

Paolo D'Angelo

Simbolo e Arte in Hegel

<http://www.ilglifo.it/vediLibroSpecifico.aspx?id=1004>

il glifo ebooks

ISBN: 9788897527039

Prima edizione: gennaio 2012

Copyright © *il glifo*, 2012, www.ilglifo.it

National Bibliography Number:
urn:nbn:it:ilglifo-9313



Questa anteprima può essere riprodotta liberamente, citando la fonte.
Per informazioni relative ai diritti, si veda: www.ilglifo.it/licenze.aspx

QUARTA DI COPERTINA

Questo libro costituisce un'introduzione alla lettura dell'estetica di Hegel che la pone sotto una luce completamente diversa rispetto al consueto. Facendo leva proprio sulla sezione delle *Lezioni di estetica* hegeliane solitamente più trascurata, quella dedicata al Simbolico, scopriamo infatti uno Hegel tutt'altro che devoto dell'arte classica, imprevedibilmente aperto verso esperienze artistiche lontane dalla nostra tradizione, acutamente preveggenze dell'inesauribile espansione della libertà dell'arte e dell'artista nel tempo a venire, e soprattutto ci imbattiamo in inaspettate tensioni e rovesciamenti della teoria dell'arte da lui formulata.

Da queste pagine, che utilizzano in grande misura le nuove edizioni delle *Lezioni di estetica* uscite negli ultimi quindici anni in Germania, e presentano quindi fondamentali novità anche sul piano testuale, esce un'immagine imprevedibilmente viva e stimolante di una filosofia della quale pensavamo che tutto fosse già stato detto.

Paolo D'Angelo

Paolo D'Angelo è nato a Firenze nel 1956 e si è laureato in Filosofia presso l'Università di Roma La Sapienza nel 1980. Dal 1992 è stato Professore Associato presso l'Università di Messina e successivamente Professore Ordinario di Estetica presso l'Università Roma Tre. Tra le sue pubblicazioni più recenti ricordiamo: *Estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2011; *Filosofia del Paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2010; *Estetica e Paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009; *Introduzione all'estetica analitica*, Roma-Bari, Laterza, 2008; *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*,

Macerata, Quodlibet, 2006; *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata, Quodlibet, 2005. Ha curato e tradotto le *Lezioni di estetica* di Hegel (Roma-Bari, Laterza, 2000).

INDICE

PREMESSA

Abbreviazioni dei titoli delle opere di Hegel utilizzate nel testo

1. L'ARGO DAI MILLE OCCHI
 - 1.1. Un'immagine e il suo rovescio
 - 1.2. Da dove deve cominciare l'estetica?
 - 1.3. Il problema del sensibile
2. MARGINALITÀ E CENTRALITÀ DEL SIMBOLICO
 - 2.1. Sensibile e simbolico
 - 2.2. Marginalità del simbolico
 - 2.3. Genesi e novità del simbolico
 - 2.4. Alle origini dell'estetica di Hegel: l'inadeguatezza del sensibile
3. IL SIMBOLO
 - 3.1. Simbolo e segno
 - 3.2. Il luogo sistematico del simbolo
 - 3.3. Il simbolo, l'arte, l'indicibile
 - 3.4. Un termine al centro della discussione
 - 3.5. Hegel e Creuzer
4. LE FORME DEL SIMBOLICO
 - 4.1. Il simbolismo introvabile
 - 4.2. Il paese dell'enigma
 - 4.3. L'annullamento del sensibile: il simbolismo del sublime
 - 4.4. Un capitolo sbagliato? Il simbolismo cosciente
5. IL SIMBOLICO COME PARADIGMA DELL'ARTE
 - 5.1. L'arte nella «Enciclopedia»
 - 5.2. Un intruso nello spirito assoluto?
 - 5.3. Il simbolico oltre il simbolico
 - 5.3.1. Il romantico come ritorno alla struttura del simbolico
 - 5.3.2. La radice simbolica del linguaggio
 - 5.4. Ancora sulla 'morte dell'arte'

