* (*PdR*, p. 132-133; trad. it., p. 129-130). Per una contestualizzazione e un'analisi generale del rapporto tra Hegel e Solger si vedano R. BODEI, *Il primo romanticismo come fenomeno storico e la filosofia di Solger nell'analisi di Hegel*, «Aut-Aut», 1967, pp. 68-80; il capitolo dedicato a Solger in O. PÖGGELER, *Hegels Kritik der Romantik*, cit., pp. 168-189. Per un raffronto in chiave estetologica si vedano W. LINDEN, *Solger und Hegel*, Hamburg, Druck von Hermann Kampen, 1938 e G. E. MÜLLER, *Solger's Aesthetics. A Key to Hegel*, «Corona. Festschrift für S. Singer», Durham, 1941, pp. 212-227. In riferimento alla recensione hegeliana, invece, si rimanda all'introduzione dell'edizione italiana curata da G. PINNA, pp. 13-37.

<sup>359</sup> Diversi commentatori hanno rilevato l'unilateralità della critica hegeliana. Pur senza mai fare il nome di Hegel, il primo ad intuire, se non proprio a dimostrare, una sopravvalutazione da parte della letteratura critica del versante soggettivistico e un possibile «doppio significato» del concetto di ironia che lasciasse spazio, oltre che al soggetto, anche a un lato oggettivo e costruttivo fu Walter Benjamin nel suo pionieristico saggio del 1919 sul romanticismo (W. BENJAMIN, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, in ID., *Opere Complete I. Scritti 1906-1922*, Torino, Einaudi, 2008, p. 416). Uno studio più recente che analizza il tentativo benjaminiano di «oggettivazione» dell'ironia e che parla di «equivoco» a proposito della lettura hegeliana dell'ironia come vuota soggettività è K. H. BOHRER, *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989, alle pp. 25-38 per Benjamin e alle pp. 138-181 per Hegel.

<sup>360</sup> «Das Komische ist aber nicht mit dem Ironischen zu verwechseln» (*von der Pfordesten*, p. 63).

corso della storia, a delinarsi un principio di individualità soggettiva; proprio nella soggettività che emerge in modo dirimpente, anche il comico trova il proprio punto di riferimento. Inoltre, anche il principio comico, come quello ironico, si esprime attraverso un'attività di critica che si innalza al di sopra di qualsiasi contenuto determinato e distrugge, dissolve, non lascia tregua al proprio obiettivo polemico. Tuttavia, il comico si differenzia rispetto all'ironia per ciò che riguarda il contenuto della propria critica, per l'atteggiamento nei suoi confronti e per il grado di discernimento e di razionalità che, a partire da questo contenuto, riesce a dimostrare. Mentre l'ironia, infatti, ritiene ogni cosa come prodotta di e da sé, si illude di poter completamente disporre di tutto e di poter dissolvere indiscriminatamente quello che la circonda, il comico sceglie i propri obiettivi polemicici con un criterio di razionalità. La soggettività comica non è convinta che tutto attorno a sé si dispieghi come un quadro indistinto dove è indifferente cosa prendere a oggetto della propria considerazione e della propria critica. Esso si rivolge contro ciò che, pur non sembrandolo in prima battuta, è già di per sé inessenziale, ciò che si manifesta nelle vesti fasulle di una verità solo apparente, ciò che millanta valori che non persegue. Il comico rende nullo quello che è sì presente nel mondo esteriore ostentando oggettività, ma che in realtà è qualcosa di assolutamente non sostanziale<sup>361</sup>.

Per questo il comico si distingue anche dal mero ridicolo, poiché l'aver a che fare con l'inessenziale o la nullità e il produrre dei contrasti tra questi e qualcosa di più sostanziale non implica necessariamente un atteggiamento comico<sup>362</sup>. Il comico, quello vero, intende, dissolvendo l'accidentalità e le storture del mondo, far emergere in ogni caso il sostanziale.

Anche per quanto riguarda il principio del comico, il luogo di elezione della sua trattazione tematica, l'arte particolare attraverso cui Hegel lo analizza, è la letteratura, specie quella di genere drammatico che si articola in tragedia e, appunto, commedia.

---

<sup>361</sup> «Questa forma, presa astrattamente, si accosta al principio comico, sebbene il comico, pur in questa affinità, debba essere distinto in maniera essenziale dall'ironico. Infatti il comico deve limitarsi al fatto che tutto quel che si annulla è in se stesso un nulla, un'apparenza falsa e contraddittoria, per es. una fisima, una bizzarria, un capriccio particolare di contro ad una passione potente, od anche un principio che pretende d'essere sostenibile, o una massima che pretende di essere salda. [...] In questa differenza tra ironico e comico è essenzialmente in questione il *contenuto* di ciò che viene distrutto. Si tratta però di soggetti cattivi, incapaci, che non sanno tener fermo ad un loro fine saldo ed importante, ma vi rinunciano e lo fanno in sé distruggere. Quest'ironia della mancanza di carattere ama l'ironia.» (*Ásth. I*, p. 97; trad. it., p. 79-80)

<sup>362</sup> «[...] non è che ogni agire privo di sostanza sia comico già di per sé, sulla base solo di questa nullità. A questo riguardo si confonde spesso il *ridicolo* con quel che è propriamente *comico*. Ridicolo può divenire ogni contrasto fra l'essenziale e la sua apparenza, fra il fine e il mezzo, contraddizione con cui l'apparenza si supera in se stessa, ed il fine, realizzandosi, si priva della sua meta. Ma per il comico noi dobbiamo avanzare un'esigenza ancora più profonda» (*Ásth. III*, p. 527; trad. it., pp. 1341-1342).

Nel tragico si esprime un conflitto tra due unilateralità che si eliminano a vicenda perché, pur rappresentando entrambi un'istanza vera, la rappresentano da punti di vista particolari e perciò manchevoli. Antigone è la legge divina, la legge della natura, e vuole seppellire Polinice; Creonte, invece, rappresenta la legge tutta umana, la legge della *polis*. Entrambi, autonomamente, hanno ragione o, meglio, hanno delle ragioni che, prese singolarmente, valgono per se stesse; tuttavia, nel momento in cui tali ragioni vengono considerate assieme, ovvero dal punto di vista del tutto, la loro particolarità fa soccombere i loro rappresentanti. Così, dal conflitto, dal dolore e dalla sconfitta delle unilateralità in campo, emerge una sostanzialità più alta e compiuta<sup>363</sup>. Nel comico, invece, al sostanziale si perviene attraverso la critica prodotta a partire dalla soggettività nei confronti di quello che è solo all'apparenza qualcosa di vero e sostanziale; la soggettività comica punta alla dissoluzione dell'inganno del vero, al fine di far sorgere (o risorgere) il vero effettivo<sup>364</sup>. Il soggetto comico non è un soggetto "nichilista", come quello che Hegel vede nell'individuo ironico, il soggetto comico "crede" in qualcosa, un qualcosa che non è più solo ed esclusivamente se stesso, ma un qualcosa di essenziale<sup>365</sup>. Perciò, anche la soggettività comica si eleva sopra tutto e

<sup>363</sup> La discussione sul genere tragico in Hegel è senza dubbio una delle più vaste che si siano prodotte a partire dalle sue riflessioni estetiche (molto più vasta rispetto a quella sul comico). A tenere banco è stata la discussione hegeliana della tragedia antica e la sua interpretazione di Antigone. L'elemento tragico, poi, ha travalicato l'ambito prettamente estetico, per diventare un punto centrale nella teoria dell'azione di Hegel. Per una panoramica dei diversi interventi, si vedano: A. C. BRADLEY, *Hegel's Theory of Tragedy*, in ID., *Oxford Lectures on Poetry*, London, 1950, pp. 69-95; O. PÖGGELER, *Hegel und die griechische Tragödie*, in *Heidelberger Hegel-Tage 1962*, «Hegel-Studien», Beiheft 1, Bonn, 1964, pp. 285-395; C. AXELOS, *Zu Hegels Interpretation der Tragödie*, «Zeitschrift für philosophische Forschung», 19, 1965, pp. 655-667; W. KAUFMANN, *Hegel's Ideas about Tragedy*, in W. E. STEINKRAUS (ed. by), *New Studies in Hegel's Philosophy*, New York, 1971, pp. 201-220; P. SZONDI, *La concezione della tragedia in Schelling, Hölderlin e Hegel* in id., *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 28-44; P. GRAVEL, *Pour une logique de l'action tragique. Hegel et la tragédie*, «Philosophiques», 5, 1978, pp. 111-151; R. PETERCIL, *De la «Phénoménologie de l'Esprit» aux «Leçons d'Esthétique». Continuité et évolution de l'interprétation hégélienne de la tragédie*, «Revue de philosophie de Louvain», 77, 1979, pp. 5-23; R. CORVI, *La riflessione sul tragico in Hegel* in *Il tragico. Filosofi a confronto*, Milano, 1988, pp. 44-107; M. DONOUGH, *The Woman in White: On the Reception of Hegel's Antigone*, «The Owl of Minerva», 21, 1989, pp. 65-89; F. MENEGONI, *Soggetto e struttura dell'agire in Hegel*, Trento, Pubblicazioni di Verifiche, 20, 1993, pp. 135-184; D. J. SCHMIDT, *On Germans and Other Greeks. Tragedy and Ethical Life*, Bloomington, Indiana University Press, 2001; M. W., ROCHE, *Größe und Grenzen von Hegels Theorie der Tragödie*, «Jahrbuch für Hegelforschung», 8/9, 2002/03, pp. 53-81.

<sup>364</sup> «[...] nella commedia al contrario è la soggettività che nella sua infinita sicurezza conserva il predominio» (*Ästh. III*, p. 527; trad. it., p. 1341).

«[...] nella commedia, con il riso provocato dagli individui che tutto dissolvono ad opera propria ed in loro, viene invece ad intuizione la vittoria della loro soggettività in sé sussistente in piena sicurezza» (ibidem).

<sup>365</sup> «Ma, poiché il comico in generale poggia di per sé sui contrasti contraddittori che si instaurano fra i fini in se stessi e i loro contenuti da un lato e l'accidentalità della soggettività e delle circostanze esterne dall'altro, l'azione comica quasi più urgentemente di quella tragica ha bisogno di una *soluzione* [*Auflösung*]. Infatti la contraddizione fra l'in sé e per sé vero e la sua realtà individuale spicca ancora maggiormente nell'azione comica.

Ciò che però in questa soluzione si distrugge non è né il *sostanziale* né la *soggettività* come tale.

sopra tutti, diventa padrona di ciò a cui si rivolge, ma sembra farlo con maggior controllo, rispetto a quella ironica, con maggiore razionalità<sup>366</sup>. E mentre, a lungo andare, la coscienza ironica diveniva sempre più triste e infelice, si ammalava di se stessa e si perdeva dentro al nulla che creava, la soggettività comica, pur in tutto il suo potenziale distruttivo, proprio perché si rivolge razionalmente all'essenziale, riesce a mantenersi sempre in uno stato di buonumore e beatitudine<sup>367</sup>. Così essa dissolve ciò che non va, ciò che in realtà non è, ma non si lascia risucchiare dal vortice nullificante che innesca: «Comica è [...] in generale, la soggettività che porta in contraddizione e dissolve da se stessa il suo agire, ma rimane parimenti in quiete e certa di sé»<sup>368</sup>.

Il modello di riferimento e l'esemplificazione più chiara è costituito dalla commedia antica di Aristofane. Hegel dimostra di nutrire una vera e propria ammirazione nei confronti del commediografo, mostrando un atteggiamento ben lontano da quello riservato ai primo romantici, che oscillava, pur dopo una generica dichiarazione di stima, tra lo scherno e l'aspro rifiuto<sup>369</sup>. Il riso di Aristofane non è un riso irresponsabile e cieco, ma un riso preoccupato per le sorti della *polis*; è un riso che si rammarica per l'allontanamento della comunità da ciò che è etico e sostanziale, per le degenerazioni che la democrazia stava producendo (l'oggetto della commedia antica sono «gli statisti ed il loro modo di condurre lo Stato, la filosofia e la sua corruzione

---

Infatti la commedia, in quanto vera arte, deve assumersi il compito di portare ad apparenza con la sua manifestazione quel che è in sé e per sé razionale, non come ciò che in se stesso si rovescia e si infrange, ma al contrario come ciò che neanche nella realtà lascia vincere o sussistere fino alla fine la stoltezza e l'irrazionalità, le false opposizioni e contraddizioni» (*Ästh. III*, p. 530; trad. it., pp. 1343-1344)

<sup>366</sup> M. W. Roche propone una sistematizzazione del comico a partire da Hegel, che si articola in (1) «the Comedy of Coincidence», (2a) «The Comedy of Reduction», (2b) «The Comedy of Negation», (2c) «The Comedy of Withdrawal», (3) «The Comedy of Intersubjectivity» (M. W. ROCHE, *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and Critique of Hegel*, Albany (NY), SUNY Press, 1998, pp. 135-246. Sullo stesso tema si veda anche ID., *Hegels Theorie der Komödie im Kontext hegelianischer und moderner Überlegungen zur Komödie*, «Jahrbuch für Hegelforschung», 8/9 (2002/03), pp. 83-108. Cfr. anche S. C. LAW, *Hegel and the Spirit of Comedy: Der Geist der stets verneint*, in W. MAKER (ed. by), *Hegel and Aesthetics*, cit., pp. 113-130.

<sup>367</sup> «[...] sono propri del comico l'infinito buonumore in genere e la sconfinata certezza di essere ben al di sopra della propria contraddizione e di non esserne affatto amareggiati e resi infelici: ossia la beatitudine e l'essere a proprio agio della soggettività che, certa di se stessa, può sopportare la dissoluzione dei suoi fini e delle sue realizzazioni» (*Ästh. III*, p. 528; trad. it., p. 1342).

<sup>368</sup> Ivi, p. 552 (trad. it., pp. 1362-1363). «Tuttavia neanche la soggettività come tale deve crollare nella commedia. [...] La soggettività comica è divenuta padrona di ciò che appare nella realtà. Scomparsa è l'adeguata presenza reale del sostanziale; se l'inessenziale in sé si priva ad opera propria della sua parvente esistenza, il soggetto si impradronisce anche di questa dissoluzione e resta in sé imperturbato e a proprio agio» (ivi, pp. 530-531; trad. it., p. 1344).

«Il terreno universale della commedia è perciò un mondo in cui l'uomo come soggetto si è fatto padrone completo di tutto ciò che altrimenti vale per lui come mondo i cui fini si distruggono quindi mediante la loro stessa inessenzialità.» (ivi, p. 527; trad. it., p. 1341)

<sup>369</sup> «Se non si è letto Aristofane, non si può veramente sapere come l'uomo può spassarsela» (ivi, p. 553; trad. it., p. 1364)

ecc.»<sup>370</sup>). Aristofane è, per questo, «il migliore dei cittadini»<sup>371</sup>, che non si scaglia contro il divino, ma punta a dissolvere quella che ritiene essere la sua deformazione; egli si pone criticamente contro le aberrazioni cui è pervenuta la *polis*, con uno spirito di sincero attaccamento ai suoi valori più alti. In tutto questo, il soggetto, che si erge contro le brutture della comunità, riesce a rimanere nella quiete che gli è propria, il suo è il «mondo della serenità [*Heiterkeit*] soggettiva»<sup>372</sup>

Per quanto sia uno degli ultimi stadi della produzione artistica della Grecia antica<sup>373</sup>, la commedia, così come si è presentata nell'antichità, è molto più difficile da ritrovarsi nel moderno. Difficile, infatti, è soprattutto ricreare quello stato di superiore serenità che si generava nella soggettività comica che tutto dominava<sup>374</sup>. L'esempio principe per il moderno è, come nel caso della tragedia, Shakespeare.

Quando concepita nel modo adeguato, quindi, la dimensione comica ha quel carattere positivo che all'ironia, nella lettura hegeliana, mancava del tutto. Il comico è, attraverso la soggettività, uno dei modi per far emergere la sostanza. In questo connubio tra soggettività e sostanza, il comico svolge una funzione che va ben al di là di quella di genere letterario specifico. Il comico, infatti, è l'ultimo stadio dell'estetica hegeliana e, attraverso di esso, l'arte si dissolve in se stessa e lascia spazio alle altre forme dello spirito: «la commedia conduce al contempo alla dissoluzione dell'arte in generale [*zur Auflösung der Kunst überhaupt*]]»<sup>375</sup>.

Infine, vi è una terza forma che è necessario considerare, ovvero l'umorismo. La determinazione di questa figura sembra aver avuto un'evoluzione nel corso delle varie esposizioni della filosofia hegeliana dell'arte. Esso è un fenomeno tipicamente romantico, quindi moderno, e anzi si pone, sistematicamente, come l'ultimo stadio della poesia romantica. In generale, come ironia e commedia, anche l'umorismo è figlio della soggettività che si impone e si innalza sovrana sopra il particolare, ma assume, rispetto a queste, delle caratteristiche peculiari. Vi è certamente un umorismo soggettivo, che sembra avvicinarsi di molto alle perversioni dell'ironia. Tuttavia, Hegel annovera la possibilità anche di un umorismo oggettivo, che mantiene il carico di soggettività, ma in un modo più controllato, più raffinato, avvicinandosi maggiormente al vero comico. La figura dell'umorismo oggettivo, presente nell'edizione a stampa di Hotho, con buona

<sup>370</sup> Ivi, p. 535 (trad. it., pp. 1348-1349).

<sup>371</sup> Ivi, p. 554 (trad. it., p. 1365).

<sup>372</sup> Ivi, p. 553 (trad. it., p. 1364).

<sup>373</sup> «[...] uno dei maggiori sintomi della decadenza della Grecia» (ivi, 555; trad. it., p. 1365).

<sup>374</sup> «Ma una letizia così franca, quale è presente come costante conciliazione in tutte le commedie di Aristofane, non anima questo genere di commedie [...]» (ivi, p. 571; trad. it., p. 1379).

<sup>375</sup> Ivi, p. 572 (trad. it., p. 1380).

probabilità risale all'ultimo corso di lezioni<sup>376</sup>. Si ritrova poi anche nella recensione agli scritti di Hamman, quindi in un testo pubblicato direttamente da Hegel e che può essere d'aiuto nel confermare la coerenza e la veridicità dei passi dell'estetica.

Se leggiamo infatti i testi dei corsi precedenti all'ultimo, l'umorismo – che non è articolato in umorismo soggettivo e oggettivo, ma sembra essere solamente quello soggettivo – viene descritto in un modo tale che la differenza con l'ironia è difficile da scorgere. Nell'umorismo si esprime una soggettività, quella dell'artista, che si pone al centro della produzione artistica, ne diventa il contenuto e ne soppianta totalmente qualsiasi aspetto oggettivo<sup>377</sup>. Questa soggettività amministra se stessa e i materiali di cui dispone, senza riporre in ciò alcun valore e alcuna serietà. L'umorismo si lega a stretto giro con una falsata idea dell'originalità, è il prodotto di una incontrollata volontà del soggetto di porsi come unico. In esso il soggetto creatore persegue l'intento di stravolgere il quieto scorrere delle cose, di smontare l'ordine logico delle situazioni, di mescolare in modo arbitrario e caricaturale elementi tra i più diversi e così, a lungo andare, tutto diventa gioco, arguzia, *Witz*<sup>378</sup>. Vi è uno scollamento tale, tra la soggettività formatrice e la materia oggettiva su cui essa esprime la sua abilità, che si profila nell'umorismo romantico una sorta di ritorno al simbolico, in cui il lato del significato e quello della materia non avevano ancora sperimentato un contatto reale di compenetrazione e rimanevano pressoché estranei tra loro<sup>379</sup>. Benché sembri descritta in modo più raffinato, benché in certi momenti sembri nobilitata – o forse non è in gioco una polemica troppo personale come con i primo romantici – il profilo di questo umorismo sembra avvicinarsi e, si potrebbe dire, sovrapporsi a quello dell'ironia. Hegel, in alcuni corsi di lezione infatti, non manca di criticare duramente le opere umoristiche,

---

<sup>376</sup> Cfr. D. HENRICH, *Disfacimento e futuro*, cit., p. 49.

<sup>377</sup> «Die ganz subjektive Seite der romantische Kunst befaßt das *Humoristische*. Es ist kein objektives Werk, keine Gestalt, die der Künstler hervorbrächte, sondern das Subjekt gibt nur sich zu sehen, der Gehalt kann das Gleichgültigste sein» (*Kehler 1826*, p. 153). «Nell'umorismo a prodursi è la personalità dell'artista, la peculiare soggettività. Non si ha più a che fare con un contenuto oggettivo, è l'artista stesso a venire in primo piano; e il suo venire in primo piano è tale che quel che egli produce è solo ironia di se stesso, una dissoluzione di quel che comincia a diventare oggettivo. È una presentazione del soggetto che getta via se stesso e ogni materia che egli impieghi» (*Hotho 1830*, pp. 201-202; trad. it., p. 195).

<sup>378</sup> «Das Homoristische gibt sich vornehmliche das Ansehen von Originalität, hat es mit Einfällen, Witz zu tun; [es ist] Abbrechen des ruhigen Fortgangs durch einen Einfall, [eine] Empfindung; diese Unterbrechung gehört dem Subjekt an» (*Kehler 1826*, p. 66). «A ciò si lega l'originalità, oggi particolarmente celebrata, dello spirito e dell'umorismo. In essa l'artista prende le mosse dalla propria soggettività e sempre vi ritorna, cosicché il vero e proprio oggetto della rappresentazione è trattato come occasione esteriore per dare libero corso allo spirito, alle facezie, alle trovate ed ai mutamenti improvvisi dell'umore soggettivo. Ma in tal caso l'oggetto e questo aspetto soggettivo restano l'un l'altro esteriori, e ci si comporta del tutto arbitrariamente con la materia, perché possa risaltare come cosa principale la particolarità dell'artista» (*Ästh. I*, p. 381; trad. it., pp. 331-332).

<sup>379</sup> «L'umoristico ritorna dunque, per così dire, al simbolico» (*Hotho 1830*, p. 202; trad. it., p. 196). «L'artista produce la propria particolarità, domina sulla materia che ha messo assieme alla rinfusa, e le dà, come nel simbolico, un ordinamento a essa estraneo» (*ibidem*).

arrivando addirittura a confinarle, a causa della loro mancanza di profondità e di significato, ai limiti dell'arte<sup>380</sup>. Si presenta cioè una soggettività del tutto irresponsabile, che non tiene in alcuna considerazione la materia e in cui si rivela il tratto principale della contemporaneità di Hegel:

«l'umoristico assoggetta ogni materia soltanto alle proprie trovate, cosicché nella materia non viene più rispettato contenuto alcuno, ed esso anzi viene dissipato dall'arbitrio del soggetto e diventa veramente folle. Quindi è solo l'arte dell'apparire che si mostra, poiché l'interesse non cade nel contenuto come tale.

Infatti l'umoristico ha la determinazione di presentare la soggettività dell'artista attraverso il superamento di tutto quel che vuole configurarsi a materia. In questa situazione noi scorgiamo il rapporto dell'arte del nostro tempo in genere»<sup>381</sup>.

L'esempio principale che Hegel prende in considerazione per descrivere questo umorismo (soggettivo) è Jean Paul<sup>382</sup>. Nei suoi romanzi, quello che conta di meno – secondo Hegel – è il contenuto, la storia che viene narrata. Egli sembra raccogliere la materia più disparata, senza troppa coerenza e senza accordarle alcun valore. In un modo spesso esteriore, egli sembra mettere assieme questa materia, accostarla in modo da dimostrare in questo la propria arguzia. Tale arguzia, tuttavia, poiché è messa in campo in modo sistematico, produce degli eccessi e, a lungo andare, diventa qualcosa di noioso<sup>383</sup>.

A fronte di questo umorismo tutto soggettivo, Hegel sembra aprire alla possibilità di un umorismo più sostanziale. Nell'edizione a stampa di Hotho, infatti, è presente, come ultimo stadio del paragrafo dedicato all'umorismo soggettivo, un tipo di umorismo che viene chiamato «vero umorismo» e che consiste in una versione meno vicina agli eccessi di quello che è stato descritto sopra, lontano dai pericoli di sentimentalismo soggettivista e che si dimostra più profondo e razionale. Un umorismo

---

<sup>380</sup> «Es geschieht nichts so leicht, als daß das Humoristische fade, platt wird. Wenn das Subjekt sich so selbst gehen läßt, so hört damit die Kunst auf, die Kunst ist damit am Rande. Humoristische Werke kann man nicht mehr Kunstwerke nennen» (*Kehler 1826*, p. 153)

<sup>381</sup> *Hotho 1823*, p. 202 (trad. it., p. 196).

<sup>382</sup> Nel corso del 1823, Hippiel non viene citato e Jean Paul è considerato il modello di riferimento per ciò che riguarda l'umorismo in ambito tedesco (egli è il «nostro umorista» (ivi, p. 202; trad. it., p. 196)). In altri corsi e nell'edizione a stampa, per quanto sia definito un apprezzato umorista, viene paragonato in senso negativo, per l'appunto, a Hippiel.

<sup>383</sup> *Hotho 1830*, p. (trad. it., p. 196).

che, attraverso il proprio carico soggettivo, intende far emergere, dall'accidentale più inessenziale e insignificante, il sostanziale vero e proprio. I nomi che vengono fatti, a proposito di questo tipo di umorismo, sono Sterne e Hippel che operano attraverso «un girovagare del tutto ingenuo, lieve, inapparente, che presenta il più alto concetto di profondità proprio nella sua scarsa significanza»<sup>384</sup>. Un umorismo che, in tutto il gioco di riferimenti che l'abilità soggettiva argutamente imbastisce, punta a far apparire la profondità e l'essenziale<sup>385</sup>.

A questo livello, siamo ancora all'interno dell'umorismo soggettivo, ma se si arriva all'ultimo paragrafo della sezione successiva, quella sulla fine della forma dell'arte romantica, con cui si conclude il secondo volume dell'*Estetica*, si incontra un umorismo che viene esplicitamente definito «oggettivo». In questo paragrafo, dedicato al contenuto e alle forme particolari di questa fase, sono presi in considerazione i casi concreti in cui si esplica l'ultimo momento della forma d'arte romantica. Come per il passaggio da simbolico a classico ci si era soffermati su delle forme di transizione che mediassero tra i caratteri finali di una forma e quelli iniziali dell'altra (immagine, paragone, epigramma), qui vengono evidenziate le due istanze fondamentali di questa fase e sintetizzate all'interno della forma artistica dell'umorismo oggettivo. L'arte romantica, nella sua fase conclusiva, presenta, da un lato, l'imitazione artistica dell'esistente, che è preso nella sua esteriorità oggettiva e quotidiana, dall'altro, il soggettivismo dell'umorismo (soggettivo, appunto) che si esprime in tutta la sua incontrollata libertà e accidentalità. L'umorismo oggettivo sembra convogliare in sé questi due estremi, in un modo tale per cui il soggetto si immerge con tutta la propria forza particolare nella realtà ordinaria al punto da rilevarne, attraverso proprio la propria propulsione soggettiva, il sostanziale oggettivo:

«Ma se questo essere soddisfatti dell'esteriorità così come della rappresentazione soggettiva si eleva, in conformità al principio romantico,

---

<sup>384</sup> *Ästh. II*, p. 321 (trad. it., p. 673). Per una lettura del concetto di umorismo in Hegel, con particolare riferimento alla sua attenzione per Sterne si vedano: K. VIEWEG, *Skepsis und Freiheit*, cit., pp. 215-233; K. VIEWEG, J. VIGUS, K. M. WHEELER (ed. by), *Shandean humour in english and german literature and philosophy*, London, Legenda, 2013. Sempre di Klaus Vieweg sul concetto di umorismo come forma finale della forma d'arte romantica, si vedano K. VIEWEG, *L'arte moderna come «fine dell'arte»*, in F. IANNELLI (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, cit., pp. 95-114 e K. VIEWEG, *Die romantische Kunst als Anfang freier Kunst – Hegel über das Ende der Kunst und das Ende der Geschichte*, in K. VIEWEG, F. IANNELLI, F. VERCELLONE (hrsg.), *Das Ende der Kunst als Anfang der freier Kunst*, München, Wilhelm Fink, 2015, pp. 15-31.

<sup>385</sup> «Al vero umorismo [...] è perciò necessaria grande profondità e ricchezza di spirito, per mettere in rilievo come realmente espressivo ciò che è solo parvenza soggettiva e fare affiorare il sostanziale dalla sua stessa accidentalità, da semplici trovate» (*Ästh. II*, p. 231; trad. it., p. 673).



fino ad un immergersi dell'animo nell'oggetto, e l'umorismo d'altra parte si cura pure dell'oggetto e della forma che esso ha entro il suo riflesso soggettivo, noi otteniamo con ciò una penetrazione intima nell'oggetto, giungiamo ad un umorismo in un certo senso *oggettivo*»<sup>386</sup>.

Il soggetto si addentra così tanto nell'oggetto da cogliere davvero qualcosa di essenziale<sup>387</sup>. Tale umorismo di matrice oggettiva, comunque, ha i suoi limiti. Può esprimersi solo in modo parziale oppure può avere spazio nel *Lied* o come parte di qualcosa di più grande<sup>388</sup>. E infatti si ritrovano le origini di questa forma nell'epigramma greco, che infondeva nella descrizione di elementi della vita ordinaria un apporto soggettivo tutto particolare; vengono poi rilevate alcune buone espressioni di tale umorismo, nel corso della storia della poesia, tra i Persiani e gli Arabi e poi tra gli Spagnoli e gli Italiani (si fa l'esempio di Petrarca). Tuttavia, nella contemporaneità di Hegel – e quindi nella realizzazione più propria di questo umorismo oggettivo – l'umorismo oggettivo ha i suoi rappresentanti di spicco in Rückert e, soprattutto, nel Goethe del *Divano occidentale orientale*, opera che segna, secondo Hegel, un salto di qualità nella produzione del poeta, come viene esposto con tanto di esempi (si imbastisce un confronto tra la precedente poesia *Benvenuto ad addio* e quella dal titolo *Ritrovarsi*, presente nel *Divano*)<sup>389</sup>. Questo tipo di umorismo si avvicina molto di più a quello che è la commedia, si pone come obiettivo, attraverso la soggettività, di enucleare il sostanziale da ciò che prende in considerazione. Questa forma umoristica appare – a detta di Henrich – nell'ultimo corso di lezioni<sup>390</sup> ed è presente, nella coeva recensione alle opere di Hamman del 1828.

Hegel si sofferma, soprattutto all'interno del *Secondo articolo* della recensione, sull'elemento dell'umorismo. Nello specifico, il passo che interessa qui maggiormente si inserisce appena dopo una breve rassegna dei giudizi che sono stati spesi sullo Hamman scrittore, sul suo modo di scrivere. Per riassumere, il giudizio complessivo – vengono citati Goethe e Mendelssohn – consiste nel riconoscimento ambiguo di una

---

<sup>386</sup> *Ästh. II*, p. 240 (trad. it., p. 681).

<sup>387</sup> «Perciò in questa fase la cosa principale è il fatto che l'animo, con la sua intimità, uno spirito profondo ed una ricca coscienza, vengano a immedesimarsi interamente con la condizione, la situazione ecc., e vi indugino traendo così dall'oggetto qualcosa di nuovo, di bello, di valido in se stesso» (*Ästh. II*, p. 241; trad. it., p. 682).

<sup>388</sup> *Ästh. II*, p. 240 (trad. it., p. 681).

<sup>389</sup> A. GETHMANN-SIEFERT, B. STEMMRICH-KÖHLER, *Faust: die „absolute philosophische Tragödie“ – und die „gesellschaftliche Artigkeit“ des West-östlichen Divan. Zu Editionsproblemen der Ästhetikvorlesungen*, «Hegel-Studien», 18, 1983, pp. 23-64.

<sup>390</sup> Henrich, *Disfacimento e futuro*, cit., pp. 34. Del corso del 1828-29, sono state pubblicate solamente l'introduzione e la prima parte.

grande profondità e di doti straordinarie, che però vengono in un certo modo dissipate a causa di un eccesso di allusioni incomprensibili e di una inutile voglia di stupire. È importante richiamarsi a questi giudizi, poiché il passo sull'umorismo viene introdotto appena dopo aver parlato di una «*smania di originalità*»<sup>391</sup>, elemento a cui l'umorismo viene ancora una volta associato e che quindi conferma una coerenza delle lezioni di estetica.

Da qui si sviluppa un confronto tra l'umorismo di Hamman e quello del concittadino e, assieme a Kant, amico Hippel. L'umorismo del “Mago del Nord” è, come Hegel aveva già avuto modo di dire in precedenza, «del tutto limitato e soggettivo»<sup>392</sup>. Il genio di Hamman sembra cannibalizzato dalla soggettività, che oscura ciò che di essenziale e contenutisticamente di valore egli avrebbe potuto esprimere. Qui l'umorismo conferma la sua natura prettamente individuale e si abbandona alle degenerazioni del soggettivismo. L'umorismo soggettivo di Hamman sembra ricalcare in tutto e per tutto quello presente nelle precedenti lezioni di estetica, sembra assestarsi più vicino all'ironia primo romantica piuttosto che al comico aristofaneo<sup>393</sup>. Hegel ben descrive i rischi dell'umorismo, che si potrebbe definire “ironico”:

«In sé l'umorismo è, per la sua natura soggettiva, troppo vicino a trapassare in autocompiacimento, particolarità soggettive e contenuto triviale, se non è dominato da un'anima grande di indole buona e ben formata.»<sup>394</sup>

Tuttavia, sembra potersi anche scorgere una possibilità di salvezza che, pur attraverso l'umorismo, consenta di non cadere nel gorgo senza uscita del soggetto che si avvita su se stesso. Questa via d'uscita è rappresentata da Hippel, che si pone come portatore di un umorismo che è l'esatto contrario di quello di Hamman e che, in questa sede, spodesta definitivamente Jean Paul come vertice di eccellenza dell'umorismo tedesco<sup>395</sup>. Il suo umorismo viene definito un «umorismo oggettivo» e viene descritto in questi termini:

---

<sup>391</sup> *Rez. Hamman*, p. 93 (trad. it., p. 148).

<sup>392</sup> *Ivi*, p. 69 (trad. it., p. 100).

<sup>393</sup> «Dal chiuso della soggettività personale, in cui il genio di Hamman non prosperava in forma pensante o artistica, non poteva venir fuori che l'*umorismo*, e, ancor più infelicemente, un umorismo commisto con molti elementi ripugnanti» (*ivi*, p. 93 ; trad. it., p. 148).

<sup>394</sup> *Ivi*, p. 90 (trad. it., p. 148).

<sup>395</sup> «*Hippel* [...], che può essere detto senz'altro il più eccellente umorista tedesco» (*ibidem*).

«l'umorismo fiorisce in forma geniale, come talento di porre in risalto personaggi vivissimi, i sentimenti più fini e profondi e pensieri filosoficamente pensati, e caratteri, situazioni e destini originali.»<sup>396</sup>

Qui è presente certo la libertà e anche la spregiudicata originalità propria della soggettività del genio creatore, tuttavia, ciò che viene prodotto da questo tipo di umorismo oggettivo non è un vuoto combinarsi di materiali tra loro esteriori, non è un'arguzia inessenziale, bensì ciò che la realtà propone – personaggi, sentimenti, pensieri – espresso nel suo massimo grado, nell'intensità e profondità più vive. Questo tipo di umorismo, che si affianca e si contrappone a quello soggettivo e all'ironia, è molto più vicino alla responsabile corrosione del superficiale e dell'insignificante prodotta dal comico che vuole recuperare la sostanza. L'umorismo oggettivo, che si potrebbe dire "comico", è la risposta positiva che Hegel scorge, in campo artistico, alle perversioni soggettivistiche del proprio tempo. Nella sua versione oggettiva, l'umorismo, che costituisce l'epilogo del romantico, sembra rappresentare per Hegel una via alternativa per il futuro dell'arte (letteraria).

In fondo, ironia, commedia, umorismo sono tutti modi in cui la soggettività artistico-letteraria cercano di vedere il mondo da una prospettiva diversa. A volte, stravolgendolo senza motivo, come con l'ironia o l'umorismo soggettivo, altre, mostrando il vero che si cela sotto al corso comune delle cose. Il riso, che accomuna le tre forme, si colora così di sfumature diverse, ma sembra comunque porsi come centrale in un soggetto che diventa sempre più forte e che porta con sé il carico di una modernità che ne definisce il profilo.

#### 2.14 La letteratura, tra ordinario e disarmonia

Nel mondo moderno, l'arte romantica assume le caratteristiche del prosaico. La soggettività moderna entra nel profondo dell'arte, connotandola. Essa si esprime, da una parte, come l'abilità dell'artista che diviene l'unico metro, nella sua assoluta libertà formale. Nel momento in cui il punto di riferimento è la capacità formale dell'artista, anche la libertà nella scelta degli oggetti presi in considerazione dall'arte è immensa.

Diventano oggetto dell'arte le figure più ordinarie, i temi dell'arte si fanno sempre più indifferenti, la loro scelta è demandata al caso. Ciò che conta, nel moderno,

---

<sup>396</sup> Ibidem.

è la soggettività artistica che li rappresenta, il modo che essa ha per farlo, la sua abilità. Il mondo del prosaico entra nell'arte. Nell'arte, ormai, "ci si sente a casa"<sup>397</sup>: fanno «il loro ingresso tutti i contenuti prosaici, la comune oggettività e la soggettività casuale, che vuole presentarsi nella sua casualità»<sup>398</sup>.

La pittura olandese è un esempio chiaro. La società olandese del XVII secolo aveva raggiunto, attraverso l'operosità della borghesia e la devozione protestante, un grado di libertà dal potere spirituale e da quello temporale tale che si rispecchia anche nell'arte e, nello specifico, nella pittura. Gli oggetti rappresentati sono quelli che tutti conoscono: sono delle nature morte oppure delle scene tratte dalla vita comune: «il principio è sentirsi appagati nella realtà comune»<sup>399</sup>. Ciò che viene immortalato non è più una scena mitologica con al centro delle divinità o l'atto indimenticabile di un eroe, ma è il transitorio, l'inezia contingente, il gesto di un momento, che si afferma sul sostanziale<sup>400</sup>.

Si trova in queste opere un movimento di autoriflessione sull'opera stessa. Nel momento in cui la materia rappresentata è indifferente e ciò che diventa determinante è l'abilità artistica, allora ciò che conta non è più anche il cosa viene rappresentato, ma si riduce al solo come viene rappresentato<sup>401</sup>. L'apparenza dell'arte, come manifestazione esteriore dell'ideale, diviene il tema dell'arte stessa: «l'apparenza che costituisce l'interesse, l'apparenza che si approfondisce in se stessa»<sup>402</sup>. Questa è la diretta conseguenza della centralità del soggetto nel moderno che, in quanto umano, già abbiamo visto assurgere a «nuovo santo» dell'arte e, con esso, tutta la prosa del mondo. Allo stesso tempo, questo autoriferimento dell'opera d'arte a se stessa, alla propria apparenza, è anche l'esito di quella dematerializzazione, cui corrisponde un processo di spiritualizzazione e razionalizzazione, che può essere letto come l'avanzare della prosa del pensiero. Gli elementi prosaici, del quotidiano e del pensiero, tornano come caratteri dell'arte romantica. Lo stesso discorso che si è fatto per la pittura olandese, lo si è visto

---

<sup>397</sup> *Hotho 1823*, p. 200 (trad. it., p. 194).

<sup>398</sup> Ivi, p. 198 (trad. it., p. 192). «Nel romantico, tutti gli oggetti trovano posto; se l'animo è al di fuori di sé, e vuole configurarsi nell'esteriorità, questa esteriorità si dilata talmente che vi hanno posto tanto le regioni più elevate che quelle più basse» (ibidem).

<sup>399</sup> Ivi, p. 200 (trad. it., p. 194).

<sup>400</sup> «Viene portato all'intuizione il mutamento, nel suo trapassare assolutamente transitorio; è il trionfo dell'arte sulla caducità. Il sostanziale è per così dire defraudato del suo potere sul transitorio. L'apparenza viene riprodotta nel modo più significativo. [...] Gli oggetti sono qui la cosa meno interessante, il sostanziale è fuggito ed è rimasto l'apparire» (ivi, p. 201; trad. it., p. 195).

<sup>401</sup> «Non è l'oggetto stesso ad appagarci, ma l'infinita abilità artistica del pittore» (ivi, p. 200; trad. it., p. 194).

<sup>402</sup> Ivi, p. 201 (trad. it., p. 195).

in altri termini, ma con le stesse modalità e nello stesso contesto per l'umorismo, per la comicità e per il romanzo.

In questa ricchezza di temi, abbandonata al caso e affidata alle capacità del soggetto creatore, anche l'universale vero può manifestarsi nel particolare più diverso e assumere anche le fattezze di qualcosa che esca dai canoni rigidi del bello. Il prezzo della modernità, nell'arte, si paga nei termini del «sacrificio della bellezza [*Aufopferung der Schönheit*]<sup>403</sup>. Entra in scena, nel moderno, il non-bello. Si fanno strada degli oggetti di interesse che escono dall'armonica rotondità della bellezza che ha dominato fino a questo punto l'arte<sup>404</sup>.

---

<sup>403</sup> Ivi, p. 200 (trad. it., p. 194).

<sup>404</sup> Ivi, p. 182 (trad. it., p. 177).

## PARTE TERZA



In questa terza parte si proverà a vedere quanto la filosofia hegeliana della letteratura possa essere utile per interpretare la produzione letteraria contemporanea. È giunto infine il momento, insomma, di proporre un'attualizzazione.

Al fine di aderire il più possibile al terreno della contemporaneità, ovvero affinché venga rispettata l'istanza hegeliana di una teoria capace di emergere dal concreto dell'arte, la maggior parte delle attualizzazioni – lo si è visto coi casi di Danto e Pippin – comportano degli slittamenti, delle correzioni.

In questa sede, si è deciso di provare a testare la validità dell'approccio hegeliano, limitatamente al genere letterario del romanzo. Scelta che può sembrare per certi versi singolare. Si è visto come, per Hegel, il romanzo fosse l'ultima versione, in termini cronologici, della poesia epica. Si è visto anche come Hegel non dedichi troppa attenzione al genere del romanzo, pur riconoscendogli un ruolo rilevante nella modernità. Si è scelto di dedicare le prossime pagine a questo genere, perché, il romanzo sembra, nella contemporaneità, una delle forme più presenti e più vive. In questo senso, occupandosi di un genere che Hegel tutto sommato non considera molto, si opera in una certa misura uno slittamento rispetto alla lettera del pensatore. Del resto, rispetto ad altri generi letterari, il romanzo sembra interpretare meglio quel carattere di "resistenza" nei confronti di una "fine della letteratura", di cui si parlava all'inizio del presente lavoro. Generi come la lirica o il drama, in effetti, sembrano aver, nel corso per esempio del XX secolo, dei mutamenti più consistenti, più irreversibili. Il romanzo, invece, sembra mutare in continuazione, per mantenere vivo uno statuto che rimane grosso modo lo stesso.

Si proporrà un percorso attraverso alcuni interventi significativi della critica, inquadrati in un discorso più generale che ha sullo sfondo la filosofia della letteratura hegeliana e, in alcuni casi, si mostrerà attraverso le opere quella che si crede essere la validità dell'interpretazione. La scelta di attraversare il concreto letterario, sostenendosi anche con le rappresentazioni proposte dalla critica, ha diverse ragioni. In primo luogo, consente, nel mare sconfinato della letteratura contemporanea, di avere una bussola di orientamento rispetto al problema della scelta delle opere da prendere in considerazione (e quindi della giustificazione di tale scelta). Inoltre, il richiamarsi alla critica



contemporanea consente di mostrare come un approccio “hegeliano” possa emergere dalle tendenze concrete, già presenti, nella produzione contemporanea. Il fatto di richiamarsi alla critica, ha anche la funzione di porsi come riscontro, come conferma che dia solidità alle linee ermeneutiche che si intendono esplorare.

Si tratterà di evidenziare come, nella letteratura contemporanea, anzi – a questo punto, nel romanzo contemporaneo sia possibile rilevare due estremi: uno è quello della “prosa del pensiero”, che si ricondurrà alla letteratura cosiddetta – è una delle ultime dizioni – “massimalista” o “postmoderna” di ultima generazione; l’altro è quello della “prosa del quotidiano”, che sarà apparentata alla cosiddetta “nonfiction”. Le due vanno intese come due poli agli estremi, dal momento che – per dirla con Giglioli – «[n]on c’è medio senza estremo, da sempre, in letteratura»<sup>1</sup>. Tuttavia, tra questi due poli che, riprendendo lo schema hegeliano, ruotano sempre attorno alla “poesia”, i casi intermedi, sfumati, a metà strada, sono innumerevoli: troviamo un’infinita gradazione di grigi. A questo proposito, proprio per mostrare queste sfumature, si analizzeranno sul finale due casi che, stando alle varie teorie e sistematizzazioni critiche che verranno prese in considerazione, sembrano appartenere, per diversi motivi, a entrambi i campi. Questo, per ribadire ancora una volta – e ancora una volta, hegelianamente – che non si tratta di creare degli scompartimenti stagni in cui incasellare l’empirico dentro a delle statiche categorie, ma provare a vedere se, dall’empirico, si riesce a far emergere una razionalità, che risponda alle articolazioni complesse del reale e aiuti a capirlo.

Potrà sembrare che un modello bipartito come questo sia simile per certi versi alla dicotomia schilleriana tra poesia ingenua e poesia sentimentale e non si vuole certo negare la grande influenza che un pensiero come quello di Schiller ha avuto nell’elaborazione dell’estetica hegeliana<sup>2</sup>. Tuttavia, si è scelto di concentrare l’attenzione su Hegel, poiché l’apparato sistematico presente nelle lezioni sulla filosofia dell’arte sembrano contribuire a determinare in maniera più precisa il discorso proposto in questa ricerca.

Attraverso questo “riscontro sul campo”, si intende così trovare una conferma alle tesi che si proponevano in sede introduttiva, soprattutto per ciò che riguarda la seconda:

---

<sup>1</sup> D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 57.

<sup>2</sup> Per un confronto tra l’estetica schilleriana e quella di Hegel, si vedano G. PINNA, *Hegel e Schiller*, in M. FARINA, A. L. SIANI, (a cura di), *L’estetica di Hegel*, cit., pp. 33-48; A. L. SIANI, *Kant, Schiller, Hegel e la parabola dell’estetica*, in A. L. SIANI, G. TOMASI, *Schiller lettore di Kant*, pp. 147-166.

1. La letteratura non va incontro alla sua “fine” nello stesso modo in cui accade per le altre arti. La letteratura, tra le arti, sembra l’arte che più resiste agli stravolgimenti, perché ha in sé, forse da sempre, i germi della sua “fine”.
2. Nella produzione letteraria contemporanea, è possibile vedere realizzate alcune delle tendenze che rispondono ai caratteri dell’opera d’arte letteraria, così come veniva teorizzata da Hegel, nell’interpretazione che verrà qui proposta della sua “filosofia della letteratura”.