APPENDICE: IL PROBLEMA DEL TESTO DELLE «LEZIONI DI ESTETICA»

BIBLIOGRAFIA SULL'ESTETICA DI HEGEL (1963 - 2011)

1. Studi di carattere generale
2. Studi sulla teoria della 'morte dell'arte'
3. Studi sulla evoluzione del pensiero estetico di Hegel
4. Studi sulla teoria delle singole arti, sulla interpretazione di determinate problematiche e di specifiche epoche artistiche, sul rapporto di Hegel con altri teorici della estetica
5. Studi sulla ricezione della estetica di Hegel. Rassegne della letteratura critica

PREMESSA

Questo libro è stato scritto tra il 1985 e il 1987 come tesi di dottorato, e pubblicato nel 1988 presso l'editore Laterza. Lo ripubblico qui in forma solo parzialmente mutata, con qualche aggiornamento e qualche integrazione. Ma debbo dire che non ho tentato un'opera complessiva di riscrittura, che avrebbe richiesto un confronto continuo con la letteratura critica successiva apparsa sullo stesso tema. Non lo ho fatto per due motivi. Il primo è che quest'opera di aggiornamento ho cercato di compierla negli altri saggi e studi sull'estetica di Hegel che ho pubblicato negli anni successivi, e che elenco qui rapidamente: il profilo sull'estetica di Hegel nel volume a cura di Pietro Rossi *Hegel. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1992; il saggio *Hegel e la teoria della pittura* in "Studi di estetica", 1999, pp. 175-186; l'*Introduzione* a Hegel, *Lezioni di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2000; lo scritto su *La religion natural*, in *Hegel. La odisea del espíritu de Hegel*, a cura di F. Duque, Madrid, Círculo de bellas artes, 2009, quello su *El cuerpo humano en la estética de Hegel*, in I. Falgueras e altri, *Yo y Tempo. La antropología filosófica de G.W.F. Hegel*, supplemento n° 15 a "Contrastes. Revista Internacional de Filosofía", Malaga 2010, e infine quello su *Hegel e il Romanticismo* di prossima pubblicazione con l'editore Il Mulino nel *Companion all'estetica di Hegel*, a cura di A. Siani e M. Farina. Il secondo motivo, altrettanto sostanziale, è che i libri hanno la loro forma e il loro destino, e non sempre riscriverli significherebbe migliorarli. *Habent sua fata libelli*.

Quando apparve la prima edizione di questo libro, il grosso lavoro di edizione dei testi degli appunti dei corsi sull'estetica, compiuto dagli studiosi dello Hegel-Archiv di Bochum era ancora in gestazione, e le edizioni dei corsi di estetica del 1820-21, del 1823, del 1826, avrebbero visto la luce solo un decennio dopo, mentre quello del 1828-29 deve ancora essere pubblicato. Da questo punto di vista, il presente lavoro sarebbe irrimediabilmente datato se quei testi e quei corsi non avessi potuto consultarli, manoscritti o nella trascrizione operata dagli studiosi tedeschi, nella sede dell'Archivio e grazie alla loro cortesia e alla loro liberalità. Allora ero costretto a citarli dal manoscritto, ora posso citarli dalle edizioni a stampa che sono disponibili per il lettore.

Tengo a segnalare che sulla forma simbolica dell'arte è uscito, qualche anno dopo la prima edizione di questo lavoro, un volume di ampie dimensioni della studiosa coreana Jeong-Im Kwon: *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der 'symbolischen Kunstform' in Hegels Aesthetik*, München, Fink, 2001.

I ringraziamenti che allora rivolgevo agli studiosi dello Hegel - Archiv della Ruhr - Universität di Bochum non possono quindi che essere reiterati in questa sede: ringrazio dunque tutto il personale attivo nello Hegel-Archiv negli anni 1986-1988, a partire dall'allora direttore, prof. Otto Pöggeler, alla prof. Annemarie Gethmann-Siefert, al dottor Helmut Schneider, i segretari e la bibliotecaria.