### 3.1 *Fine della letteratura?*

Già Carl Gustav Jochmann, un contemporaneo di Hegel, parlava in un suo scritto della perdita di valore della poesia nel mondo moderno. *Die Rückschritte der Poesie* del 1828 è un piccolo testo, che affronta proprio questo tema e che ha goduto di una riscoperta in tempi recenti, dopo un lungo periodo di oblio, interrotto dall’attenzione ad esso rivolta da personaggi come Benjamin<sup>3</sup>. Jochmann si sofferma sul valore di verità che la poesia, guidata dall’organo della fantasia, aveva in un lontano passato, dove il suo dominio conoscitivo era unico e indiscusso, dove il verso della poesia (di cui si sottolinea l’aspetto musicale e l’utilità a livello mnemonico in un contesto prevalentemente orale)<sup>4</sup> era la modalità espressiva principale e più naturale, che permeava tutti i campi del sapere<sup>5</sup>. L’epoca moderna non è più adatta alla poesia, al verso, ed è dominata dalla prosa; il valore di verità che era proprio della poesia è stato affidato alla storia e alle scienze, mentre la poesia è relegata all’ambito del divertimento e del colto passatempo:

---

<sup>3</sup> Benjamin ne stampa una scelta dei suoi scritti, facendola precedere da uno scritto introduttivo (W. BENJAMIN, *Einleitung zu Die Rückschritte der Poesie von Karl Gustav Jochmann*, in ID., *Gesammelte Schriften II· I*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, pp. 572-598). Sull’apprezzamento di Benjamin (e di Adorno), cfr. P. D’ANGELO, *Carl Gustav Jochmann. I regressi della poesia e la “morte dell’arte”*, «Aesthetica Pre-Print», 7, 1985, pp. 5-60, pp. 5-7.

<sup>4</sup> C. G. JOCHMANN, *Die Rückschritte der Poesie*, Hamburg, Meiner, pp. 30 e 38.

<sup>5</sup> «Lange nachher noch umfaßt ihr weites Reich was immer im ganzen Gesichtskreise des Menschen, als Geschichte und Religion, als Kunst und Lehre, ihm wichtig und erfreulich ist, alle seine Erinnerungen und Hoffnungen, alle Wissenschaft und allen Genuß, und bleiben ihre Schöpfungen einer so hohen Bestimmung wert» (*ivi*, p. 4). Scrive D’Angelo: «La poesia dell’antichità non si limitava a rappresentare le cose del mondo: creava un suo mondo, un mondo mitico cui si ascriveva altrettanta realtà che al mondo reale. Quei moderni che considerano la poesia semplice imitazione non lasciano alla poesia che una verità di secondo grado, riflessa; ne fanno una semplice facoltà riproduttiva; essi credono che la unica verità sia quella dell’intuizione, che gli unici oggetti reali siano quelli del mondo esterno» (D’Angelo, *Carl Gustav Jochmann. I regressi della poesia e la “morte dell’arte”*, cit., pp. 20-21).

«Ein einziger Blick auf die Gesänge der alten Welt und auf die geschriebene Dichterei der neueren Völker liefert uns den Beweis, daß die Schritte der letztern auf diesem Wege nichts weniger als Fortschritte waren, daß zu der eingelegten Arbeit unsrer geverselten Schriften ältere Fundgruben den Stoff hergaben, daß aus dem hohen Ernste der früheren Dichtkunst ein mehr oder minder offenbarer Spaß und aus dem Lehrer des Volkes der zeitvertreibende Gesellschafter einiger Leute von guter Erziehung geworden ist»<sup>6</sup>.

Benché vi sia, nel suo scritto, una visione per certi versi nostalgica, “primitivista”<sup>7</sup>, dei lontani tempi antichi, la perdita di centralità della poesia, nel moderno, non è vissuta con negatività, con pessimismo<sup>8</sup>: il mondo moderno è diverso da quello primitivo, le potenzialità che aveva la poesia un tempo non sono più spendibili nella modernità, che invece ha bisogno di nuove e diversificate competenze. Se il poema epico ha perso la sua funzione e viene letto ormai, secondo Jochmann, come una raccolta di versi lirici<sup>9</sup>, l’unica forma poetica destinata a permanere è quella lirica, che mantiene l’originario legame con la musica, ma non come «poesia dell’intuizione», non come poesia che rappresenta per immagini, bensì come «poesia del sentimento», capace di smuovere l’animo e suscitare emozioni<sup>10</sup>. Le affinità con Hegel, che nello stesso anno di pubblicazione del libello di Jochmann teneva l’ultimo ciclo di lezioni sulla filosofia dell’arte, sono solo di superficie, a partire dalla diversa valutazione della poesia e dell’epoca primitiva (Hegel direbbe “simbolica”)<sup>11</sup>. Però, è il caso di sottolineare come

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>7</sup> D’Angelo, analizzando il “primitivismo” di Jochmann, ne evidenzia i caratteri originali (per esempio in confronto a quello di Vico), mostrando come «i *regressi* della poesia siano solo il contraltare dei *progressi* di altri campi del sapere». In questo, Jochmann si pone in controtendenza con le visioni “primitiviste” del tempo: «rimpiangere i tempi d’oro della poesia e contrapporvi la difficile situazione dell’arte nel mondo moderno era ai suoi tempi un vero luogo comune, e l’audacia di Jochmann, in questo senso, è precisamente aver *ribaltato* questo luogo comune» (D’ANGELO, *Carl Gustav Jochmann. I regressi della poesia e la “morte dell’arte”*, pp. 33-34).

<sup>8</sup> Jochmann afferma che tale evolversi delle cose «[...] für nichts weniger als in Unglück ansehen» (C. G. JOCHMANN, *Die Rückschritte der Poesie*, cit., p. 25).

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 40-41.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>11</sup> D’ANGELO, *Carl Gustav Jochmann. I regressi della poesia e la “morte dell’arte”*, cit., pp. 42-51. ID., *Carl Gustav Jochmanns Rückschritte der Poesie und Hegels These vom Ende der Kunst*, «Hegel-Studien», 21 (1986), pp. 167-175.

le osservazioni hegeliane non fossero poi così isolate e come trovino delle riprese successive<sup>12</sup>.

Molteplici sono le interpretazioni che, nella contemporaneità, ipotizzano un rischio per la letteratura, una sua fine o addirittura una sua morte. Non tutte queste letture si rifanno a Hegel.

Nel 2007 Tzvetan Todorov ha lanciato un grido d'allarme circa la perdita di rilevanza della letteratura nella società contemporanea<sup>13</sup>. Il pamphlet di Todorov è assieme un libro autobiografico sul suo rapporto con la letteratura, un ragionamento sul senso e sul valore della lettura, una critica alla didattica e una ricognizione storico-critica dell'estetica letteraria. Todorov prende le mosse dalle modalità con cui viene insegnata la letteratura nelle scuole e nelle università, sottolineando come, a differenza di altre discipline (dalla matematica alla storia), si rivolga l'attenzione non tanto all'oggetto della materia, ai testi e agli autori, ma alle metodologie (scelte peraltro arbitrariamente tra le tante), alla disciplina in sé posta come tema centrale della discussione, ai mezzi e non ai fini. Todorov – che ha dato senza dubbio un contributo decisivo alla diffusione del pensiero dei formalisti russi e ha approfondito le istanze strutturaliste – si rammarica di come sia diventato più rimportante «insegnare le «sei funzioni di Jakobson» e i «sei attanti di Greimas», l'analisi e la prosa e via dicendo» e discutere «se *Il processo* rientri nel registro comico o in quello dell'assurdo, piuttosto che analizzare quale posto occupi Kafka nel pensiero europeo»<sup>14</sup>. Quello che rileva è un progressivo allontanamento dell'opera dal mondo e una progressiva diminuzione del valore conferito alla letteratura, che non riesce più a entrare significativamente in relazione con la vita che la circonda. Todorov individua nell'avvento della modernità le origini del processo di cui constata gli esiti nel presente. Nell'ambito delle teorie letterarie, infatti, col moderno – dall'illuminismo, passando per il romanticismo, fino

---

<sup>12</sup> D'Angelo fa notare che negli stessi anni (1820) usciva lo scritto di Thomas Love Peacock, *The Four Ages of Poetry*, e come il dibattito europeo sulla "fine" della letteratura non fosse cessato neanche negli anni successivi, cfr. P. D'ANGELO, *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 158 e sgg.

<sup>13</sup> T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2008.

<sup>14</sup> Ivi, p. 22. Un atteggiamento critico simile, proveniente da un teorico della letteratura, circa lo sterile utilizzo fine a se stesso della "cassetta degli attrezzi" della teoria, si può ritrovare in Bottioli quando scrive: «Si converrà che solo una persona totalmente priva di gusto potrebbe entusiasarsi per il modello attanziale di Greimas o per la tassonomia genettiana di extradiegetico, intradiegetico, omodiegetico, ecc. Certamente, anche un manuale può essere utile se è l'occasione per scoprire modalità non intuitive di lettura dei testi; può creare curiosità, far scoprire altri libri. Ma, di per sé, le tecniche sono aride – è giusto ed è importante saperlo riconoscere: l'uso delle tecniche è produttivo (e dà piacere) solo nell'ambito di un tentativo di interpretazione» (G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., pp. XII-XIII).

alle avanguardie – si sarebbe passati da un'estetica che assumeva la prospettiva dell'artista, del creatore che produce (per pochi) e disinteressatamente un'opera nella specificità della sua pratica artistica, alla prospettiva del fruitore, che diventa il giudice del successo dell'opera e nei confronti del quale si è spostata l'attenzione, che si concentra sulla descrizione del processo percettivo, sull'analisi del giudizio di gusto, sul valore estetico che il soggetto le attribuisce. Si sarebbe passati dall'attenzione all'oggetto letterario e alle sue relazioni col mondo alla discussione dei suoi effetti sul lettore, per arrivare, nei secoli, all'impostazione che pone la letteratura a rischio, che Todorov denuncia essere quella delle aule scolastiche e universitarie. Ciononostante, la prospettiva di questo autore non è per nulla pessimista e il senso del suo monito è proprio quello di recuperare un senso della letteratura tale che consenta al lettore «di comprendere meglio il l'uomo e il mondo, per scoprire una bellezza che arricchisca la sua esistenza», di «capire meglio se stesso», trovando nella letteratura «una delle vie maestre che conducono alla realizzazione di ciascuno»<sup>15</sup>.

Todorov non cita la tesi sulla “fine dell'arte”<sup>16</sup>, ma la sua prospettiva, per quanto il genere pamphlettistico del volume non lasci spazio a un approfondimento adeguato da questo punto di vista, assomiglia molto a quella lettura della fine dell'arte – in questo caso, arte letteraria – che denuncia una perdita di rilevanza dell'arte nel moderno e individua la funzione dell'arte nella società contemporanea come una via che conduce a un'educazione formale delle attitudini e dello stare al mondo dell'essere umano.

Un'altra lettura della fine della letteratura è quella di Milan Kundera. Egli lega strettamente la vicenda del romanzo con quella della modernità e vede con diffidenza i discorsi sulla “fine” del romanzo<sup>17</sup>. e, pur con una visione d'insieme che non tralascia osservazioni di carattere contestuale si interroga se la crisi del romanzo non sia la conseguenza delle sue logiche interne.

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 25.

<sup>16</sup> Cita una sola volta Hegel, ma in riferimento alla formazione di Dostoevskij (ivi, p. 79).

<sup>17</sup> «Si parla molto, e da molto tempo, della fine del romanzo: ne hanno parlato, in particolare, i futuristi, i surrealisti, quasi tutte le avanguardie. Essi vedevano il romanzo sparire sulla via del progresso, a vantaggio di un avvenire radicalmente nuovo, di un'arte che non avrebbe somigliato a niente di ciò che esisteva prima. Il romanzo sarebbe stato sepolto in nome della giustizia storica, così come la miseria, le classi dominanti, i vecchi modelli di automobili o i cappelli a cilindro.

Ora, se Cervantes è fondatore dei Tempi moderni, la fine della sua eredità dovrebbe significare qualcosa di più che una semplice sostituzione nella storia delle forme letterarie; annuncerebbe la fine dei Tempi moderni.» (M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 24-25).

«Ma se il romanzo sta arrivando alla fine del suo cammino, non è forse per sua logica interna? Non ha già sfruttato tutte le sue possibilità, tutte le sue conoscenze e tutte le sue forme?»<sup>18</sup>.

William Marx parte dalla constatazione della situazione contemporanea, in cui egli rileva tutti i segni di una «fragilisation»<sup>19</sup>, di una «perte de prestige»<sup>20</sup> della forma d'arte letteraria, a favore di altri linguaggi espressivi, primo fra tutti il cinema. La sua indagine, però, è di tipo storico, la sua idea è quella di considerare lo stato attuale della letteratura come il punto d'arrivo di un fenomeno di lunga durata e il suo obiettivo è quello di indagarne la genealogia:

«Mais plutôt que de s'arrêter à la description d'un mal contemporain dont nul ne doute, on se propose ici de prendre quelque recul et de retrouver les causes profondes de cette baisse d'influence, qui résulte d'une évolution de longue durée. La thèse est simple: entre le XVIII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle eut lieu en Europe une transformation radicale de la littérature; sa forme, son idée, sa fonction, sa mission, tout fut bouleversé.»<sup>21</sup>

Secondo Marx, a partire dal XIX secolo, la letteratura non avrebbe smesso di mettere in scena la propria morte<sup>22</sup> e, tra il XVIII e il XX secolo, essa avrebbe subito una trasformazione radicale, che ha attraversato diverse fasi e che l'autore cerca di ricostruire. L'«addio alla letteratura» ha inizio tra il '600 e il '700 con l'intensa attività teorica concentrata sul concetto di sublime, che è proseguita per tutto il secolo successivo e che ha incrementato sempre di più la centralità dell'arte letteraria, ha provocato un'«espansione» della letteratura, consacrando gli scrittori a «grandi sacerdoti di una religione» (*grand prêtre d'une religion*) a cui aderiva l'intera società.

Questo potenziamento del ruolo della letteratura, però, è in un certo senso degenerato, poiché ha dato l'impressione che la letteratura potesse bastare a se stessa, che potesse fare a meno del contesto sociale che le aveva dato tutta quella

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 31.

<sup>19</sup> W. MARX, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 11.

<sup>20</sup> Ivi, p. 12.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Ivi, p. 18.

preponderanza, che potesse marcare una separazione tra l'arte e la vita. Così la letteratura ha cercato, attraverso le poetiche che puntavano all'"arte per l'arte", di rivendicare la propria autonomia e il concetto di "forma" ha assunto un ruolo così preponderante che, invece di concorrere al consolidamento del suo valore, ha aperto la strada per la devalorizzazione. Sullo sfondo dei traumi dell'umanità, Marx mostra come il rapporto tra letteratura e vita, in reazione alle catastrofi della storia sia, nel giro di duecento anni, radicalmente mutato: se col terremoto di Lisbona del 1755 si può ancora positivamente parlare di "poesia del disastro" (*poésie du désastre*), con la Shoah si è giunti inesorabilmente al "disastro della poesia" (*désastre de la poésie*). Dalla Seconda Guerra Mondiale in poi, i sintomi della crisi della letteratura si sono moltiplicati e Marx si concentra su tre atti finali: la fine della scrittura, la fine dello scrittore e la fine della critica<sup>23</sup>.

Tuttavia, vi è anche una dinamica di fondo, una dinamica filosofico storica, composta da un momento di espansione (*expansion*), uno in cui la letteratura conquista una propria autonomia (*autonomisation*) e quello finale di devalorizzazione (*dévalorisation*).

Un approccio complessivo e particolarmente ricco rispetto a una dimensione "finale" della letteratura che individua un "dopo" della letteratura è quello dello storico e critico della letteratura italiana Giulio Ferroni<sup>24</sup>. La sua disamina parte da una percezione complessiva della vita culturale contemporanea. Egli evidenzia un effetto di saturazione provocato dall'avanzamento tecnologico-mediatico e dall'espansione quantitativa della produzione comunicativa. Per Ferroni il prodursi della "fine" corrisponde a un'«invasione del troppo»<sup>25</sup> nei confronti della quale è necessario adoperarsi per cercare delle vie che rendano possibile creare delle differenze, delle mappature e degli orientamenti nell'indistinto proliferare delle informazioni. Da un punto di vista socio-culturale, la sovrabbondanza comunicativa ha creato delle distorsioni cui sarebbe il caso di porre rimedio, dal ridursi della letteratura al mero consumo alla esautorazione della critica dai canali mediatici più rilevanti, dalla costante ricerca dell'attualità del presente senza alcuno sguardo di prospettiva e a lungo termine all'affidamento di qualsiasi parametro valutativo alle classifiche di vendita o alle

---

<sup>23</sup> «Trois fins qui ressemblent plutôt à suicide collectif» (*ivi*, p. 13).

<sup>24</sup> G. FERRONI, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli, Roma 2010 (prima ed. Einaudi, Torino 1996).

<sup>25</sup> *Ivi*, p. XVIII.

presenze degli autori nei festival. Come per far fronte alla crisi ambientale è necessario ridurre l'eccessivo intervento dell'uomo attraverso delle strategie razionali che frenino lo smodato e aggressivo intervento dell'essere umano sul mondo, così Ferroni auspica il sorgere di un atteggiamento che chiama «ecologico» nei confronti del mondo della cultura e, nello specifico, nel mondo della letteratura<sup>26</sup>.

La riflessione di Ferroni va ben più a fondo di una semplice analisi contestuale del presente. Egli ricostruisce gli stravolgimenti che, specie con la contemporaneità, hanno sconvolto le arti in generale. Con la rivoluzioni industriale, le innovazioni tecnologie, i rivolgimenti politici e sociali che si sono verificati a partire dal XIX secolo, infatti, si è dato il via anche a «un arresto e una frattura dello sviluppo e della continuità del linguaggio delle arti»<sup>27</sup>, che ha attraversato diversi momenti ed è divenuto chiaro fino in fondo solo al volgere del secondo millennio. Da una parte, questi mutamenti hanno condotto a esaurire dei percorsi espressivi, a mostrarli come conclusi, a individuarli come fenomeni “chiusi” tra un inizio e una fine, e a implementare i meccanismi e le istituzioni di conservazione, catalogazione, archiviazione di tali linguaggi. Dall'altra, la serie di «*dérèglements*» espressivi, elaborati soprattutto dalle avanguardie novecentesche, si è tramutata in una «*deregulation* di massa» che coinvolge tutta la società della cultura<sup>28</sup>.

Vengono ripercorse le dialettiche instauratesi tra classicismi e tentativi anche profondi di andare oltre la tradizione, in una ricerca, a volte spasmodica, del «nuovo», dal romanticismo, fino alle avanguardie e alle neo-avanguardie. Le arti figurative sono state le prime a introiettare questo scarto epocale e a esprimere con la massima evidenza l'avvento di un “dopo”, che si è determinato, in primo luogo, con la concorrenza rispetto all'imitazione del mondo che si è prodotta con le invenzioni tecnologiche della fotografia e poi il cinema:

«Tutto ciò è addirittura ovvio per quel che riguarda le tradizionali  
arti plastiche (pittura e scultura, con tutte le arti collegate), che da più di un

---

<sup>26</sup> «Come l'ecologia materiale deve porsi il problema e la necessità di «salvare» l'ambiente, di creare condizioni di vita che non rompano distruttivamente i limiti di ciò che la natura è stata, così l'ecologia del linguaggio deve salvare la possibilità di far parlare ancora i linguaggi umani che sono stati, anche dialogando con essi per attraversare le contraddizioni del presente» (*ivi*, p. XI). Cfr. anche ID., *Scritture a perdere. La letteratura degli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

<sup>27</sup> ID., *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, cit., pp. 116-117.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 114.



secolo riflettono variamente sulla perdita del proprio privilegio mimetico, tentando tutte le strade che possano condurle al di là dell'immagine riflessa del mondo fenomenico, oscillando tra la pura visibilità e la pura concettualità: si può quasi dire che, dal dadaismo in poi, la loro vicenda non sia stata che quella della loro chiusura, del loro impossibile rapporto con la loro precedente storia.»<sup>29</sup>

La pittura e la scultura sembrano divenire generi artistici consumati rispetto alla storia da cui provengono. Si mostrano ormai come espressioni giunte al termine, per lo statuto con cui si erano fino ad allora presentate, e costrette a fare i conti con un proprio “dopo”. Un “dopo” che segna un netto confine tra un passato, che consente di delinearle come un fenomeno compiuto che si mostra ormai comprensibile nella sua globalità, e un futuro radicalmente diverso dal percorso che le ha condotte fino a quel punto.

Non solo le arti figurative sono attraversate dalla “fine” cui la modernità le costringe. Ferroni fa un discorso analogo anche per la musica, che manifesta la sua esperienza di “chiusura” come fenomeno compiuto in diverse forme: dalla categorizzazione dell'esperienza del passato come “musica classica” alla costituzione di un repertorio “chiuso” e conservato dalle sue istituzioni (orchestre, direttori, cantanti) della musica operistica, fino alle tecniche di registrazione che sono state accompagnate dai movimenti dell'avanguardia musicale e dall'esplosione di forme musicali nuove che hanno prodotto, accanto a una musica cosiddetta “colta”, una musica “popolare” e, in alcuni casi, una rottura dei confini tra le due<sup>30</sup>. Persino un linguaggio artistico prettamente contemporaneo come il cinema sembra percorso dal senso della fine e non solo per ciò che riguarda i film muti o in bianco e nero. L'evoluzione tecnologica di forme rappresentative, che segna un progresso negli effetti speciali e nelle possibilità della virtualità, immette il cinema nell'orizzonte della comunicazione postmoderna, pubblicitaria e informatica. Un orizzonte che ha fatto in alcuni casi esprimere dei dubbi sulla capacità contemporanea del regista di essere in grado di interpretare liberamente la realtà nell'immagine prodotta dal cinema<sup>31</sup>. Afferma perciò Ferroni:

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 119-121.

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 121-122.

«La saturazione della modernità diffonde insomma la sensazione che, in un modo o nell'altro, tutti i linguaggi artistici, e perfino quelli che si sono sviluppati entro le tecniche della modernità, tendano a chiudersi, a esaurirsi, ridotti a una condizione postuma.

In linea di principio, questa situazione riguarda ogni possibile sistema, linguaggio, testimonianza culturale: tutti gli organismi comunicativi, una volta raggiunta una loro riconoscibilità, una volta toccato un certo livello istituzionale, sono oggi esposti a una memorizzazione, catalogazione, registrazione, archiviazione, che tende in qualche modo a farli percepire come «chiusi», come *corpora* testuali separati da altri *corpora*, sufficienti in se stessi.»<sup>32</sup>

L'analisi di Ferroni viaggia su una linea che, oltre alla valutazione quasi sociologica del contesto culturale, trova i suoi riferimenti filosofici più forti nel pensiero di Benjamin e in quello di Adorno. Si concentra soprattutto sulla funzione delle evoluzioni tecnologiche e porta il discorso su un piano materiale che si configura soprattutto nei termini della perdita di "aura" delle espressioni artistiche. Cita Hegel e Nietzsche come i due pensatori che, alle porte della contemporaneità, hanno prodotto un pensiero percorso da una riflessione sul "dopo", un pensiero che, pur nella diversità delle due prospettive, ha accettato la sfida di una riconfigurazione della filosofia e della vita in una dimensione "postuma" dell'esistenza. Ad ogni modo, né Nietzsche, né tanto meno Hegel sembrano essere i pensatori che guidano l'elaborazione concettuale di Ferroni.

Su questo sfondo, il caso della letteratura si dimostra particolarmente interessante. Dopo aver analizzato, appunto da un punto di vista soprattutto materiale, gli sconvolgimenti che hanno riguardato le diverse arti nell'epoca contemporanea, scrive:

«In linea di principio, la letteratura può sembrare esposta molto meno di altre forme culturali al rischio di una «chiusura» del proprio linguaggio: essa non è costretta a ricorrere a tecniche particolari, che debbano occupare uno spazio fisico; al di là di tutti i supporti di scrittura che

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 122.

può utilizzare, il suo solo strumento veramente imprescindibile è costituito da un'entità del tutto immateriale come la lingua naturale. Il suo destino è certamente di tipo diverso da quello della pittura, della scultura, del cinema, e perfino da quello della musica (che ha bisogno comunque della fisicità del suono): e si può pensare che, comunque vadano le cose, in qualunque modo si trasformino i supporti della scrittura, il radicamento della letteratura nel sistema linguistico di base (strumento originario e fino ad ora imprescindibile della comunicazione tra gli uomini) le garantisca una quasi illimitata possibilità di mantenersi in vita e di reincarnarsi.»<sup>33</sup>

Ferroni segna una linea di demarcazione tra la letteratura e le altre arti. Il suo ragionamento si concentra in questo caso sul supporto materiale. Qualunque siano i mezzi con cui leggiamo i testi, secondo Ferroni, questo non muterà la natura del testo, così come è accaduto per le altre arti. Un libro, in fin dei conti, rimane un libro.

La sua tesi di fondo, tuttavia, è ben più radicale, per ciò che riguarda la letteratura, e consiste nel fatto che essa si sia dimostrata come un'arte intrinsecamente «postuma» e percorsa fin dall'inizio da una propria “fine”.

«lo scritto è sempre al di là, fuori dalla sostanza vitale; si colloca comunque «dopo» la manifestazione della verità e della memoria che aspiravano a trasfondersi in esso, e così le sottrae a se stesse, le imprigiona e uccide nella lettera, le traspone in segni di morte.»<sup>34</sup>

Questa è un'ipotesi particolarmente interessante e che troverà delle conferme anche nell'analisi che viene presentata in questa sede.

Dopo aver visto che anche per quanto riguarda la letteratura il dibattito sulla sua “fine” sembra essere piuttosto acceso, è giunto il momento di provare a mettere in campo la proposta di attualizzazione del pensiero estetico hegeliano di questo lavoro, in un confronto con la critica letteraria e la concreta produzione artistica.

---

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 124-125.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 4.

### 3.2 *Romanzo eccedente e prosa del pensiero*

Quando Hegel parla di “prosa del pensiero” indica uno spostamento che conduce la poesia verso un crinale che modifica i suoi connotati fino a renderla qualcosa di diverso da ciò che è. Sistematically, la poesia, ultimo avamposto dell’arte prima delle forme del sapere assoluto costituite da religione e filosofia, ha in sé gli elementi che la portano a dissolversi come tale e a trasformarsi in altro. È come un germe che l’organismo della poesia ha da sempre in se stesso, nei suoi organi costitutivi, vale a dire nella parola che essa elabora artisticamente e che, specie nella modernità, avanza nelle sue membra. Tuttavia, nel moderno, non vi è un annullamento della poesia (e dell’arte) in quanto tali. L’avanzamento della prosa del pensiero non annulla la poesia. Piuttosto conferisce alla poesia una consapevolezza, per la quale essa, così com’è, ha perso il suo posto, le dice che non è più la forma più adeguata all’epoca che la ospita. È la spia che essa, rispetto alle istanze del moderno, diviene qualcosa di passato. Non si tratta quindi di un mutamento capace di decretare il suo termine, ma può essere letto come il segnale che indica una tendenza.

In questo capitolo si proverà a vedere come, all’interno della produzione letteraria contemporanea, si possa ritrovare questo tipo di tendenza. Si analizzeranno i caratteri di una serie di romanzi che riflettono su se stessi, che guardano alla forma romanzo, battono strade inconsuete, al fine di dare nuova linfa al genere. Una tendenza che porta il romanzo a cercare una via di fuga da se stesso e, nello stesso tempo, a trovare una nuova, a volte inaspettata, veste. Si tratta di un modo di reagire che la forma romanzo ha rispetto alla concorrenza di altre forme artistiche (prima la fotografia, poi il cinema, poi la musica popolare, poi il web) e alle distrazioni di un tempo che non lo vede più al centro dell’attenzione. Si tratta di una propensione allo sperimentalismo, attraverso la quale il romanzo riflette sul suo proprio statuto, sulle sue dinamiche ormai “classiche” (in senso lato) e cerca di trovare nuove vie per espandersi oltre i confini che ormai vengono percepiti come troppo vincolanti.

Già Danto notava tale tendenza in una buona parte della letteratura contemporanea. Il filosofo statunitense, in un breve passaggio del suo saggio *Philosophizing Literature*, ipotizzava che una qualità distintiva del romanzo

contemporaneo fosse quella di «incarnare l'idea del romanzo»<sup>35</sup>. I romanzi contemporanei sarebbero opere «altamente autoriflessive», filosofiche, piuttosto eccentriche rispetto a quello che si era soliti considerare come romanzo<sup>36</sup>. E il movimento di pensiero che in questa sede si ritiene attraversarsi questi romanzi è, grosso modo, quello descritto da Danto. In realtà, Danto non approfondisce molto il suo ragionamento. Tuttavia, se ne possono vedere le premesse e le conseguenze, sulla base del suo impianto di pensiero. Nel presente lavoro – proprio guardando al concreto letterario e restando in una certa misura più fedeli a Hegel – si intende sostenere la tesi che questa serie di romanzi dissolva il proprio essere romanzo “classico”, cerchi di spezzare i vincoli della propria «idea di romanzo», ma non si trasformi *tout court* in filosofia. In essi è presente un gesto di auto-comprensione di ciò che sono, a volte è possibile che siano presenti in modo esplicito un pensiero o un andamento filosofici, ma ciò non li fa essere meno letteratura e più filosofia. D'altra parte, con Hegel, le forme dello spirito assoluto, per quanto mutino nel tempo e intrattengano dei rapporti di vicinanza a volte stretta, anche in questo caso, mantengono la propria identità.

### 3.2.1 *Esperimenti di un soggetto estremo*

Quello che qui si ritiene valido dell'interpretazione dantiana è una tendenza, presente in un certo tipo di romanzo contemporaneo, alla riflessione del romanzo su di sé e un conseguente tentativo di elaborare strategie per sperimentare nuove modalità dell'essere romanzo. Si intendono leggere questi fenomeni artistici, “hegelianamente”, come espressione dell'emergere della soggettività moderna che, nel contemporaneo, straborda in tutta la sua libertà sperimentale e nella varietà che i processi autoriflessivi producono. Su una linea simile, con specifico riferimento a Hegel, si pone Robert Pippin quando, in un accenno piuttosto cursorio, fa risalire le sperimentazioni e il poliprospektivismo del romanzo modernista al potenziamento della soggettività moderna<sup>37</sup>. William Marx parla della letteratura contemporanea, andando ben oltre il

---

<sup>35</sup> A. C. DANTO, *Philosophizing Literature*, in ID., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986 (ed. it. a cura di T. Andina, trad. di C. Barbero, *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo, Aesthetica, 2008, pp. 175–194, p. 189).

<sup>36</sup> «Potrebbe essere una caratteristica definitoria della modernità il fatto che il romanzo moderno sia filosofico proprio in questo modo» (*ibidem*).

<sup>37</sup> «It is possible, for example, to see the modernist novels of James, Proust, Joyce, Woolf, Musil et al. As presenting a historically distinct representation of human subjectivity, in unprecedented relations of social dependence and independence not capturable by even the greatest “realist” novels and so requiring a

romanzo modernista, come una «littérature hyperconsciente», una letteratura che ha estremizzato la propria consapevolezza di sé, la cui forma si apre, i cui stili si scontrano, la cui finzione viene auto-denunciata in quanto tale<sup>38</sup>. È un soggetto hegelianamente moderno, che è percorso dalla riflessione e attraverso la riflessione crea fratture nel mondo “epico” del romanzo, portando agli estremi la propria libertà e battendo strade inesplorate. Gli esempi sono innumerevoli.

Si pensi a una delle opere più analizzate e citate dalla filosofia della letteratura contemporanea – in questo caso, in effetti, un racconto – ovvero, *Pierre Menard, autore del Chisciotte* di Borges. Un testo così tanto utilizzato dalla filosofia, da aver quasi perso – e forse non a caso – i connotati letterari, in favore di quelli dell’esperimento mentale. In quel testo, come noto, parti del *Don Chisciotte* di Cervantes vengono riprodotte, parola per parola, dal personaggio Menard, un romanziere che scrive, in questo modo, un testo identico al primo, ma radicalmente diverso, anzi, «quasi infinitamente più ricco»<sup>39</sup>. Questo racconto ha interessato perlopiù le questioni di ontologia d’arte o quelle sull’autorialità. In questa sede, si intende sottolineare il processo riflessivo che vi è alla base: un’opera letteraria, quella di Borges, che narra di un’altra opera letteraria (fittizia) che si costituisce attraverso la riproduzione di un’altra opera letteraria (reale). In questo caso, non si tratta di una mera citazione o, se di citazione si vuole parlare, è una citazione con una densità particolare. Qui, in gioco, c’è un processo riflessivo che è l’elemento strutturante l’intero racconto.

Per rimanere su degli esempi ormai classici, si pensi a *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Calvino. Per esplicita affermazione dell’autore, questo romanzo è «un romanzo sul piacere di leggere i romanzi»<sup>40</sup>. Qui il processo riflessivo della soggettività dell’autore è talmente forte da ribaltarsi, esteriorizzandosi, oggettivandosi in uno degli elementi del racconto. Il narratore della cornice del romanzo non usa la prima persona, ma la seconda. Il protagonista del romanzo è il lettore, anzi, meglio “il lettore” (reso

---

distinct aesthetic form, with shifting, unstable and highly provisional points of view and constant experimentation with authorial authority and narrative coherence» (R. PIPPIN, *The Absence of Aesthetics in Hegel’s Aesthetics*, cit., p. 416).

<sup>38</sup> «La littérature entra ainsi dans une phase d’expérimentation dont elle n’est toujours pas sortie: de Günter Grass à Salman Rushdie, d’Ôe Kenzaburô à Gao Xingjian, le mouvement a pris une envergure mondiale. Les formes s’ouvrent, les styles s’entrechoquent, la fiction dénonce elle-même ses propres illusions. Et l’éclatement vertigineux du roman offre à la littérature un magnifique bouquet final» (W. MARX, *L’Adieu à la littérature*, cit., p. 180).

<sup>39</sup> J. L. BORGES, *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, in id., *Finzioni (1935-1944)*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 35-47, p. 44.

<sup>40</sup> I. CALVINO, *Il libro, i libri*, «Nuovi quaderni italiani», Buenos Aires, 1984, p. 19. Citato in ID., *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2011, p. VI.

personaggio e chiamato semplicemente “lettore”) e Ludmilla, “la lettrice”. Questo romanzo narra l’esperienza di lettura delle prime pagine di dieci romanzi, in una successione. Il primo romanzo è intitolato *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino: il romanzo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, nel primo capitolo, parla di se stesso e del suo autore, in un procedimento riflessivo fin troppo evidente. La lettura, narrata nel romanzo da Calvino del romanzo di Calvino, si interrompe per un errore tipografico per cui dopo un po’ le pagine si ripetono. Di qui, il lettore – che alla fine del romanzo “materiale”, “non-narrato”, riuscirà a finire anche il romanzo “narrato” – passa a leggere altri romanzi, romanzi “narrati”, fittizi, scritti da autori fittizi, inventati da Calvino (in quanto autore reale del romanzo e non autore del romanzo “narrato”). Anche di questi romanzi, il “lettore” (“narrato”) riuscirà a leggere le prime pagine e l’esperienza di lettura si interromperà per diversi motivi, dal fatto che il romanzo sia incompiuto (come è il caso di *Sporgendosi dalla costa scoscesa* di Ukko Athi, scrittore cimmero) al fatto che, censurato nel Paese dove il “lettore” e Ludmilla vivono, venga requisito dalla polizia (accade con *Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna*, di Takakumi Ikoka, scrittore giapponese). In questo caso, il processo di riflessione messo in atto dalla soggettività dello scrittore porta il romanzo a riflettere letteralmente su se stesso, a raccontare di sé e le strategie di apertura e combinazione – del resto amate da Calvino – mostrano l’intento di eccedere la “rotondità” di una forma “classica”, di produrre un testo che esuli dall’idea che tutte le cose siano “al loro posto”. Tuttavia, le cose, alla fine, rimangono al loro posto, al loro nuovo posto, in un processo riflessivo che non dissolve l’opera letteraria in sé, ma la muta, facendo pensare che quello che l’ha preceduta non sia altro che “qualcosa di passato”.

### 3.2.3 *Il romanzo massimalista*

Nel romanzo contemporaneo c’è senza dubbio una tendenza, che sembra prodotta dall’estremizzazione dell’abilità soggettiva dell’autore che, più che “morire”, in questo caso è assolutamente presente e agisce con forza nei confronti del contenuto e quindi, dialetticamente, della forma dei romanzi che produce, in una libertà che trova sempre soluzioni nuove. Lo sperimentalismo è diventato “iper-sperimentalismo” e ha prodotto un romanzo che «rinnega», in certi casi, addirittura con violenza se stesso o, meglio, l’idea usuale che si ha di esso. E in questo modo, non fa altro che riaffermarsi

con forza: dissolve quello che è stato, per sopravvivere e vivere nuovamente. È una tendenza che si può individuare nell'etichetta di "post-moderno", ma che sembra avere tutte le sue radici in quella modernità che Hegel, anche parlando del romanzo, descriveva. La "prosa del pensiero" sembra descrivere esattamente questo sporgersi della "poesia" verso qualcosa di altro da sé, qualcosa che è fatto di processi riflessivi, cerebrali, tutto sommato filosofici. Tale tendenza sembra viva più che mai, anche negli ultimi anni e, anzi, sembra aver battuto ancora di più la strada del parossismo, dell'esagerazione, dell'"isteria"<sup>41</sup>.

Stefano Ercolino ha recentemente parlato di «romanzo massimalista» ed è interessante, per il discorso condotto in questa sede e, nello specifico, rispetto al versante della "prosa del pensiero", analizzarne i passaggi principali. Il suo studio, peraltro, prende le mosse da altre opzioni interpretative che si dirigevano sulla stessa strada e parlavano di una forma di romanzo che rompe i confini stabiliti del suo genere, definendolo «Art of Excess»<sup>42</sup> o «Mega-Novel»<sup>43</sup>.

Il tentativo di Ercolino è quello di individuare un genere, una tendenza della narrativa contemporanea, un «oggetto letterario», chiamato «romanzo massimalista»<sup>44</sup>. Egli prende in considerazione sette romanzi usciti nell'ultima parte del secolo XX e nei primi anni del XXI, per la maggior parte statunitense (o in lingua inglese), ma non solo, come si premura di precisare al fine di sottolineare il carattere transnazionale di questa tendenza. I romanzi oggetto della sua trattazione sono *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon (1973), *Infinite Jest* di David Foster Wallace (1996), *Underworld* di Don DeLillo (1997), *White Teeth* di Zadie Smith (2000), *The Corrections* di Jonathan Franzen (2001), *2666* di Roberto Bolaño (2004) e *2005 dopo Cristo* di Babette Factory (2005). La scelta delle opere in questione ricade su romanzi tratti prevalentemente dalla produzione in lingua inglese e prevalentemente statunitensi. Questo – afferma Ercolino

---

<sup>41</sup> «The big contemporary novel is a perpetual-motion machine that appears to have been embarrassed into velocity. It seems to want to abolish stillness, as if ashamed of silence. Stories and substories sprout on every page, and these novels continually flourish their glamorous congestion. Inseparable from the culture of permanent storytelling is the pursuit of vitality at all costs. Indeed, vitality is storytelling, as far as these books are concerned» (J. WOOD, *Hysterical Realism*, in ID., *The Irresponsible Self. On Laughter and the Novel*, pp. 178-194, p. 178)

<sup>42</sup> T. LECLAIR, *The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1989.

<sup>43</sup> F. R. KARL, *American Fictions 1980-2000. Whose America Is It Anyway?*,

<sup>44</sup> S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Bompiani, 2015, p. 9. Prima dell'edizione italiana, il volume è uscito in lingua inglese col titolo *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*, New York-London-Oxford-New Dehli-Sydney, Bloomsbury, 2014.



– è il riconoscimento di un primato di tale letteratura nel contesto internazionale, ma non deve sminuire il valore di altre esperienze artistiche – di qui, la presenza di Bolaño e di Babette Factory – e, soprattutto, non deve creare fraintendimenti sul carattere sovranazionale di questa espressione letteraria<sup>45</sup>. Sembra perciò che il «romanzo massimalista» possa riguardare non tanto un singolo contesto culturale, ma intercettare dei caratteri intrinseci al genere romanzo e alla letteratura in generale.

Ercolino indentifica il romanzo massimalista come specificazione autonoma del romanzo postmoderno che, nella sua peculiarità, arriva a riprendere e ripensare alcuni stilemi modernisti, che il postmoderno genericamente inteso aveva combattuto. Per fare ciò, formula una serie di dieci caratteri esemplari del romanzo massimalista che sono presenti, in misura differenziata, in tutti questi testi: 1) l'aspetto strettamente materiale della lunghezza, che diventa un aspetto rilevante per la promozione pubblicitaria di tale genere (come mostra il caso della campagna di uscita di *Infinite Jest*)<sup>46</sup>, ma anche – e soprattutto – una caratteristica strutturale del “romanzo massimalista”, dato che si presenta come «la condizione necessaria per la radicalizzazione non di un elemento soltanto, ma di una *molteplicità* di procedimenti»<sup>47</sup>; 2) la marcata apertura enciclopedica come sintesi dell'eterogeneo, elemento che il “romanzo massimalista” riprende dalla tradizione più classica del romanzo e che reinterpreta, a partire dalle sue declinazioni moderniste (si pensi all'*Ulisse* di Joyce), nei termini di «una tensione narrativa totalizzante diretta alla costruzione di spaccati estesi ed eterogenei di specifici contesti storico-economici e cognitivi»<sup>48</sup>; 3) il concetto di “coralità dissonante”, definito come un intreccio tra il fatto che la pluralità delle voci con cui parla il “romanzo massimalista” non consenta l'individuazione netta di un'istanza narrativa dominante (concetto di coralità) e del fatto che la concentrazione di linguaggi, stili, generi, saperi determini una complessità tale da raggiungere livelli di parossismo mai raggiunti prima (concetto di polifonia); 4) l'esuberanza diegetica come concentrazione ipertrofica di storie, personaggi, temi che in modo inclusivo affollano questi romanzi (anche questo

---

<sup>45</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

<sup>46</sup> Ercolino, riferendosi alle dichiarazioni della responsabile della sezione marketing della casa editrice Little, Brown and Company, mostra come il fattore della lunghezza, che aveva posto delle limitazioni alla diffusione popolare delle “opere mondo”, diventi con il “romanzo massimalista” un elemento di fondo per creare aspettativa e attrazione, in una chiave di lettura che coinvolge le dinamiche, tipiche dell'occidente, riguardanti l'oggetto-merce come fonte del desiderio e di feticismo (*ivi*, pp. 46-51).

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 72.

carattere inteso come una risemantizzazione rispetto a una tecnica di tipo modernista)<sup>49</sup>; 5) una tensione alla compiutezza, rincorsa tramite tecniche strutturali quali il ricorso a una narrativa circolare (ovvero, cominciare da ciò che cronologicamente avviene alla fine, come nei casi di *Infinite Jest*, *Underworld*, 2666), un controllo rigoroso, quasi ossessivo, delle dinamiche temporali (come in *Underworld* e *Denti bianchi*), il ricorso a struttura concettuali ricorrenti (quali l'utilizzo di *Leitmotiv*, la ripresa di mitologie antiche, l'utilizzo di forme intertestuali che mutuano strategie o temi da altri testi letterari); 6) onniscienza narratoria, ottenuta come ricomposizione, a livello micro-strutturale, dei vari frammenti che compongono la storia (come in *Underworld* e *Infinite Jest*) oppure attraverso una focalizzazione nel complesso inalterata (focalizzazione zero) che controlla il tutto, da un punto di vista macro-strutturale (*L'arcobaleno della gravità*, *Denti bianchi*, *Le correzioni*); 7) immaginazione paranoica, fatta di tendenze cospiratorie e rimandi apocalittici, intesi come reazione alle esasperazioni poststrutturaliste e come manifestazione del desiderio di un recupero di «incanto del mondo»<sup>50</sup>, con alla base una sorta di «ontologia olista», secondo cui tutto deve rientrare in un disegno più grande; 8) intersemioticità, intesa come positivo tentativo da parte del “romanzo massimalista” di sopravvivere alla centralità di altri media e prodotta soprattutto tramite l'ibridazione con tecniche e tematiche riconducibili all'immagine, cinematografica o anche pittorica; 9) impegno etico e le tematiche sociali, che percorrono il “romanzo massimalista” (dalla guerra alla droga, dall'analisi della società capitalista alle questioni bioetiche)<sup>51</sup>; 10) il “realismo ibrido”, ovvero una particolare forma di realismo, che scaturisce dalle contaminazioni sistematiche dei vari media e che si produce come fusione di elementi mimetici e stravaganze anti-realiste.

Il decalogo proposto da Ercolino, infine, è organizzato attraverso una gerarchia interna, dominata da una dialettica tra quella che viene definita una “funzione-caos” e quella che viene chiamata una “funzione-cosmos”, ovvero in una contrapposizione e interrelazione tra «anarchia vs. ordine, forze centrifughe vs. forze centripete, caos vs. cosmos»<sup>52</sup>. All'interno dei vari romanzi, cioè, alcuni caratteri, ovvero la lunghezza, il

---

<sup>49</sup> «Sia chiaro: non si tratta in alcun modo di un ritorno a un certo tipo di narrativa modernista dominata da una scarsa propensione all'affabulazione, ma dell'esatto contrario. La deflagrazione dell'unitarietà dell'intreccio qui non è dovuta unicamente a uno sperimentalismo formale esasperato, ma al voler includere nella diegesi materiali narrativi sufficienti per almeno tre o quattro romanzi» (*ivi*, p. 126).

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>51</sup> Anche in questo caso, Ercolino legge questa caratteristica come ripresa, in una dimensione in tutto e per tutto postmoderna, di atteggiamenti modernisti (*ivi*, p. 219).

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 190.

mondo enciclopedico, la corallità dissonante e l'esuberanza diegetica, concorrerebbero a implementare l'entropia narrativa (funzione-caos); altri elementi, invece, come la completezza, l'onniscienza narratoriale, l'immaginazione paranoica, opererebbero nella direzione opposta, svolgendo un compito di contenimento e controllo (funzione-cosmos).

Non è la sede per approfondire la questione in questa sede, ma non si può non rilevare come una tendenza a eccedere la forma letteraria sia stata propria, ovviamente già nelle avanguardie e neo-avanguardie del Novecento, ma si potrebbe risalire ancora più nel passato e arrivare a scritture denominate spesso dalla critica come "scritture dell'eccesso" come quelle di Rabelais o Folengo.

Un romanzo come quello che teorizza Ercolino sembra avvicinarsi per molti aspetti al romanzo che, hegelianamente, viene contaminato dalla "prosa del pensiero", un romanzo che, riflettendo sul proprio statuto, dissolve le caratteristiche tipiche dell'opera d'arte, e tende ad altro, fuori di sé, verso nuovi spazi del sapere.

### 3.2.4 David Foster Wallace, le note a margine e la prosa cerebrale

Assieme a quelli di Pynchon e DeLillo, un romanzo come *Infinite Jest* di David Foster Wallace è, forse, tra le opere più recenti, l'esempio più evidente. Un'"opera mondo" che cerca di andare ai limiti di questo "mondo", cerca di romperli, di infrangerli, di superarli e che, proprio facendo questo, afferma la necessità di quelle che sembrano, solo a un primo sguardo, eccedenze o elementi superflui. Un universo costituito da diversi centri (l'E. T. A., l'Enfield Tennis Academy, e l'Ennet House) e da una molteplicità strabordante di personaggi (la famiglia Incadenza, *in primis*, e poi, tra gli altri, Don Gately e i tossicodipendenti della Ennet House, fino agli indipendentisti quebecchiani dell'AFR, Les Assassins en Fauteuils Roulants, e delle altre sigle terroristiche, per citare i principali), che in qualche modo, tra droghe, depressioni, partite di tennis e di Eschaton, hanno a che fare con il misterioso film del defunto James O. Incadenza dal titolo *Infinite Jest*, che produce una dipendenza letale per chiunque lo guardi. Un romanzo in cui le situazioni si affastellano e si incastrano in un complesso intreccio di tempi e luoghi. In questa sede, si vuole sottolineare un elemento, forse tra i

più vistosi, ma per niente banali: *Infinite Jest* è un romanzo con le note<sup>53</sup>. Solitamente è un saggio, ad avere le note, oppure l'edizione critica di un romanzo. In *Infinite Jest* le note hanno un ruolo costitutivo, sono parte integrante del testo. Solo in misura limitata, hanno un valore esplicativo esteriore (spiegano al lettore, in modo distaccato, quello che il lettore ha appena letto); in certi casi, non lo hanno per nulla. La loro funzione è del tutto narrativa. Le note sono uno strumento che è proprio di un ambito scientifico della scrittura, che però Wallace assume e radicalizza, all'interno di un contesto del tutto letterario. Nelle note, poi, sono presenti altre note alle note e rimandi interni tra le note, in un processo riflessivo ulteriore. Le note di *Infinite Jest* discutono il romanzo, lo estendono, lo arricchiscono. Sono note che spingono il romanzo più in là. Sembrano porte sul retro di un edificio, porte secondarie, che con la promessa (non mantenuta) di condurre fuori dall'“edificio” il lettore, lo fanno ricadere dentro, arricchendo oltremodo il racconto. Ci sono note che di per sé sono esplicative, ma di cui una narrazione comune non sente la necessità, come quelle sulle sostanze stupefacenti che vengono citate dai personaggi («<sup>1</sup>Cloridrato di metanfetamina, detta anche crystal meth»<sup>54</sup>, «<sup>6</sup>Tranquillanti leggeri: Valium-III e Valrelease, il buon vecchio fidato Xanax [...]»<sup>55</sup>). Note che espandono la conoscenza dei personaggi e inseriscono elementi che torneranno successivamente, come la lunga nota 24 sulla filmografia di James O. Incadenza, in cui, oltre alle versioni di *Infinite Jest*, e a tanti altri nomi di pellicole, compaiono anche titoli che torneranno successivamente, come *Fai ciao ciao al burocrate* o *Blood sister: una suoratosta*). Note in cui il narratore commenta il suo stesso racconto («<sup>25</sup>Più da luglio a ottobre per la verità», nota alla durata del matrimonio, da maggio a dicembre, di James O. Incadenza e Avril; «<sup>49</sup>Proprio così», nota a «Ennet House, Casa di Recupero da Droga e Alcol», in apertura sulla digressione la storia e le funzioni della struttura). Note che prolungano, in tutto e per tutto, la narrazione, dai brani di intervista a Orin alle note 145 e 234 al racconto dell'amico di infanzia di Orin, Bain, della nota 269. La fenomenologia dei tipi di nota in *Infinite Jest* è molto varia e potrebbe proseguire. Quello che qui, però, interessa è che, senza di esse, la narrazione di Wallace sarebbe forse anche possibile, ma sarebbe incompleta. Il romanzo di Wallace, con le sue note e le altre caratteristiche specifiche di un “romanzo

---

<sup>53</sup> *Infinite Jest* è, nel complesso, un romanzo di 1079 pagine, nell'edizione in lingua inglese. Di queste, circa cento pagine sono di note (D. F. Wallace, *Infinite Jest*, New York-Boston-London, Back Bay Book, 2006; trad. it., pp. 1181-1281).

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 1181.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

massimalista”, sembra rappresentare, attraversando la “prosa del pensiero”, proprio un caso in cui la “poesia” sperimenta la “fine dell’arte” che le è costitutiva e che, nel romanzo, si mostra come tendenza raziocinante e riflessiva ben presente.

Poiché si tratta di arte della parola, la cifra del romanzo che attraversa la “prosa del pensiero” si percepisce a livello linguistico. Rimanendo a *Infinite Jest* si prenda, per esempio, la descrizione del gioco dell’Eschaton, una sorta di sport immaginato da Wallace, che riproduce una guerra atomica, attraverso una commistione tra il tennis e le tecnologie informatiche. Un gioco che si basa su un rigido ordine logico, regole matematiche e abilità statistiche. Un gioco di cui Micheal Pemulis, l’amico di Hal che gli procura la droga, è prodigio e una cui partita, di lì a poco, finirà nel disordine, con conseguenze nel prosieguo del romanzo. Un gioco complicato:

«Ogni anno all’Eta forse una dozzina di ragazzini tra i dodici e i quindici anni – poco più che bambini alle primissime fasi della pubertà e del pensiero astratto, quando l’allergia alle realtà confinanti del presente inizia a emergere sotto forma di una strana nostalgia per cose che non si sono mai nemmeno conosciute [nota 120: Questo fenomeno fondamentale viene chiamato «Coscienza storica» dagli adulti post-hegeliani più capaci di astrazione.] – forse una dozzina di questi ragazzini, in gran parte maschi, diventa fanaticamente devota di un gioco dell’Accademia che viene chiamato Eschaton. Eschaton è il più complicato gioco da bambini di cui si sia mai sentito parlare in ambiente Eta. [...] Ci vogliono dalle otto alle dodici persone per giocare a Eschaton, 400 palline da tennis così sgonfie e spelacchiate da non poter essere più usate nemmeno per gli allenamenti al servizio, uno spazio aperto grande quanto quattro campi da tennis, una mente adatta all’elaborazione dei dati secondo una fredda logica, poi almeno 40 megabyte di Ram disponibile e un ampio schieramento di attrezzi da tennis. Il regolamento, quasi un vademecum, che Pemulis fece scrivere a Hal Incadenza nell’Appw – con appendici e diagrammi decisionali c:\Pink<sub>2</sub>\Mathpak\EndStat e una stampata del saggio più accessibile che Pemulis poté trovare sulla teoria applicata dei giochi – è lungo e interessante quasi quanto lo stupefacente *Viaggio del pellegrino da questo mondo a quello che deve venire* di J. Bunyan, e un osso bello duro da comprimere in

qualsiasi mente (sebbene ogni anno una dozzina e più di ragazzini dell'Eta lo impari a memoria in così fanatica profondità che, talvolta, ne recitano sottovoce dei passaggi sotto anestesia dentale o cosmetica, anni dopo)»<sup>56</sup>.

La “prosa del pensiero” è una prosa cerebrale. È una prosa di una precisione tagliente e, allo stesso tempo, oltremodo esuberante. È una prosa iperbolica, fatta di subordinate, specificazioni, specificazioni delle specificazioni. Quando lo stile è paratattico, lo è per accumulo, per estensione della molteplicità («Ci vogliono [...] attrezzi da tennis»). L'interruzione e l'iperbato sono qualità costante della sintassi e vengono espressi con varietà di mezzi: dalle lineette alle parentesi, fino alle note. Il vortice riflessivo, cerebrale, il vortice di pensiero, appunto, di questo tipo di prosa si manifesta a partire dal linguaggio. Il tutto, in una serie molteplice di rimandi, allusioni, citazioni. È uno stile del troppo, ma non produce confusione, disordine gratuito. Leggendo con attenzione, tutto torna. La razionalità della prosa è scientifica.

### 3.3 Non-fiction e prosa del quotidiano

«A partire dagli anni Novanta, il panorama della narrativa internazionale ha iniziato a mutare. Molti degli scrittori che si sono imposti, come José Saramago (1922-2010), Alice Munro (1931), Mordecai Richler (1931-2001), Philip Roth (1933), Cormac McCarthy (1933), Abraham Yehoshua (1936), Amos Oz (1939), John M. Coetzee (1940), Edmund White (1940), Michael Cunningham (1952), Jonathan Franzen (1959), Jeffrey Eugenides (1960), Ingo Schulze (1962), Jonathan Littell (1967), per più aspetti Michel Houellebecq (1956 o 1958) o, ancora, Zadie Smith (1975). [...] La loro attenzione per la contemporaneità è di una qualità diversa: pone al centro l'esperienza di personaggi credibili, ritratti nella loro complessità psicologica e nel mezzo di rapporti e conflitti sociali e morali. La vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario in cui si misura, in modo

---

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 385-386.

problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali»<sup>57</sup>.

Donnarumma individua nelle poetiche degli anni Novanta del XX secolo un ritorno alla «vita quotidiana». Gli scrittori che elenca – ma bisogna leggere l’elenco con attenzione, perché vi sono autori già citati nel capitolo precedente – avrebbero abbandonato le fantasmagorie, le sproporzioni, i massimalismi, che hanno segnato gli anni precedenti e sarebbero ritornati alla credibilità dell’esperienza comune, della vita di tutti i giorni. Il suo ragionamento individua quindi una doppia rinascita, un ritorno alle poetiche realistiche e, in alcuni casi, una ripresa delle poetiche che si rifanno al modernismo. Quello di Donnarumma, peraltro, è un discorso che si inserisce in un più generale dibattito sull’abbandono di un atteggiamento “postmoderno” e sul ritorno al realismo<sup>58</sup>, che la letteratura e l’arte (come del resto era già accaduto col postmoderno stesso)<sup>59</sup> avevano già intrapreso da qualche tempo<sup>60</sup>. In termini assolutamente e, si potrebbe dire, altrettanto contemporanei rispetto alla letteratura massimalista, sembra emergere nella letteratura di questi anni anche un ritorno all’ordinario.

Si è visto come Hegel, assieme alla prosa del pensiero, indichi un altro estremo che delimita, come polo opposto, la poesia. Se da un lato essa interpreta il suo essere il

---

<sup>57</sup> R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 61-62.

<sup>58</sup> Il dibattito che, in ambito filosofico, è stato animato soprattutto dalla discussione di M. Ferraris col suo *Manifesto del nuovo realismo*. Scrive Donnarumma: «La cultura postmoderna è il nostro passato. Di fine della storia, di morte del soggetto, di testualizzazione del mondo quasi nessuno parla più: ben prima dell’11 settembre e della crisi economica, gli eventi si sono incaricati di spazzar via, con quelle parole d’ordine, miti ormai avviati allo scadimento, e che avevano tutta l’aria dell’esorcismo inefficace» (*ivi*, p. 25).

<sup>59</sup> Cfr. W. WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne*, 7. Auflage, Berlin, Akademie, 2002.

<sup>60</sup> Con riferimento alla letteratura italiana, già nel 1999 Romano Luperini notava come, dopo una generazione di scrittori postmodernisti, le cui propensioni miravano all’intertestualità e al citazionismo colto (Eco, Tabucchi), fosse emersa una nuova leva di scrittori, che si rifaceva a un immaginario cinematografico, televisivo, fumettistico (citava il fenomeno “pulp”). Benché poco oltre problematizzasse questo schema, Luperini leggeva il fenomeno come una radicalizzazione del postmodernismo, letale per tale corrente, e affermava: il «postmodernismo sembra giunto a un massimo di saturazione che può preludere anche alla sua fine» (R. LUPERINI, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, p. 176). Di qualche anno più tardi è, invece, il breve saggio dal titolo eloquente *La fine del postmoderno*, in cui fa un bilancio dell’esperienza postmoderna e intravede il ritorno di un atteggiamento che vada oltre il “pensiero debole”, in una chiave militante (ID., *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005). In questo saggio, c’è anche una discussione sulla “crisi della critica”, che Luperini formula come una lettera rivolta a Remo Ceserani, tra i più rilevanti critici italiani che hanno analizzato il fenomeno postmoderno in letteratura (cfr. R. CESARANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997). Anche in questo caso, Luperini indica, come uscita dalla crisi della critica, un pensiero “forte”, una rinnovata stagione di idee nuove, e non un “eclettismo” che si rifugi nella commistione tra i vari saperi (R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, cit., pp. 43-54).

limite ultimo dell'arte, facendo i conti, nel sistema, con le altre forme del sapere assoluto, dall'altro, vive l'avanzare di un'altra tendenza, quella della prosa del mondo, della prosa del quotidiano. Anzi, si potrebbe dire che, tra le opere d'arte letterarie, il romanzo è per Hegel il genere che entra più nel profondo nella vita sociale moderna, la forma artistica – probabilmente assieme alla pittura – che più sperimenta l'invasione del quotidiano, una volta dissoltosi il mondo così come era stato vissuto nell'antichità. C'è sicuramente un legame tematico, contenutistico, tra il romanzo che parla del mondo moderno e la realtà esterna di tutti i giorni. Tuttavia, vi è anche un legame, tra livello poetico e prosa del quotidiano, che sembra cogliere la poesia ben più nel profondo e che, attraverso trasformazioni differenti, si rivela essere il medesimo che la poesia intratteneva con la prosa del pensiero: sia la prosa del quotidiano che la poesia si esprimono cioè attraverso modalità verbali, usano il linguaggio. Parlano, entro certi limiti, la stessa lingua. Ciò che è rilevante, qui, è che nel romanzo contemporaneo si può individuare una tendenza chiara alla prosa del quotidiano. Si tratta di quella che, a grandi linee, viene definita *nonfiction*. Una tendenza letteraria che non consiste tanto nel riflettere sulle strutture dell'oggetto letterario, al fine di scardinarle e stravolgerne la forma, mutandone lo statuto in qualcosa di eccentrico, di esuberante. Il movimento è di segno opposto, in questo caso<sup>61</sup>. L'opera letteraria non guarda a se stessa, in un avvistamento su se stessa che cerca di dissolvere quello che sembra ordinario. La tendenza prodotta dal contatto con la "prosa del mondo" consiste nel fatto che la "poesia" guardare alla realtà, cercando di riprodurla nella sua propria quotidianità, semplice o eccezionale, certo, ma avendo comunque come riferimento la dimensione esterna "così com'è". Di più, nel caso specifico della *nonfiction* l'attitudine letteraria consiste nel portare, in una cornice di tipo letterario, una forma di resoconto che è quella giornalistica. La cronaca, forma di scrittura che più si avvicina al rendere conto delle cose in modo puntuale e asciutto, dei fatti di ogni giorno, penetra tra le maglie della letteratura. Certo, è un tentativo anche questo di uscire da una forma "classica" (in senso lato) di romanzo, perché il romanzo di per sé è finzione. ma è un tentativo radicalmente opposto. Eppure, senza voler creare nulla di eccentrico, nulla di eversivo, ma puntando, all'esatto opposto, alla più fedele corrispondenza con il mondo, anche questa tendenza si rivela genuinamente contemporanea. Con Hegel, si potrebbe dire che

---

<sup>61</sup> P. D'Angelo discute la *non-fiction* come "fine della letteratura", con particolare attenzione al romanzo *Resistere non serve a niente* di W. Siti in P. D'ANGELO, *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, cit., pp. 197-207.



la “prosa del quotidiano” entra nella dimensione della “poesia”. Il polo della “poesia”, come si vedrà, non viene totalmente annullato da quello della “prosa del pensiero”; rimane sempre un residuo che fa riconoscere questo tipo di romanzo come romanzo (banalmente, nelle librerie, pur con qualche difficoltà in alcuni casi, questa tendenza finisce comunque nel settore “narrativa”). Si tratta di un’altra via, rispetto a quella della “prosa del pensiero”, rispetto alla quale, la “poesia” manifesta quella “fine” che sembra esserle costitutiva.

L’intento sostanzialmente mimetico di riprodurre il quotidiano in letteratura ha radici antiche, che hanno a che fare con il realismo e che, nel moderno, ha prodotto dei momenti magistrali dalle poetiche naturaliste di Flaubert, Zola e Maupassant all’impresa joyceana di descrivere l’intera giornata di Leopold Bloom. Negli ultimi anni, la tendenza a una letteratura di *nonfiction* sembra essere molto fortunata e può essere concepita come l’ultimo episodio di questa storia.

### 3.3.1 New Journalism e romanzo-verità

Come genere contemporaneo (o raggruppamento, se di genere è difficile parlare, entro cui far rientrare dei casi specifici di narrativa recente) trova le sue radici negli Stati Uniti, ma diversi casi, di rilievo critico e di pubblico, sono rinvenibili anche in altri mondi letterari.

Si tende infatti a far risalire questa forma letteraria al contesto statunitense della metà degli anni ’60, in cui il cosiddetto *New Journalism*, ovvero quel tipo di giornalismo, caratterizzato da una forte impronta autoriale, che cerca di catapultare il lettore, anche attraverso le forme più efficaci della letteratura, nel mondo dei “fatti”. Il risultato è quel “romanzo-verità”, “romanzo-reportage”, che non è semplicemente giornalismo che occupa lo spazio di un libro, una sorta di giornalismo “più lungo”, ma è una forma letteraria che si serve mantiene delle dinamiche proprie del romanzo e vi inserisce l’attitudine della cronaca<sup>62</sup>. Di questo giornalismo-letteratura sono esempi Tom Wolfe, Hunter S. Thompson, Mary McCarthy, Joan Didion, fino a Gay Talese.

---

<sup>62</sup> Klark tenta una definizione e corregge l’etichetta “non-fiction” in “non-novelistic fiction”; porta tutta l’attenzione, così, sul lato giornalistico della narrazione e riduce, forse troppo, l’apporto artistico-letterario di questa forma: «The non-fiction novel is misnamed. It should be called “non-novelistic fiction,” since it transforms fact into fiction without using the full dimensions of a novelistic sensibility. The stress in this form of writing – whether one labels it “new” or “higher” journalism, “non-fiction novel,” or some other variants – is on the self of the author intruding into work that is factual» (F. R.

Difficile trovare un punto preciso in cui far iniziare questo tipo di narrativa, si può pensare a Norman Mailer e arrivare fino a Gore Vidal, ma certamente uno dei casi più influenti e di rilievo è stato quello di Truman Capote. Specie con il suo *In Cold Blood*, egli ha cercato di riportare la realtà all'interno dell'arte. La vicenda narrata è nota: si racconta del lavoro di inchiesta di Capote su un avvenimento di cronaca nera, ovvero l'efferato omicidio della famiglia Clutter, una famiglia benestante della cittadina agricola di Holcomb in Kansas, per mano di Kansas Perry Edward Smith e Richard Eugene Hickock. Già dal sottotitolo, l'intento è quello di riportare i fatti, *a true account of a multiple murder and its consequences*, dove va sottolineata la parola "true" e la volontà di riportare tutto ciò che è avvenuto, così come è avvenuto. Intento che è ribadito fin dai ringraziamenti presenti in apertura del romanzo:

«Tutto il materiale di questo libro non derivato da mia osservazione diretta o è stato preso da registrazioni ufficiali o è il risultato di colloqui con le persone direttamente interessate, e molto spesso di tutta una serie di colloqui che si sono protratti per un tempo considerevole»<sup>63</sup>.

La narrazione di Capote, cerca in tutti i modi, quindi, di rispondere a questo proposito. Un proposito di fedeltà, di aderenza ai fatti, di ricerca della verità. L'andamento è giornalistico, pur rientrando in un contesto e in una struttura artistica. Anche qui, il linguaggio è rivelatore del tipo di prosa:

«Sulle alte pianure di grano del Kansas occidentale, quel lunedì, 16 novembre 1959, fu ancora una bellissima giornata da stagione dei fagiani, una giornata con un meraviglioso cielo azzurro, limpido e splendente come mica. Spesso, in simili giornate negli anni passati, Andy Erhart aveva trascorso lunghi pomeriggi a caccia di fagiani alla Fattoria River Valley, la casa del suo buon amico Herb Cutter, e spesso, in quelle spedizioni sportive, lo avevano accompagnato altri tre amici intimi di Herb: il dottor J.E. Dale, veterinario; Carl Myers, proprietario di un'azienda di latticini, e

---

KLARK, *American Fictions 1940-1980. A Comprehensive History and Critical Evaluation*, New York-Cambridge-Philadelphia-San Francisco-London-Mexico City-São Paulo-Sydney, Harper & Row, -- p. 560).

<sup>63</sup> T. CAPOTE, *A sangue freddo*, Milano, Garzanti, 2013, p 7.

Everett Ogburn, commerciante. Come Erhart, sovrintendente del Centro Sperimentale Agricolo dell'Università del Kansas, erano tutti eminenti cittadini di Garden City»<sup>64</sup>.

Con un gioco di parole che, per la verità, consente solo l'italiano, si potrebbe dire che l'espressione rarefatta, quasi poetica, proposta da Hegel, di "prosa del quotidiano" diventa letterale, si trasforma nella prosa del giornalismo, in un certo senso, "proseizzandosi" essa stessa. Qui non c'è niente dell'esuberanza della "prosa del pensiero", non c'è nulla di cerebrale, nulla di iperbolico. È tutto su un piano unico, il racconto è secco, l'andamento semplice, ma di una semplicità che è efficacia, concretezza, "verità". Il ritmo, è quello sincopato del giornalismo. Quello che Capote vede, scrive. E così i periodi sono brevi e le subordinate limitate alla completezza dell'informazione. I riferimenti sono puntuali, precisi, non lasciano nulla di indeterminato, di vago. È la prosa del resoconto: c'è un luogo («Sulle alte pianure di grano del Kansas occidentale»), l'indicazione del tempo cronologico («lunedì, 16 novembre 1959») e di quello meteorologico («una bellissima giornata da stagione dei fagiani, una giornata con un meraviglioso cielo azzurro, limpido e splendente come mica»); dei personaggi si danno le generalità, un nome e un cognome («Andy Erhart», «Herb Cutter», «Carl Myers», «Everett Ogburn»), un titolo (per chi ne è in possesso, «il dottor J.E. Dale») e una qualificazione, perlopiù, lavorativa («suo buon amico», «veterinario», «proprietario di un'azienda di latticini», «commerciante», «sovrintendente del Centro Sperimentale Agricolo dell'Università del Kansas»). In ogni caso, la percezione sociale che godono tra i loro concittadini e, tra le altre cose, lettori di giornali («tutti eminenti cittadini di Garden City»).

La *non-fiction* cerca di portare il mondo nel romanzo. Un mondo non necessariamente (o non in prima istanza) fatto di eventi storici epocali. È un romanzo che parla al presente e del presente. Un romanzo che cerca, semmai, l'incredibile, l'evento inaspettato – si potrebbe dire, lo *scoop* – nella disarmante banalità del quotidiano.

Se ci si sposta in tempi più recenti, un romanzo che forse potrebbe rientrare in questa categoria – categoria, come detto, dai confini non troppo definiti – potrebbe essere *Limonov* di Emmanuel Carrère. L'autore viene ingaggiato da una rivista per

---

<sup>64</sup> ID., cit., p. 95.

scrivere una serie di articoli su Anna Politkovskaja, da poco assassinata. A una commemorazione in memoria delle vittime dell'attentato al teatro della Dubrovka, Carrère intravede Limonov, che aveva conosciuto vent'anni prima. Limonov è un poeta, un politico, un personaggio ai limiti, che affascina Carrère, il quale decide di scrivere un romanzo su di lui. Dopo questo episodio, il libro racconta la storia, rocambolesca di Limonov. Si va dall'infanzia e giovinezza di Limonov in Ucraina, fino agli ultimi anni col suo ritorno in Russia. È il racconto di un uomo, la storia vera di un uomo vivente, ma non è una biografia, è un romanzo. In *Limonov* una realtà straordinaria fornisce il materiale per la (*non*)fiction (quando Limonov, sul finale del romanzo chiede a Carrère, perché volesse scrivere un libro su di lui, questi gli risponde perché la sua era stata una «vita romanzesca»<sup>65</sup>. Il materiale del mondo fornisce il contenuto al romanzo e Carrère lo registra nel testo. Lo stile è molto meno brutalmente giornalistico rispetto a quello di Capote, ma c'è sempre l'intento di riportare quello che è stato, senza spingere la realtà oltre il suo effettivo accadimento. Verso la fine del libro, Limonov è tornato nella Russia post-sovietica e partecipa a una delle manifestazioni di piazza dell'epoca:

«Una volta, invitato dall'amico Alkins, monta sul palco dove si alternano i leader dell'opposizione e prende il megafono. Dice che i presunti «democratici» sono opportunisti che hanno tradito il sangue versato dai padri nella grande guerra patriottica. Che il popolo ha sofferto di più in un anno di presunta «democrazia» che in settant'anni di comunismo, che la rabbia sta per esplodere e bisogna prepararsi alla guerra civile»<sup>66</sup>.

L'autore registra quello che Limonov ha detto, un concetto dopo l'altro, in una serie di dichiarative che raccontano “come è andata”. Qui la ripetizione della stessa struttura sintattica costituisce certo un artificio retorico, proprio di una scrittura letteraria. Tuttavia, l'intento di fondo è quello di riportare, tutto sommato fedelmente, il discorso del poeta-politico russo, senza farsi sfuggire alcun elemento, senza inventare. Tutt'al più, quello che Carrère aggiunge è un commento. Spesso, tale autore utilizza i due punti per dare una spiegazione (personale) a ciò che accade («È ottima la zuppa di

---

<sup>65</sup> E. CARRÈRE, *Limonov*, Milano, Adelphi, 2012, p. 353.

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 251-252.

cavoli: una pentola costa due dollari, dura tre giorni [...]»<sup>67</sup>; «*Let's work* voleva dire: facciamo l'intervista, mi tocca, fa parte delle rotture inevitabili, come le zanzare in Amazzonia»<sup>68</sup> «L'idea è semplice: le banche degli oligarchi prestano denaro [...]»<sup>69</sup>.

### 3.3.2 Ogni nonfiction è un'autofiction

Già qui si intuisce il problema di fondo. Se la realtà entra nel romanzo con tutto il suo carico di bruti "fatti", è pur sempre attraverso la particolarissima voce dello scrittore che questi fatti vengono riportati. La *non-fiction* nel suo essere registrazione fedele della realtà, patisce comunque la mano, lo stile, l'invenzione di scrittura del proprio autore. Attraverso il racconto della "realtà", si vede l'autore che la racconta. Così *In Cold Blood* racconta, sullo sfondo, Capote che fa il reportage sul fatto di cronaca nera; in *Limonov*, la storia del romanzesco personaggio, è narrata come l'esperienza, diretta o indiretta, che Carrère fa di questo personaggio: le sue ammirazioni, i suoi dubbi e le sue disapprovazioni. Il soggetto non è scomparso dietro ai "fatti", anzi, è più presente che mai: è il collettore e l'interprete dei fatti. Ciò non significa che lo scrittore si sostituisca al mondo, ai suoi oggetti, che accoglie nel romanzo, ma significa che questo procedimento di acquisizione non è, ovviamente, neutro, ma percorso dalla prospettiva di chi ne fa esperienza, del soggetto che ne fa esperienza.

Si pensi a un altro romanzo di questi anni, *Gomorra* di Roberto Saviano, un romanzo la cui ragion d'essere poggia sulla realtà. Un romanzo che si basa su inchieste effettive, dati tratti dai dibattimenti processuali, che ha suscitato dibattiti nella società ben al di là del contesto letterario, scoperchiato questioni sulla camorra che erano rimaste nell'ombra, fino a modificare radicalmente la vita stessa del suo autore. Un romanzo, insomma, che ha prodotto delle conseguenze sulla realtà, servendosi dei fatti che il mondo gli ha fornito. Un romanzo che, benché la critica abbia sollevato dei problemi, lo stesso autore percepisce come "*nonfiction*"<sup>70</sup>. Un romanzo che più reale non si può, si potrebbe dire.

Tuttavia, anche in questo romanzo, dove i fatti sono i protagonisti, la presenza della soggettività narrativa è fortissima, una soggettività che raccoglie i dati sul sistema

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 290.

<sup>70</sup> R. SAVIANO, *La verità, nonostante tutto, esiste*, in ID., *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, pp. 49-54.

camorristico, colleziona esperienze sul campo, fornisce interpretazioni del reale, esprime le proprie perplessità, anche personali, i propri dubbi, le proprie angosce. Ormai ampiamente discusso, ma rivelatorio di tutto ciò, è il passaggio in cui Saviano, una volta giunto di fronte alla tomba di Pasolini a Casarsa, riprende e rielabora in chiave personale, ovvero aggiornandola ai tempi e alla sua situazione, l'invettiva dell'intellettuale friulano di *Che cos'è questo golpe?*, ora raccolto in *Scritti corsari* col titolo *14 novembre 1974. Il romanzo delle stragi* («Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi»). Alcuni passaggi dal libro di Saviano:

«Io so e ho le prove. Io so come hanno origine le economie e dove prendono l'odore. L'odore dell'affermazione e della vittoria. Io so cosa trasuda il profitto. Io so. E la verità della parola non fa prigionieri perché tutto divora e di tutto fa prova. E non deve trascinare controprove e imbastire istruttorie. Osserva, soppesa, guarda, ascolta. Sa. Non condanna in nessun gabbio e i testimoni non ritrattano. Nessuno si pente. Io so e ho le prove. Io so dove le pagine dei manuali d'economia si dileguano mutando i loro frattali in materia, cose, ferro, tempo e contratti. Io so. Le prove non sono nascoste in nessuna *pen-drive* celata in buche sotto terra. Non ho video compromettenti in garage nascosti in inaccessibili paesi di montagna. Né possiedo documenti ciclostilati dei servizi segreti. Le prove sono inconfutabili perché parziali, riprese con le iridi, raccontate con le parole e temperate con le emozioni rimbalzate su ferri e legni. Io vedo, trasento, guardo, parlo e così testimonia, brutta parola che ancora può valere quando sussurra: «È falso» all'orecchio di chi ascolta le cantilene in rima baciata dei meccanismi di potere. La verità è parziale, in fondo se fosse riducibile a formula oggettiva sarebbe chimica. Io so e ho le prove. E quindi racconto. Di queste verità»<sup>71</sup>.

Il soggetto che narra è il soggetto che mette insieme i fatti. Non inventa nulla di fantasioso, si limita a fare esperienza dei fatti e a interpretarli, in una prosa che è sempre quella esatta e efficace del giornalismo d'inchiesta. Il ritmo è sostenuto e le frasi sono

---

<sup>71</sup> ID., *Gomorra. Viaggio nell'impero dell'economia e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, p. 147.

concise, asciutte, lineari. In un romanzo così ricco di realtà, così ricco di mondo, di quotidiano (certo, malato e criminale), il soggetto emerge con forza<sup>72</sup>.

Così, si potrebbe arrivare a dire che ogni *nonfiction* è un'*autofiction*. I fatti presentati dalla *nonfiction*, passando attraverso la dimensione della letteratura, sono sempre guardati nella prospettiva e attraverso l'esperienza dell'autore e così il realismo cui sembra aspirare – per dirla con Walter Siti – si dimostra essere «l'impossibile»<sup>73</sup>.

L'*autofiction*, solitamente, viene catalogata come una specificazione della *nonfiction*, una sua sottocategoria, ma non sembra del tutto errato, in questa macrocategoria che è la *nonfiction* avanzare l'ipotesi che sia, invece, la sua necessaria conseguenza, il suo costitutivo corrispettivo. Daniele Giglioli individua nell'*autofiction* uno dei possibili esiti di una letteratura, in questo caso quella italiana contemporanea, che sembra essere pervenuta a un bivio, a un momento di trasformazione. Egli non si sofferma su un concetto come quello della “fine”, ma individua certamente un crinale su cui si sporge la letteratura contemporanea, in questo caso italiana, nel nuovo millennio. In un'acuta operazione che è insieme di «critica letteraria e sintomatica»<sup>74</sup>, Giglioli descrive la contemporaneità come epoca del «trauma senza trauma», «del trauma dell'assenza di trauma»<sup>75</sup>. Un'epoca in cui le esperienze traumatiche – quali le guerre, le calamità, i disastri, le carestie, le epidemie, i conflitti religiosi – non fanno direttamente parte del quotidiano effettivo delle società dei consumi (si parla del mondo occidentale e, nello specifico italiano). E tuttavia, proprio perché straniata, anzi, traumatizzata dall'assenza del trauma che non subisce, ha bisogno di immaginarsi i traumi ovunque. La crisi dell'esperienza non è più esperienza benjaminiana di *choc*, come agli inizi del Novecento, ma è diventata la norma. In questa situazione, dove tutto è rappresentazione, la società contemporanea ha bisogno di un supplemento di realtà, un lacaniano Reale, che resista allo strabordare delle simbolizzazioni e che prende la forma di un fantasmatico trauma.

Sulla base di un'analisi socio-culturale di questo tipo, Giglioli individua in quelle che chiama «scritture dell'estremo», il sintomo di questa condizione. Le «scritture» di Giglioli sono interessanti in questa sede, perché emergono come epifenomeni di un'età generale di crisi e hanno al centro un concetto di «estremo», così

---

<sup>72</sup> Si veda la discussione di *Gomorra* come auto-fiction di R. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., pp. 73-79.

<sup>73</sup> W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013.

<sup>74</sup> D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p. 101.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 7.

descritto: «un movimento, una tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione»<sup>76</sup>. Un tentativo, insomma, di infrangere le maglie di una condizione anestetica generale che attraverso la letteratura viene alla luce. Una scelta, quella della scrittura, di puntare all'estremo per evadere dai suoi confini usuali e, rimanendo se stessa, trovare forme nuove. Per Giglioli, le scritture dell'estremo prendono due strade: da una parte, vi è la ripresa consistente della letteratura di genere, come possibilità di uscire dal flusso ordinario delle informazioni di ogni giorno, nel tentativo di proporre una controstoria (in questo caso, d'Italia) attraverso i mezzi della finzione narrativa. Gli autori presi in considerazione sono Camilleri, Lucarelli, De Cataldo, De Michele, Genna, Ammaniti, il collettivo Wu Ming (anche nella loro precedente conformazione come Luther Blisset), Scurati. Questa ripresa della letteratura di genere viene presentata da Giglioli come «un tentativo, consapevole e spesso esplicitamente teorizzato, di forzare il genere ad essere qualcosa di diverso da se stesso, costringendolo a testimoniare, più che a rappresentare, uno spettro di possibilità più ampie di quelle che presiedono alla sua genesi»<sup>77</sup>.

L'autofinzione, invece, è il secondo corno dell'alternativa attraverso il quale la letteratura cerca di ricrearsi il lacaniano Reale e fare i conti con la condizione di assenza di trauma, che trovava nella ripresa della letteratura di genere il suo secondo polo. In questo caso, gli autori presi in considerazione sono, tra gli altri, Franchini, Saviano, Babsi Jones, Janeczek, Trevi, Siti, Moresco, Pecoraro, Genna. Giglioli definisce così l'autofinzione:

«l'autofinzione, stella polare della vasta galassia della non fiction, nebulosa dai confini incerti, cangianti e scontornati, com'è inevitabile per un concetto che si definisce attraverso ciò che nega, la letteratura d'invenzione, la finzionalità esibita e socialmente sanzionata del romanzo nelle sue varie incarnazioni»<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 28. Se si inquadra anche tale proposta all'interno del discorso presentato in questo capitolo, si può forse notare come la ripresa della letteratura di genere non sia che un modo in cui la letteratura ragiona su se stessa e, attraverso i mezzi che le sono propri – in questo caso, i generi come il *noir* o il romanzo storico – risemantizzarli e provare a uscire dai loro stilemi più “classici”, più usuali.

<sup>78</sup> *Ivi*, *Senza trauma*, cit., p. 53.



Anche la *nonfiction* e la sua sottoclassificazione, o il suo corrispettivo, della *autofiction* si presentano, per quanto fenomeni all'apparenza meno "estremi" di quelli presi in considerazione per la "prosa del pensiero" come scritture della "fine". La "prosa del quotidiano", espressa in questi testi, si pone, attraverso gli strumenti della letteratura e proprio grazie a questi, come negazione della stessa letteratura in quanto tale. In modo, la letteratura, facendo sembrare se stessa così come si è prodotta precedentemente come "qualcosa di passato", riafferma se stessa con tutta la sua forza. Inoltre, si è cercato di mostrare, attraverso la sottolineatura dello stretto legame tra *nonfiction* e *autofiction*, come anche in questo caso, al fondo, vi sia l'intervento attivo e presente di un soggetto che emerge con tutta la sua libertà, le sue abilità narrative, le sue interpretazioni del mondo.

#### 3.4 *A metà strada: Zadie Smith e Jonathan Franzen*

Nella interpretazione qui proposta, si è cercato di "attualizzare" alcuni elementi della concezione hegeliana della letteratura, a partire da alcune opere della produzione letteraria contemporanea e attraverso una serie di tendenze che la critica rileva. Si è visto come la "poesia" – intesa in senso ampio come letteratura e, nel caso specifico, come romanzo – abbia in sé tutti gli elementi per una propria "fine" e come, nonostante ciò, abbia anche gli anticorpi per resistervi e riaffermarsi. In essa sono presenti due dinamiche differenti: la "prosa del pensiero", una prosa che si avvicina a una dimensione "filosofica", razionale, cerebrale; la "prosa del quotidiano", che invece cerca di far entrare in una cornice narrativa l'ordinaria vita di tutti i giorni. Si è proposto di individuare nella prima opzione una letteratura, chiamata "massimalista", che può rientrare nel novero delle esperienze postmoderne e in cui la soggettività narrativa, attraverso diverse strategie, spinge il genere del romanzo al di fuori della sua conformazione "classica". Nel secondo caso, invece, è stata indicata, come "prosa del quotidiano", la cosiddetta *nonfiction literature*, intesa nei termini di una letteratura in cui sono il quotidiano, i fatti del mondo, la straordinaria ordinarietà delle cose a fare da protagonisti, attraverso la sapiente visione e organizzazione del materiale, anche qui, del soggetto che narra (*autofiction*). "Prosa del pensiero" e "prosa del quotidiano" sarebbero quindi due polarità, interne alla "poesia", che spingono la poesia da una parte o dall'altra. Tuttavia, bisogna fare una precisazione. Lo schema presentato è uno

schema fatto di estremi e i cui casi-studio sono esempi il più possibili evidenti di quello che si intende sostenere. A metà strada, tra questi due poli, vi è una molteplicità strabordante di possibilità, che possono intercettare le modalità di entrambi i campi. In questo, nella flessibilità – e quindi, nella libertà – con cui la “poesia” è in grado di scegliere i propri esiti, si manifesta anche il grado di “resistenza” a una “fine della letteratura”, intesa come svolta radicale e irreversibile.

Se si scorrono nuovamente i raggruppamenti stilati da Ercolino, da una parte, e da Donnarumma, dall'altra, ci si accorge che due autori sono presenti in entrambi le liste. Si sta parlando di Zadie Smith e del suo *White Teeth* e di Jonathan Franzen con *The Corrections*.

La presenza dei due autori in entrambi gli schieramenti non è frutto di un'incompatibilità ermeneutica delle critiche proposte, del fatto che le due interpretazioni, quella di un romanzo “massimalista” e quella di un ritorno all'ordinario, siano inconciliabili. *White Teeth* e *The Corrections* costituiscono uno degli esempi più interessanti: sono romanzi che condividono il decalogo di Ercolino e che, tuttavia, sono percorsi da una solida concretezza, prodotta da una visione che cerca di aderire al contesto sociale contemporaneo.

Jonathan Franzen, in un saggio del 1996 comparso sulla rivista *Harper* dal titolo *Forse sognare*, lamentava la difficoltà, quasi l'impossibilità, di poter riproporre un nuovo «grande “romanzo sociale” americano» nella società contemporanea. L'ambizione di riproporre questo tipo di romanzo, infatti, sembrava vanificata dal ruolo che giornali e televisione avevano preso, nella diffusione delle notizie e in generale della vita delle persone<sup>79</sup>. Qualche anno dopo, James Wood<sup>80</sup>, analizzando *The Corrections* sullo sfondo del saggio di Franzen, afferma: «If it can be said that it [this novel] unwittingly enacts a fine argument against the viability of a certain kind of social novel, it must also be said that it constitutes a fine case for the vivacity of another kind

---

<sup>79</sup> Lo “*Harper's essay*”, come veniva spesso chiamato, verrà in seguito, se non rinnegato, per lo meno criticato dallo stesso Franzen, che lo ha riproposto in volume, col titolo *Perché scrivere romanzi?*, in forma ampiamente modificata (J. FRANZEN, *Perché scrivere romanzi?*, in ID., *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore, e la cultura di massa*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 55-96; la riflessione di Franzen sul proprio saggio è presente nell'introduzione al volume, *Qualche parola su questo libro*, alle pp. 3-6).

<sup>80</sup> Benjamin Rutter, in apertura del suo volume, descrive Wood come «the contemporary critic closest in the spirit to what I think of a Hegel's philosophy of art» (B. RUTTER, *Hegel on the Modern Arts*, cit., p. 1). Anche Rutter, nella sua *Introduction*, propone una lettura “hegeliana” delle osservazioni presenti nelle critiche di Wood. A partire dalla situazione della letteratura statunitense contemporanea, traccia delle corrispondenze, che certo non vanno prese alla lettera – afferma l'autore – ma che in un certo senso rivelano qualcosa di “hegeliano”: così, DeLillo e Schlegel sarebbero gli ironici; Pynchon e Jean Paul, gli umoristi; Franzen e Novalis, le anime belle (ivi, pp. 1-5).

of book, the novel of character»<sup>81</sup>. Con il linguaggio mutuato da Hegel, si può leggere questa affermazione come la difficoltà, quasi l'impossibilità, per la grande epica, di affermarsi in un contesto come quello contemporaneo. Inoltre, abbandonata la dimensione totale, si assiste a una virata del genere romanzo in una direzione di più piccolo (ma non meno profondo) cabotaggio, quella dei personaggi, delle loro dimensioni emotive, dei loro rapporti ordinari, insomma, nella direzione della "prosa del quotidiano". L'analisi di Wood sembra centrare il punto rispetto al romanzo di Franzen. *The Corrections*, un romanzo che descrive la vita di una famiglia del Midwest, i Lambert, composta da un padre, Alfred, ingegnere in pensione malato di Parkinson dal carattere scontroso, dalla madre Enid, ormai da troppi anni imprigionata in un matrimonio che la delude, e da tre figli, Gary, Chip e Denise, che con le loro diversissime vite, cercano (tutto sommato, invano) di "correggere" i caratteri, i difetti, le idiosincrasie che hanno ereditato della famiglia<sup>82</sup>. L'abilità di Franzen nel descrivere la vita di tutti i giorni dei suoi personaggi, con le loro tensioni e le loro piccole meschinità. Si pensi alla scena, del capitolo *Più ci pensava e più si arrabbiava*, della telefonata tra Gary e Enid, in cui la madre chiede al figlio se, con la sua famiglia, ha raggiunto una decisione riguardo al da farsi per il giorno di Natale (il desiderio più grande di Enid, che dura tutto il libro, infatti, è riunire la famiglia ancora una volta, per un «ultimo Natale»). In quella scena, con Gary che non sa cosa dire alla madre, non avendo ancora raggiunto una mediazione con la sua famiglia, Caroline, la moglie che si fa male, e i figli che ronzano intorno, si percepisce, dalla stessa scrittura, il nervosismo di una qualsiasi famiglia dove ogni rapporto si rivela ormai usurato. Sembra essere in tutto e per tutto "prosa del quotidiano".

Eppure Franzen con *The Corrections* rientrava, nella lista di scrittori analizzati da Ercolino, tra gli autori del romanzo massimalista. Lo stesso Ercolino si sofferma su questa anomalia e afferma che il romanzo di Franzen è «emblematico» proprio dell'immagine composita che egli intende conferire al genere "massimalista", ma che questo, in nessun caso, può voler significare un ritorno al realismo<sup>83</sup>. Ercolino, quindi,

---

<sup>81</sup> J. WOOD, *Jonathan Franzen and the "Social Novel"*, in ID., *The Irresponsible Self. On Laughter and the Novel*, pp. 195-209, p. 209.

<sup>82</sup> Wood descrive benissimo quello che è uno dei temi chiave del romanzo: «Family is the great determinism. One of the subtlest and most moving aspects of Franzen's often distinguished book is the way he develops the idea of "correction" as a doomed struggle against this determinism» (ivi, p. 203).

<sup>83</sup> S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, cit., pp. 194-195. Ercolino afferma: «Le correzioni è semplicemente meno sperimentale di altri romanzi massimalisti». In apertura del volume, d'altra parte, aveva anche affermato «Il diverso trattamento che i romanzieri massimalisti riservano alle dieci

fa notare come la quantità di digressioni presenti in *The Corrections* non sia minimamente paragonabile a quella, per fare un esempio estremo, di *Infinite Jest*. E non c'è dubbio che le digressioni, ad un macrolivello, e l'interruzione nell'ordine consequenziale del racconto, ad un livello più ristretto, siano una caratteristica, propria di una "prosa del pensiero", che è ampiamente presente nel romanzo. Alfred, ragiona spesso tra sé e sé, e il suo filosofo di riferimento è Schopenhauer:

«Un mattino di novembre di trentacinque anni prima, Alfred aveva trovato la zampa anteriore insanguinata di un coyote nelle ganasce d'acciaio di una trappola, la testimonianza di ore disperate nella notte precedente.

Il dolore affiorò in lui con tale intensità che per impedirgli di tramutarsi in lacrime dovette serrare la mascella e ricorrere alla sua filosofia.

(Schopenhauer: *Solo una considerazione può servire a spiegare la sofferenza degli animali: la volontà di vivere, che è alla base di tutto il mondo dei fenomeni, deve nel loro caso soffisfare le proprie brame nutrendosi di se stessa*).

Alfred spense le ultime luci al pianoterra, andò in bagno, indossò un pigiama pulito. Dovette aprire la valigia per recuperare lo spazzolino da denti»<sup>84</sup>.

Il ragionamento di Ercolino è condivisibile e la sua operazione è differente rispetto a quella che si intende proporre in questa sede. Ercolino vuole definire il campo di un genere specifico, il romanzo massimalista, e ha un bisogno maggiore, pur riconoscendo la pluralità dei fenomeni, di definire criteri, norme, delimitazioni il più possibili nette. Qui invece, a partire da un quadro "hegeliano", si vuole mostrare come, all'interno dell'oggetto letterario, siano presenti determinate tendenze che si pongono come "resistenze" nei confronti di una "fine" irreversibile; allo stesso tempo, queste "resistenze" si esprimono attraverso strategie che l'oggetto letterario ha per trovare nuove strade che lo facciano sopravvivere. Si intende quindi rilevare una razionalità interna al campo letterario, che è disposta a prendere in piena considerazione la

---

caratteristiche che definiscono il nostro genere è spesso condizionato dal maggiore o minore grado di sperimentalismo dei romanzi in questione: un grado di sperimentalismo che andrà misurato non sulla totalità di un certo romanzo, ma a livello dei singoli procedimenti» (ivi, p. 15).

<sup>84</sup> J. FRANZEN, *Le correzioni*, Torino, Einaudi, 2003, p. 288.

molteplicità della concretezza. Rispetto al discorso di Ercolino, forse, si potrebbe perciò pensare a una compresenza di queste tendenze, all'interno del romanzo di Franzen: di una "prosa del pensiero" ("massimalismo") e, nello stesso tempo, di una "prosa del quotidiano" ("realismo", con Ercolino). Sembra cioè il caso di non pensare i due estremi come a due compartimenti stagni, come a dei recinti in cui inserire le opere. Sembra più utile, invece, considerarli come due poli che creano un campo di tensioni, all'interno del quale i singoli oggetti letterari sono colpiti dall'uno o dall'altro polo con diverse intensità.

Un discorso simile, entro certi limiti, può essere fatto per *White Teeth* di Zadie Smith. Per ritornare a Wood, uno dei suoi saggi, forse il più celebre, *Hysterical Realism* è dedicato a questo romanzo. Wood conia l'espressione di "realismo isterico" per descrivere alcuni autori e i romanzi che sono stati nominati qui in riferimento al "romanzo massimalista": *The Ground Beneath Her Feet* di Salman Rushdie, *Mason & Dixon* di Thomas Pynchon, *Underworld* di Don DeLillo, *Infinite Jest* di David Foster Wallace e, appunto, *White Teeth*. La proposta di Wood, che poi si concentra su Zadie Smith, è in parte diversa da quella del "romanzo massimalista", poiché rileva certo la presenza di grande un romanzo che abolisce le convenzionalità e si spinge oltre con vitale esuberanza, ma attribuisce questo a una interpretazione estremizzata, «isterica», del realismo. Questo tipo di romanzo, rappresentato da *White Teeth* (per autori come Pynchon e Wallace il discorso sembra più difficile da fare), si serve degli elementi della realtà e del realismo, consumandoli, distorcendoli, esasperandoli<sup>85</sup>. E in effetti in Smith si ritrovano i temi e le problematiche sociali della Londra della seconda metà del XX secolo, dal multiculturalismo alla bioetica. La storia si concentra su due famiglie, i Jones e gli Iqbal (cui poi si aggiungeranno i Chalfen). La cornice è quella di una società complessa, multiforme, ma in generale verosimile. Su questa base, su un materiale "realistico", si inseriscono le "eccedenze" di Smith, la cui prosa tendenzialmente non è riconducibile a strategie di rottura o a tecniche di eccesso. Il presenza ossessiva del tempo<sup>86</sup>, per esempio, attraversa il romanzo in modo, anche solo quantitativamente, rilevante: i capitoli sono raggruppati in parti coi nomi dei personaggi e i periodi trattati (*Archie 1974, 1945; Samad, 1984, 1857; Irie 1990, 1907; Magit, Millat e Marcus 1992,*

---

<sup>85</sup> «Storytelling has become a kind of grammar in these novels; it is how they structure and drive themselves on. The conventions of realism are not being abolished but, on the contrary, exhausted, overworked» (J. WOOD, *Hysterical Realism*, cit., p. 179).

<sup>86</sup> Ercolino, a proposito di *Underworld* e *White Teeth* parla di «rapporto onnivoro nei confronti del tempo» (S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, cit., p. 140; cfr., pp. 138-142).

1999); la precisione delle date affolla le pagine del libro («Alle 6,27 dell'1 gennaio 1975»<sup>87</sup>; «(un'infezione all'uretra, 1976, sogni di castrazione, 1978, lenzuolo sporco e incrostrato scoperto ma frainteso dalla prozia di Aslana, 1979) finché nel 1980 era arrivata la crisi»<sup>88</sup>; «Le 8.30 del primo mercoledì di settembre, 1984»<sup>89</sup>). Del resto, è la stessa narratrice ad affermare a un certo punto che «Ha tutto a che fare con il tempo»<sup>90</sup>. E questa “ossessione” per le dinamiche del tempo diventa strutturale, quasi cinematografica, nel momento in cui l'analisi delle prime pagine del libro, riguardante un episodio del periodo in cui Archie Jones e Samad Iqbal erano commilitoni nella Seconda Guerra Mondiale, ritorna nella scena finale, dandole senso e producendo l'ultimo colpo di scena.

Benché la cornice e l'andamento stilistico sembrino “ordinari”, perché tratti dal quotidiano, l'inventiva di Smith è in diversi momenti, strabordante. James Wood critica proprio questo elemento. A proposito della paradossale descrizione della vita del fondatore del gruppo islamico KEVIN, Fratello Ibrāhīm, che, nato alle Barbados da «dipsomani presbiteriani poveri in canna» finisce, dopo mille peripezie, chiuso per cinque anni in un garage di Birmingham a studiare testi religiosi<sup>91</sup>, Wood rileva un eccesso di maestosità inventiva, una compiacenza nei confronti dello «storytelling», una tendenza, di cui vede le origini nel modernismo, a concentrarsi sull'aspetto formale del racconto, tralasciando la dimensione umana e trasformando i personaggi (*characters*) in caricature (*caricature*)<sup>92</sup>. In questo compenetrarsi di elementi realistici e scossoni di eccedenza, Wood verso la fine del saggio conclude:

«Which way will the ambitious contemporary novel go? Will it dare a picture of life, or just shout a spectacle? *White Teeth* contains both kind of writing»<sup>93</sup>.

---

<sup>87</sup> Z. SMITH, *Denti bianchi*, Milano, Mondadori, 2000, p. 9.

<sup>88</sup> *Ivi*, 145

<sup>89</sup> *Ivi*, 152

<sup>90</sup> *Ivi*, 248

<sup>91</sup> *Ivi*, 471.

<sup>92</sup> «Clearly Smith does not lack for power of invention. The problem is there is too much of it. As realism it is incredible; as satire, it is cartoonish; as cartoon, it is too realistic [...]. It is all shiny externality, a caricature» (J. WOOD, *Hysterical Realism*, cit., p. 183).

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 193.

Il romanzo di Smith contiene entrambe le tensioni, quella a raccontare la realtà della vita nella sua più fedele realtà e, insieme, quella a rimescolare le carte dei “fatti” per lasciare spazio alle possibilità della rappresentazione.

In *White Teeth* e in *The Corrections*, insomma, sono presenti sia una “prosa del quotidiano” che una “prosa del pensiero”. La “poesia” di questi romanzi è attraversata da entrambe le dinamiche in un incrocio peculiare che fornisce la specificità e l’unicità di entrambe le opere.

## Conclusioni

I romanzi come quello di Zadie Smith e quello di Jonathan Franzen mostrano come qui non si sia trattato di ricalcare le modalità di una poetica induttivo-normativa. Il lavoro non si è posto come obiettivo quello di individuare delle caratteristiche comuni, delle somiglianze familiari, tra diverse opere letterarie, al fine di organizzarle in raggruppamenti che costituissero una corrente, un movimento, un genere. D'altra parte, come si è visto, secondo Peter Szondi questo tipo di poetiche appartenevano alle esperienze teorico-letterarie, precedenti la filosofia classica tedesca.

Il gesto che si è cercato di produrre, invece, è stato quello delle poetiche speculativo-deduttive che, sempre secondo Szondi, avevano trovato nella poetica di Hegel il loro esempio più riuscito. Si è trattato, cioè, di analizzare un concetto che emergesse dalla concretezza di un oggetto, l'opera d'arte letteraria e si sono trovati tre elementi, tre poli.

Il primo polo è quello della "poesia", che costituisce il centro della struttura dell'oggetto in questione, l'elemento che lo identifica in quanto opera d'arte e che, anzi, determina per la sua conformazione strutturale gli altri due poli. Il servirsi, come mezzo espressivo principale della parola, infatti, avvicina la "poesia" al polo della "prosa del pensiero" e a quello della "prosa del quotidiano".

Il primo polo coincide con una propensione alla riflessione, alla cerebralità, a un movimento che tende alla filosofia. Attraverso il contatto con questo polo, la "poesia" riflette su se stessa e dissolve quella conformazione che la descrive nella sua forma più piena. Attraverso la "prosa del pensiero", la "poesia" va oltre la dimensione "classica" (in senso lato) con cui la si riconosce e intraprende nuove strade, oltre se stessa. Strade fatte di difformità, di disarmonia, di vortici di pensiero, di grottesco, di tutto ciò che si allontana dall'idea di un'"armoniosa rotondità". È un polo in cui il soggetto, specie nella modernità, emerge in tutta la sua forza, nelle vesti dell'artista che esprime in totale libertà la propria abilità e che interviene, sempre più esplicitamente, nell'opera d'arte. Il linguaggio ricalca le soluzioni fantasmagoriche e innovative che il soggetto, con la propria razionalità, mette in atto.

Il secondo polo, invece, quello della "prosa del quotidiano" è rappresentato dall'ingresso del mondo all'interno della poesia. Un mondo fatto di ordinaria (o straordinaria) normalità, di "fatti", di individualità, di emotività, di relazioni personali,



di “ciò che c’è”. Anche in questo caso, tuttavia, la generale oggettività cui questa prosa sembra tendere è determinata, al suo interno, da una forte soggettività che si esprime nella prospettiva che guarda ai “fatti”, negli occhi che vedono “ciò che c’è” e nelle parole personali che lo raccontano. Il linguaggio del “quotidiano” è un linguaggio piano, lineare, la cui espressione non è ricercata, ma quella di tutti i giorni.

A partire dall’identificazione di queste polarità, che si sono configurate – sulla base della filosofia hegeliana della letteratura – a partire dal ragionamento sull’oggetto concreto dell’indagine, si è cercato di far emergere da una serie di casi specifici una razionalità che confermasse, anche sulla molteplicità dei casi, quello che si era dedotto dalla triade concettuale “prosa del quotidiano”-“poesia”-“prosa del pensiero” (triade che era emersa, come si è detto, a sua volta da un ragionamento a partire dall’oggetto di studio, l’opera d’arte letteraria). Proprio perché non si tratta di un pensiero che si impone, come una rete, sul reale, ma dal reale cerca di far emergere i propri concetti, il tentativo è stato anche quello di affrontare la complessità del reale. Per questo motivo, i due poli della “prosa del pensiero” e di quella del “quotidiano” non vanno intesi come determinazioni rigide all’interno delle quali incasellare i casi specifici. Si è trattato, come si è detto, di concepirli come estremità, tra le quali si dispiega tutta la molteplicità di cui il mondo è fatto. “Prosa del pensiero” e “prosa del quotidiano”, come campi di forza che influenzano, in misura maggiore o minore, i singoli casi di “poesia”, di letteratura.

In questo senso, si è cercato di attuare un’operazione “hegeliana” che si servisse degli elementi presenti della “filosofia della letteratura” del filosofo tedesco e che, attraverso questi, riuscisse a interpretare la concretezza del presente letterario.

Benché Hegel non dedichi molta attenzione tematica al genere del romanzo, nella sua filosofia sono presenti gli elementi per la ricostruzione di una teoria di questa forma. Si deciso di concentrarsi sul romanzo – compiendo un parziale spostamento, rispetto alla lettera hegeliana – poiché nella contemporaneità, il romanzo sembra porsi come una delle forme più vive della letteratura e, nel contempo, come la forma che «rinnega se stessa» (Siti), ovvero come la forma che in continuazione cerca di rendere se stessa “qualcosa di passato” e, operando questo tentativo, si rinnova ogni volta nel presente.

Con questo modello, che si è cercato di elaborare sulla base delle riflessioni hegeliane e del gesto speculativo che le innerva, si è inteso dimostrare due tesi:

1. Rispetto alle altre arti particolari – dalle arti figurative alla musica, passando per architettura e danza – la letteratura sembra avere in sé degli elementi, propri della sua intrinseca configurazione, che si pongono come una resistenza a un processo di “fine” che ne determini un mutamento radicale e, soprattutto, irreversibile. La “prosa del pensiero” e la “prosa del quotidiano”, che costituiscono il pericolo della “fine”, sono intrinseci alla struttura stessa dell’oggetto letterario. La “poesia” ha a che fare, si può dire da sempre, con questi due poli, dal momento che si serve della parola, elemento comune alle tre dimensioni.

Lo status della “poesia”, ovvero della letteratura, è rimasto, nelle sue istanze generali, quello che si è abituati a conoscere, chiaramente, in una varietà plurale di forme. Per esempio, è stata in grado di attraversare i mutamenti che hanno coinvolto la storia dell’arte (e anche la sua storia) nel corso del XX secolo e non ha vissuto una frattura simile, in quantità e proporzioni, a quella che ha stravolto lo status delle altre arti. Entrambi i poli cercano di conquistarsi il campo della “poesia”, entrambi i poli cercano di decretare la “fine” della “poesia”. Il primo, spingendo la “poesia” cerebralmente oltre se stessa, in una forma che è sempre più mirabolante; la seconda, cercando di far fagocitare la “poesia” dal quotidiano. Nessuno dei due poli riesce però ad affermarsi, perché il legame con la “poesia”, che in questo caso fa da baricentro, è indissolubile, è presente, fin da subito, nella struttura generale dell’opera d’arte letteraria. Proprio per questa impossibilità di determinare lo strappo, i due poli si pongono come due campi di tensione, al cui centro è presente una varietà indeterminata di forme. Dato il carattere non rigido delle delimitazioni prodotte dai tre poli, la vicinanza strutturale alla “prosa del pensiero” e alla “prosa del quotidiano” ha probabilmente consentito alla “poesia” di attutire i colpi dello sperimentalismo e dell’avanguardia, dimostrandosi capace di rinnovarsi in una forma che non ha completamente stravolto il suo “ideale”.

La “poesia” non è divenuta del tutto una “cosa del passato”, perché ha in sé, già da sempre, i germi della propria “fine”.

2. Nella produzione letteraria contemporanea è possibile rilevare la presenza di queste tendenze. Anche attraverso le teorizzazioni della critica, si può vedere come le categorie hegeliane, pur nella riformulazione inevitabile della loro attualizzazione, reggano al confronto col concreto contemporaneo. A una “prosa del pensiero” corrisponde una letteratura che cerca di rompere la forma in cui è costretta, che si mostra esuberante nei confronti della “classicità” di riferimento, che individua soluzioni sempre nuove, attraverso i processi riflessivi del soggetto libero. È la prosa postmoderna che in questi anni si è configurata come “massimalista”, autori come Thomas Pynchon e David Foster Wallace sono gli esempi più eclatanti. Opere enciclopediche, mastodontiche, affollate di personaggi e situazioni, che aprono riflessioni e sotto-riflessioni. Che cercano tutte le strategie possibili per spingersi oltre. Dall'altra parte, una “prosa del quotidiano” che corrisponde a una letteratura che, del quotidiano, fa la sua materia principale, il suo contenuto, la sua forma, il suo linguaggio. È una letteratura che cerca di negare la sua finzione, la sua artisticità, è la letteratura che qui si è ricondotta alle esperienze di “*non-fiction*”. È una letteratura che lascia entrare il mondo nell'arte, che cerca di riprodurre i “fatti”, gli “oggetti”, ma che cela comunque, dietro a questa intenzione di corrispondenza oggettiva al reale, lo sguardo particolare del soggetto creatore: ogni opera di *non-fiction* è un'*autofiction*.
- Tra i due campi di tensione costituiti dalle due “prose”, una molteplicità assoluta di forme si dispiega in tutta la sua libertà. Alcune tendono più alla “prosa del pensiero”, altre a quella del “quotidiano”, altre ancora vivono di una commistione tra le due influenze. Questi ultimi, sono i casi esemplificati, in questa sede da Jonathan Franzen e Zadie Smith.

## Nota bibliografica e abbreviazioni

### *Opere di Hegel*

#### *Lezioni di estetica*

- Ästh. I-III* *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke in zwanzig Bänden*, Theorie Werkausgabe, Bde. 13-15, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970 (trad. it. di N. Merker - N. Vaccaro, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1972).
- Ascheberg 1820/21* *Vorlesungen über Ästhetik: Berlin 1820/1821; Eine Nachschrift. I. Textband*, hrsg. v. H. Schneider, Frankfurt a. M. – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien, Peter Lang, 1995.
- Hotho 1823* *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H. G. Hotho*, in *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Bd. 2, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, Hamburg, Meiner, 1998.  
(trad. it. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2003).
- Kehler 1826* *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov, München, Fink, 2004.
- Pfordten 1826* *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon, K. Berr, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2005.

## Altre opere di Hegel

- Enz 1817* *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817), in *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Hamburg, Meiner, 2000 (trad. it. *Enciclopedia (Heidelberg 1817)*, Verifiche, Trento 1987)
- Enz 1827* *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1827), in *Gesammelte Werke*, Bd. 19, Hamburg, Meiner, 1989.
- Enz 1830* *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), in *Gesammelte Werke*, Bd. 20, (trad. it. di A. Bosi, *Filosofia dello spirito*, Utet, Torino 2005).
- PhG* *Phänomenologie des Geistes*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 9, hrsg. v. W. Bonsiepen - R. Heede, Hamburg, Meiner, 1980 (trad. it., *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008).
- PdR* *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 14.1, Hamburg, Meiner, 2009 (trad. it., *Lineamenti di filosofia del diritto*, Laterza, Roma-Bari 2001).
- Solger Rez.* *Solger-Rezension*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Hamburg, Meiner, 2001 (trad. it. in G.W.F. Hegel, *Due scritti berlinesi su Solger e Humboldt*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 45–111).
- Hamman Rez.* *Hamman Rezension*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Hamburg, Meiner, 2001 (trad. it. in S. Giametta, *Hamman nel giudizio di Hegel, Goethe, Croce*, Napoli, Bibliolis, 2005, pp. 95-164).

G. W. F., HEGEL, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, in *Mythologie der Vernunft. Hegels «ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus»*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984 (trad. it. di L. Amoroso, G.W.F. Hegel (?), F.W.J. Schelling (?), F. Hölderlin (?), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, Pisa, ETS, 2007).

G. W. F., HEGEL, *Über die Einrichtung einer Kritischen Zeitschrift der Literature*, in *Schriften und Entwürfe I (1817-1825)*, *Gesammelte Werke*, Bd. 15, hrsg. v. F. Hogemann und C. Jamme, Hamburg, Meiner, 1990, pp. 189-203.

### **Opere di altri autori**

H. G. HOTH, *Vorwort*, in G.W.F HEGEL, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Erster Band, Stuttgart, Frommans, 1927, pp. 1-12; trad. it. P. Galimberti, *Premessa alla prima edizione*, in G. W. F. Hegel, *Introduzione alla «Estetica»*, con un saggio di W. Biemel, Milano, Guerini e Associati, 1996, pp. 31-38.

C. G. JOCHMANN, *Die Rückschritte der Poesie*, Hamburg, Meiner, 1982.

F. SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in ID., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8, hrsg. v. R.-P. Janz, Frankfurt a. M. 2002 (trad. it. di E. Franzini - W. Scotti, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Se, Milano 1986).

F. SCHLEGEL, *Athenäums-Fragmente*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, hrsg. v. E. Behler, Schöningh, München-Paderborn-Wien-Zürich 1967, No. 116, p. 183 (trad. it. di M. Cometa, *Frammenti dell'«Athenaeum»*, in *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino 1998, n. 98 [116], p. 43).

### **Letteratura critica**

T. W. ADORNO, *Aspetti della filosofia hegeliana* in ID., *Tre studi su Hegel*, Bologna, il Mulino, 1971.

B. ALLEMANN, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen, Günter Neske, 1956.

L. AMOROSO, *Introduzione* in HEGEL (?), SCHELLING (?), HÖLDERLIN (?), *Il più antico programma dell'idealismo tedesco*, a cura di L. Amoroso, Pisa, ETS, 2007, pp. 7-15.

ID., *Arte e religione* in M. FARINA, A. L. SIANI, *L'estetica di Hegel*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 67-81.

T. ANDINA, *Arthur Danto: un filosofo pop*, Roma, Carocci, 2010.

C. AXELOS, *Zu Hegels Interpretation der Tragödie*, «Zeitschrift für philosophische Forschung», 19, 1965, pp. 655-667.

M. BACHTIN, *Epos e romanzo* in id., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, Torino, Einaudi, 1979.

BAYERISCHE AKADEMIE DER SCHÖNE KÜNSTE (hrsg.), *Ende der Kunst – Zukunft der Ende*, München, Deutscher Kunstverlag, 1985.

G. BAPTIST, *Das Wesen der Poesie und die Zukunft des Denkens*, in A. GETHMANN-SIEFERT-L. DE VOS-B. COLLENBERG-PLOTNIKOV (hrsg.), *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, pp. 311-323.

C. BARBERO, *Filosofia della letteratura*, Roma, Carocci, 2013.

E. BEHLER, *Friedrich Schlegel und Hegel*, «Hegel – Studien», 1963, pp. 203-250.

H. BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München, C. H. Beck, 1995.

W. BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Band I/2, Frankfurt a. M. 1991 (trad. it. di R. Solmi, *Tesi di filosofia della storia in Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995).

ID., *Einleitung zu Die Rückschritte der Poesie von Karl Gustav Jochmann*, in ID., *Gesammelte Schriften II· I*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992, pp. 572-598.

T. BODAMMER, *Hegels Deutung der Sprache. Interpretationen zu Hegels Äußerungen über die Sprache*, Hamburg, Felix Meiner, 1969.

R. BODEI, *Il primo romanticismo come fenomeno storico e la filosofia di Solger nell'analisi di Hegel*, «Aut-Aut», 1967, pp. 68-80.

- ID., *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel*, Bologna, il Mulino, 2014.
- K. H. BOHRER, *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989.
- A. C. BRADLEY, *Hegel's Theory of Tragedy*, in ID., *Oxford Lectures on Poetry*, London, 1950, pp. 69-95.
- D. P. BUBBIO, *L'Estetica nel dibattito anglosassone contemporaneo sulla metafisica hegeliana*, in M. FARINA, A. L. SIANI (a cura di), Bologna, il Mulino, 2014, pp. 229-243.
- S. BUNGAY, *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1984
- M. CAMPOGANI, *Hegel e il linguaggio. Dialogo, lingua, proposizioni*, Napoli, La città del sole, 2001.
- R. CESARANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- F. CHIEREGHIN, *La "Fenomenologia dello spirito" di Hegel. Introduzione alla lettura*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994.
- M. COMETA, *Iduna. Mitologie della ragione*, Palermo, Novecento, 1984.
- ID., *L'età di Goethe*, Carocci, Roma, 2006.
- A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. littérature et sens commun*, Paris, Ed. du Seui, 1998 (trad. it., *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 12-13).
- L. CORTI, *Ritratti hegeliani. Un capitolo della filosofia americana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014.



R. CORVI, *La riflessione sul tragico in Hegel in Il tragico. Filosofi a confronto*, Milano, 1988, pp. 44-107.

E. M. DALE, *Hegel, the End of History, and the Future*, Cambridge, 2014.

P. D'ANGELO, *Carl Gustav Jochmann. I regressi della poesia e la "morte dell'arte"*, «Aesthetica Pre-Print», 7, 1985.

ID., *Simbolo e arte in Hegel*, Bari, Laterza, 1989 (nuova ed. ebook parzialmente rivista, *il glifo*, 2012).

ID., *L'estetica del romanticismo*, Bologna, il Mulino, 1997.

ID., *L'arte come "maestra dei popoli": il ruolo della forma d'arte simbolica nelle Lezioni di estetica di Hegel* in F. IANNELLI (a cura di), *Arte, religione e politica in Hegel*, Pisa, ETS, 2013, pp. 115-129.

P. D'ANGELO, F. IANNELLI, *Bibliografia sull'estetica di Hegel (1963-2011)* in P. D'ANGELO, *Simbolo e arte in Hegel*, nuova edizione ebook, *il glifo*, 2012, pp. 334-359.

A. C. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (MA) – London, Harvard University Press, 1981 (trad. it. di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari, 2010).

ID., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986 (ed. it. a cura di T. Andina, trad. it. di C. Barbero, *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo, Aesthetica, 2008).

ID., *Beyond the Brillo Box. The visual arts in post-historical perspective*, Berkeley, University of California Press, 1992 (trad. it. di M. Rotili, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine dell'arte*, Milano, Marinotti, 2010).

ID., *The abuse of beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago-La Salle, Open Court, 2003, (trad. it. di C. Italia, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Milano, Postmedia, 2008).

ID., *Narration and Knowledge*, New York, Columbia University Press, 2007.

ID., *What Art Is*, New Haven-London, Yale University Press, 2013.

S. DAVIES, *Definitions of Art*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1991.

M. DE CARO, L. ILLETTERATI, *Introduction* in IID., *Classical German Philosophy. New Research Perspectives between Analytic Philosophy and Pragmatist Tradition*, «Verifiche», XLI (2012), 1-3, pp. 3-10.

J. DERRIDA, *Le puits e la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel*, in ID., *Marges de la philosophie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972, pp. 79-127; trad. it. di M. Iofrida, *Il pozzo e la piramide* in ID., *Margini della filosofia. Introduzione alla semiologia di Hegel*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 105-152.

W. DESMOND, *Hegel and the Absolute*, Albany, SUNY Press, 1986.

M. DONOUGH, *The Woman in White: On the Reception of Hegel's Antigone*, «The Owl of Minerva», 21, 1989, pp. 65-89.

R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 61-62.

ID., *Art and History: Hegel on the End, the Beginning, and the Future of Art*, in S. HOULGATE (ed.), *Hegel and the Arts*, cit., pp. 179-215.

W. DUDLEY, *Telling the Truth: Systematic Philosophy and the Aufhebung of Poetic and Religious Language*, in J. O'NEILL SURBER (ed. by), *Hegel and Language*, cit., pp. 127-141.

S. DÜRR, *Philosophie als das Ende der Kunst? Das Verhältnis von Kunst und Philosophie bei Hegel und Danto* in K. VIEWEG, F. IANNELLI, F. VERCELLONE (hg.), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, München, Wilhelm Fink, 2015).

S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Bompiani, 2015, p. 9. Prima dell'edizione italiana, il volume è uscito in lingua inglese col titolo *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*, New York-London-Oxford-New Delhi-Sydney, Bloomsbury, 2014.

B. K. ETTER, *Between Transcendence And Historicism. The Ethical Nature Of The Arts In Hegelian Aesthetic*, Albany (NY), SUNY, 2006.

M. FARINA, *Arte e filosofia* in M. FARINA, A. L. SIANI, *L'estetica di Hegel*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 83-97.

M. FARINA (ed.), *Forum on Robert B. Pippin, "After the beautiful"*, with R. B. Pippin, M. Farina, F. Campana, F. Iannelli, T. Pinkard, I. Testa, L. Corti, «Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience», 7, 2015, pp. 1-40.

M. FARINA, *Critica, simbolo e storia. La determinazione hegeliana dell'estetica*, Pisa, ETS, 2015.

M. FARINA, A. L. SIANI (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Bologna, il Mulino, 2014.

IID., *Introduzione* in IID. (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 7-12.

A. FERRARIN, *Hegel e il linguaggio. Per una bibliografia sul tema*, «Teoria», VII, 1 (1987), pp. 140-161.

G. FERRONI, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli, Roma 2010 (prima ed. Einaudi, Torino 1996).

D. FORMAGGIO, *La morte dell'arte e l'estetica*, Bologna, il Mulino, 1983.

W. I. FOWKES, *A Hegelian Account of Contemporary Art*, Ann Arbor (Mich.), UMI Research Press, 1981.

U. FRANKE, A. GETHMANN-SIEFERT (hrsg.), *Kulturpolitik und Kunstgeschichte. Perspektiven der Hegelschen Ästhetik*, Hamburg, Felix Meiner, 2005.

J. FRANZEN, *Perché scrivere romanzi?*, in ID., *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore, e la cultura di massa*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 55-96.

D. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009.

H.-G. GADAMER, *Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst*, in A. GETHMANN-SIEFERT-O. PÖGGELER (hrsg.), *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, Bonn, Bouvier, 1986, pp. 213-223 (*Hegel-Studien – Beiheft*, 27).

G. GARELLI, *Introduzione. Un monumento per il classicismo. La lezione hegeliana di Peter Szondi*, in P. SZONDI, *La poetica di Hegel*, Torino, Einaudi, 2007, pp. VII-XXIV.

ID., *Lo spirito in figura. Il tema dell'estetico nella «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, Bologna, il Mulino, 2010.

B. GAUT, "Art" as a Cluster Concept in N. CARROLL (a cura di), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, pp. 25-44.

ID., *The Cluster Account of Art Defended*, «British Journal of Aesthetics», 45, 3, pp. 273-288.

A. GETHMANN-SIEFERT, *Eine Diskussion ohne Ende: zu Hegels These vom Ende der Kunst*, «Hegel-Studien», 16 (1981), pp. 230-243.

EAD., *Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, «Hegel-Studien», 26 (1991), pp. 92-110.

EAD., *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst* in ead. (a cura di), *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, Bonn, Bouvier, 1992, pp. 9-39 (*Hegel-Studien – Beiheft*, 34).

EAD., *Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik*, Erlangen-Jena, Palm & Enke, 1994.

EAD., *Die Kunst (§§ 556-563)*, in H. DRÜE, A. GETHMANN-SIEFERT, C. HACKENESCH, W. JAESCHKE, W. NEUSER, H. SCHNÄDELBACH, *Hegels »Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften« (1830). Ein Kommentar zum Systemgrundriß*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2000, pp. 317-374.

EAD., *Einführung in Hegels Ästhetik*, München, Wilhelm Fink, p. 9 (trad. it. dell'introduzione, parzialmente rielaborata, di M. Farina, *Nuove fonti e nuove interpretazioni dell'estetica di Hegel* in M. FARINA, A. L. SIANI (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 13-31).

EAD., *Danto und Hegel zum Ende der Kunst – Ein Wettstreit um die Modernität der Kunst und Kunsttheorie*, in A. GETHMANN-SIEFERT-H. NAGL-DOCEKAL-E. RÓZSA-E. WEISSER-LOHMANN (hrsg.), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Berlin, Akademie, 2013, pp. 17-37.

EAD., *L'attuale discussione sulla fine dell'arte. Riflessioni sul confronto di Danto con Hegel*, F. Iannelli (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 133-153.

A. GETHMANN-SIEFERT, B. COLLEBERG-LOTNIKOV (hrsg.), *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*, München, Wilhelm Fink, 2008.

A. GETHMANN-SIEFERT, L. DE VOS, B. COLLEBERG-LOTNIKOV (hrsg.), *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, München, Wilhelm Fink, 2005.

A. GETHMANN-SIEFERT, H. NAGL-DOCEKAL, E. RÓZSA, E. WEISSER-LOHMANN (hrsg.), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Berlin, Akademie, 2013.

A. GETHMANN-SIEFERT-B. STERMMRICH-KÖHLER, *Faust: Die „absolute philosophische Tragödie“ – und die „gesellschaftliche Artigkeit“ des West-Östlichen Divan. Zu Editionsproblemen der Ästhetikvorlesungen*, «Hegel-Studien», 18 (1983), pp. 23-64.

E. GEULEN, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerichts nach Hegel*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002.

D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 57.

E. H. GOMBRICH, *In Search of Cultural History* in ID., *Ideals and Idols*, Oxford, Phaidon, 1979, pp. 24-59.

ID., *Hegel und die Kunstgeschichte*, «Neue Rundschau», 88, 2 (1977), pp. 202-219 (trad. it. di A. Serafini, "Il padre della storia dell'arte". *Sulle Lezioni di estetica di G. W. F. Hegel (1770-1831)* in ID., *Custodi della memoria. Tributi ad interpreti della nostra tradizione culturale*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 57-77).

P. GRAVEL, *Pour une logique de l'action tragique. Hegel et la tragédie*, «Philosophiques», 5, 1978, pp. 111-151.

J. HABERMAS, *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt*, in *Id.*, *Kleine Politische Schriften (I-IV)*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1981, pp. 444-464

*Id.*, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985 (trad. it. di Emilio Agazzi e Elena Agazzi, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Roma-Bari, Laterza, 1998).

N. HEBING, *Unversöhnbarkeit. Hegels Ästhetik und Lukács' Theorie des Romans*, Duisburg, Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 2009.

W. HENCKMANN, *Bibliographie zur Ästhetik Hegels: ein Versuch*, «Hegel-Studien», 5 (1969), pp. 379-427.

D. HENRICH, *Zerfall und Zukunft. Hegel Theoreme über das Ende der Kunst* in *Id.*, *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, pp. 65-125

*Id.*, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*, in *Id.*, *Fixpunkte. Abhandlungen und Essay zur Theorie der Kunst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, pp. 126-155.

*Id.*, *Die Aktualität von Hegels Ästhetik*, in *Id.*, *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, cit., pp.156-162.

B. HILMER, *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Hamburg, Meiner, 1997.

EAD., *Being Hegelian After Danto*, «History and Theory», 37, 4, 1998, pp. 71-86.

E. D. HIRSCH, JR., *What Isn't Literature?* in P. Hernadi (ed. by), *What Is Literature?*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

A. HONNETH, *Leiden an Unbestimmtheit. Eine Reaktualisierung der Hegelschen Rechtsphilosophie*, Stuttgart, Reclam, 2001 (trad. it. di A. Carnevale, *Il dolore*

dell'indeterminato. *Una attualizzazione della filosofia politica di Hegel*, Roma, manifestolibri, 2003).

R.-P. HORSTMANN, *What is Hegel's Legacy and What Should We Do With It?*, «European Journal of Philosophy», 7, 2 (1999), pp. 275-287.

S. HOULGATE (ed.), *Hegel and the Arts*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2007.

ID., "Hegel's Aesthetics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/hegel-aesthetics/>>.

ID., *Hegel, Danto and the 'end of art'*, in C. JAMME, I. COOPER (ed.), *The Impact of Idealism: The Legacy of Post-Kantian German Thought*, 2013, pp. 264-292.

F. IANNELLI, *Das Siegel der Moderne : Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, München, Wilhelm Fink, 2007.

EAD., (a cura di), *Arte, religione e politica in Hegel*, Pisa, ETS, 2013.

EAD., *Tod, Ende, Auflösung der Kunst? Überlegungen über Hegel und Danto* in A. ARNDT (a cura di), *Hegel-Jahrbuch 2014. Hegel gegen Hegel*, Berlin, Akademie Verlag, 2014.

EAD., *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, Macerata, Quodlibet, 2014.

EAD., *Introduzione. Vita da sentinella: l'arte nella modernità*, in EAD. (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, Macerata, Quodlibet, 2014.

EAD., *Der Prophet, der Häretiker, der Post-Pop-Philosoph und die ausgebliebene Apokalypse oder Hegel, Belting und Danto über die Kunst und ihr Los*, in K. VIEWEG,



F. IANNELLI, F. VERCELLONE (hrsg.), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, .), *Das Ende der Kunst als Anfang der freier Kunst*, München, Wilhelm Fink, 2015, pp. 117-132.

D. JAMES, *Art, Myth and Society in Hegel's Aesthetics*, London, Continuum, 2009.

J. KAMINSKY, *Hegel on Art. An Interpretation of Hegel's Aesthetics*, Albany (NY), State of New York University Press, 1962.

W. KAUFMANN, *Hegel's Ideas about Tragedy*, in W. E. STEINKRAUS (ed. by), *New Studies in Hegel's Philosophy*, New York, 1971, pp. 201-220.

W. KOEPEL, *Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert*, Bonn, Bouvier, 1975.

D.-J. KWON, *Das Ende der Kunst. Analyse und Kritik der Voraussetzungen von Hegel These*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.

P. LAMARQUE, *The Philosophy of Literature*, Oxford, Blackwell Publishing, 2009.

T. LECLAIR, *The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1989.

W. LINDEN, *Solger und Hegel*, Hamburg, Druck von Hermann Kampen, 1938.

G. LUKÁCS, *Hegels Ästhetik*, in ID., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, Aufbau, 1954; trad. it. di E. Picco, *L'estetica di Hegel*, in ID., *Contributi alla storia dell'estetica*, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 113-152.

R. LUPERINI, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999.

ID., *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.

W. MAKER (a cura di), *Hegel and Aesthetics*, Albany (NY), State University of New York Press, 2000.

O. MARQUARD, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München, Wilhelm Fink, 2003.

G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.

F. MENEGONI, *Soggetto e struttura dell'agire in Hegel*, Trento, Pubblicazioni di Verifiche (20), 1993.

F. MORETTI, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

G. E. MÜLLER, *Solger's Aesthetics. A Key to Hegel*, «Corona. Festschrift für S. Singer», Durham, 1941, pp. 212-227.

JOHN MCCUMBER, *Sound—Tone—Word: Toward an Hegelian Philosophy of Language*, in J. O'NEILL SURBER (ed. by), *Hegel and Language*, New York, SUNY Press, 2006, pp. 111-125.

A. P. OLIVIER, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Honore Champion, 2003.

ID., *Hegel: la genèse de l'esthétique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

G. OLDRINI, *L'estetica di Hegel e le sue conseguenze*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

A. P. OLIVIER, E. WEISSER-LOHMANN (hrsg.), *Kunst – Religion – Politik*, München, Wilhelm Fink, 2013.

M. OPHÄLDERS, *Poesia e morte dell'arte*, in M. FARINA, A. L. SIANI (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 213-228.

F. PAPI, *Hegel e il romanzo*, in S. AGOSTI, S. AIROLDI, L. BOLZAN, L. BONESIO, G. P. CAPRETTINI, A. COSTA, A. COSTANTINI, M. LAVAGETTO, F. MASINI, F. MOIRAGHI, F. PAPI, F. RAVAZZOLI, C. SEGRE, *Problemi del romanzo*, Milano, Franco Angeli, 1983, pp. 216-228, p. 216.

R. PETERCIL, *De la «Phénoménologie de l'Esprit» aux «Leçons d'Esthétique»*. *Continuité et évolution de l'interprétation hégélienne de la tragédie*, «Revue de philosophie de Louvain», 77, 1979, pp. 5-23.

J. PETERS, *Hegel on Beauty*, New York-London, Routledge, 2015.

G. PINNA, *Estetica o filosofia dell'arte. Revisioni testuali e interpretazione dell'estetica di Hegel*, «Giornale critico della filosofia italiana», LXXXI (LXXXIII) (2001) 2002, pp. 503-511.

EAD., *Hegel e Schiller*, in M. FARINA, A. L. SIANI, (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit., pp. 33-48.

T. PINKARD in *Symbolic, Classical, and Romantic Art* in S. HOULGATE (ed. by), *Hegel and the Arts*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, pp. 3-28.

R. B. PIPPIN, *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of European High Culture*, Cambridge (Mass.), Blackwell, 1991.

ID., *Idealism as Modernism: Hegelian Variations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

ID., *What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)*, «Critical Inquiry», 29, 1 (2002), poi incluso in S. HOULGATE, *Hegel and the Arts*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2007, pp. 244-270.

R. B. PIPPIN, *The Absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics* in F. C. BEISER, *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth Century Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 394-418.

ID., *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 2014 (pubblicato in versione parzialmente modificata in tedesco, ID., *Kunst als Philosophie. Hegel und die moderne Bildkunst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2012).

O. PÖGGELER, *Hegel und die griechische Tragödie*, in *Heidelberger Hegel-Tage 1962*, «Hegel-Studien», Beiheft 1, Bonn, 1964, pp. 285-395.

ID., *Hegels Kritik der Romantik*, München, Fink, 1999.

H. PRANG, *Die romantische Ironie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

P. REDDING, "Georg Wilhelm Friedrich Hegel", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/hegel/>>.

M. W. ROCHE, *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and Critique of Hegel*, Albany (NY), SUNY Press, 1998.

ID., *Größe und Grenzen von Hegels Theorie der Tragödie*, «Jahrbuch für Hegelforschung», 8/9 (2002/03), pp. 53–81.

ID., *Hegels Theorie der Komödie im Kontext hegelianischer und moderner Überlegungen zur Komödie*, «Jahrbuch für Hegelforschung», 8/9 (2002/03), pp. 83–108.

K. ROSENKRANZ, *G.W.F. Hegels Leben*, Berlin, 1844; trad. it. di R. Bodei, *Vita di Hegel*, Mondadori, Milano 1974.

E. RÓZSA, *Hegel über die Kunst der „neueren Zeit“ im Spannungsfeld zwischen der „Prosa“ und der „Innerlichkeit“*, in A. GETHMANN-SIEFERT-L. DE VOS-B. COLLENBERG-PLOTNIKOV (hrsg.), cit., pp. 121-142.

E. RÓZSA, *Cristo, il cavaliere, il «cittadino per bene e chi viene dopo...? Individualità moderna e fine dell'arte* in F. IANNELLI (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanza dell'estetica di Hegel*, Macerata, Quodlibet, 2014.

F. RUSH, A. DAUB, *Book Symposium: Robert B. Pippin's After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 73, 3, 2015, pp. 309-329.

B. RUTTER, *Hegel on the Modern Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

D. J. SCHMIDT, *On Germans and Other Greeks. Tragedy and Ethical Life*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

H. SCHNEIDER, *Eine Nachschrift der Vorlesung Hegels über Ästhetik im Wintersemester 1820/21*, «Hegel-Studien», 26 (1991), pp. 89-92.

C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999.

A. L. SIANI, *Commento* in G. W. F. Hegel, *L'Arte nell'Enciclopedia*, Pisa, ETS, 2009, pp. 35-91.

ID., *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*, Pisa, ETS, 2010.

ID., *Kant, Schiller, Hegel e la parabola dell'estetica*, in A. L. SIANI, G. TOMASI, *Schiller lettore di Kant*, pp. 147-16.

A. SPEIGHT, *Hegel, literature, and the problem of agency*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

W. E. STEINKRAUS, K. L. SCHMITZ, *Art and Logic in Hegel's Philosophy*, New Jersey, Humanity Press, 1980.

R. STECKER, *Is it Reasonable to Attempt to Define Art?* in N. CARROLL (a cura di), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, pp. 45-64.

I. STROHSCHIEDER-KOHR, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1977.

EAD., *Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie*, in H. STEFFENS (hrsg.), *Die deutsche Romantik. Poetik Formen und Motive*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989, pp. 75-97.

P. SZONDI, *La concezione della tragedia in Schelling, Hölderlin e Hegel* in id., *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1974.

ID., *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe* in id., *Poetica e filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2001.

P. SZONDI, *La poetica di Hegel*, Torino, Einaudi, 2007.

ID., *Dalla poetica dei generi normativa a quella speculativa* in ID., *Poetica e filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2011.

ID., *Hegels Lehre von der Dichtung*, in ID., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, p. 488 (trad. it. di A. Marietti, *La poetica di Hegel*, Torino, Einaudi, 2007).

W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica, 2006.

T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2008.

- J. URBICH, *Literarische Ästhetik*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2011.
- F. VALAGUSSA, *L'età della morte dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2013.
- F. VERCELLONE, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2013.
- J. VERNON, *Hegel's Philosophy of Language*, London, Continuum, 2007.
- K. VIEWEG, *Skepsis und Freiheit. Hegel über den Skeptizismus zwischen Philosophie und Literature*, München, Fink, 2007.
- ID., *Das Denken der Freiheit. Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2012.
- ID., *Die romantische Kunst als Anfang der freier Kunst – Hegel über das Ende der Kunst und das Ende der Geschichte*, in K.VIEWEG, F. IANNELLI, F. VERCELLONE, *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, cit., pp. 15-31.
- ID., *Literary Castlings and Backwards Flights to Heaven: Sterne's Über-Humor in the work of Jean Paul Richter and Theodor Gottlieb von Hippel*, in K. VIEWEG, J. VIGUS, K. M. WHEELER (ed. by), *Shandean humour in english and german literature and philosophy*, London, Legenda, 2013, pp. 62-77.
- ID., *L'arte moderna come «fine dell'arte»*, in F. IANNELLI (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 95-114.
- ID., *Die romantische Kunst als Anfang freier Kunst – Hegel über das Ende der Kunst und das Ende der Geschichte*, in K. VIEWEG, F. IANNELLI, F. VERCELLONE (hrsg.), *Das Ende der Kunst als Anfang der freier Kunst*, München, Wilhelm Fink, 2015, pp. 15-31.
- S. VIZZARDELLI, *La trasversalità estetica della poesia in Hegel*, «Quaderni di Estetica e Critica», I (1996), pp. 41-66.

F. D. WAGNER, *Hegels Philosophie der Dichtung*, Bonn, Bouvier, 1974.

J. WEISS, *Die Theorie des Romans in Hegels Ästhetik* in H. NAGL-DOCEKAL, A. GETHMANN-SIEFERT, E. RÓZSA, E. WEISSER-LOHMANN (hrsg. v.), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Berlin, Akademie Verlag, 2013, pp. 67-82.

M. WEITZ, *The Role of Theory in Aesthetics* in P. LAMARQUE, S. H. OLSEN (a cura di), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Antology*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, pp. 12-18 (trad. it. di A. Ottobre, *Il ruolo della teoria in estetica* in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 14-27).

R. WELLEK, *Storia della critica moderna (1750-1950). II. L'età romantica*, Bologna, il Mulino, 1961.

R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria della letteratura*, Bologna, il Mulino, 1956.

W. WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne*, 7. Auflage, Berlin, Akademie, 2002.

L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1983.

J. WOOD, *Hysterical Realism*, in ID., *The Irresponsible Self. On Laughter and the Novel*, pp. 178-194.

ID., *Jonathan Franzen and the "Social Novel"*, in ID., *The Irresponsible Self. On Laughter and the Novel*, pp. 195-209

B. WYSS, *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, Cologne, DuMont, 1997.

P. V. ZIMA, *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen-Basel, Francke, 1995.



M. ZÜFLE, *Prosa der Welt. Die Sprache Hegels*, Einsiedeln, Johannes Verlag, 1968.

## Romanzi

J. L. BORGES, *Pierre Menard, autor del Quijote*, in id., *Fictiones* (trad. it. *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, in id., *Finzioni (1935-1944)*, Torino, Einaudi, 1995), pp. 35-47

T. CAPOTE, *In cold blood. A true account of a multiple murder and its consequences*, Harmondsworth, Penguin, 1966 (trad. it., *A sangue freddo*, Milano, Garzanti, 2013)

E. Carrère, *Limonov*, P. O. L., 2011, (trad. it., Milano, Adelphi, 2012).

I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2011.

J. FRANZEN, *The Corrections*, New York, Farrar, Straus and Grioux, 2001 (trad. it., *Le correzioni*, Torino, Einaudi, 2003).

Z. SMITH, *White Teeth*, London, Penguin, 2000 (trad. it., *Denti bianchi*, Milano, Mondadori, 2000).

D. F. WALLACE, *Infinite Jest*, New York-Boston-London, Back Bay Book, 2006 (trad. it., Torino, Einaudi, 2000)