Nella prefazione alla prima edizione ringraziavo anche alcune persone che non sono più tra noi, ma che a maggior ragione intendo oggi ricordare per l'aiuto e i suggerimenti che mi hanno dato nella stesura del lavoro: Emilio Garroni e Valerio Verra, che furono prodighi di incoraggiamenti e di consigli, e poi Luciano Anceschi e Lino Rossi, che hanno diretto il Dottorato in Filosofia dell'Università di Bologna negli anni in cui ho preparato questo lavoro.

La bibliografia che chiude questo volume è stata aggiornata al 2011 a cura della dott. Francesca Iannelli, che qui ringrazio. Ma rimandiamo anche alla pagina web: <http://www.ilgifo.it/est/bibliohegel.htm>, dove il lettore interessato potrà sempre consultare la bibliografia periodicamente aggiornata degli studi sull'estetica di Hegel dal 1966 in avanti.

Roma, Dicembre 2011

1. L'ARGO DAI MILLE OCCHI

1.1. *Un'immagine e il suo rovescio*

Nel corso delle *Lezioni di estetica* accade a Hegel, ad un dato momento, di prendere posizione sul carattere generale dell'arte non attraverso una definizione formale o una proposizione teorica, ma per mezzo di un paragone immaginoso, una comparazione particolarmente suggestiva. «L'arte - dice Hegel - fa di ogni sua produzione un Argo dai mille occhi, perché si veda in ogni punto l'anima interna e la spiritualità» (*Est. I*, 203/176). Nell'edizione dell'*Estetica* preparata da Heinrich Gustav Hotho¹, e che costituisce il testo vulgato dell'estetica hegeliana, questo paragone si trova in una posizione rilevante, che contribuisce, al di là dell'efficacia dell'immagine, ad attribuirgli la massima importanza. Lo si legge infatti proprio in apertura del capitolo terzo della prima parte, la *Parte generale sulla Idea del bello artistico*; e siccome i primi due capitoli sono l'uno una breve e un po' astratta messa in campo della idea del bello, e l'altro un lungo *excursus* sul bello naturale - un argomento cioè che, come vedremo poi, non rientra di diritto tra gli oggetti teorici del discorso hegeliano, nonostante la presenza di indizi estrinseci in contrario - è appunto il terzo capitolo, dedicato al *Bello artistico o l'Ideale* a portarci nel vivo dell'argomento. L'Argo dai cento o mille occhi sembra stare a guardia non di Io trasformata in giovenca come accadeva nel mito, ma del discorso hegeliano sull'arte. Certamente, la posizione relativa di un passo all'interno delle *Lezioni* non può mai assurgere a prova di alcunché. Anche se spesso gli interpreti lo dimenticano, non siamo infatti di fronte a un'opera scritta di pugno da Hegel, e nemmeno a una trascrizione da un unico corso di lezioni; abbiamo oggi la certezza che il redattore dell'*Estetica* si è preso molte libertà in relazione all'ordinamento del materiale che aveva a disposizione. Eppure anche indizi intrinseci portano a ritenere che non si tratti di un abbellimento occasionale del discorso, una di quelle piacevolezze con le quali il professore gratificava il suo uditorio, e che sono talora trapassate nel testo. È vero che il paragone sembra ritenere, nella forma in cui ci è giunto, qualcosa che può far pensare a una sua nascita estemporanea, nel vivo del discorso. Hegel sembra indugiare alla ricerca di una metafora appropriata; poi si appoggia alla citazione, in sé non motivata, del distico pseudo-platonico ad Astro, tramandatoci da Diogene Laerzio («Tu guardi le stelle, o mia stella; come vorrei essere il cielo per guardarti con mille occhi da lassù») per giungere finalmente alla immagine dell'arte come «Argo dai mille occhi»². Ma essa serve comunque a chiarire un pensiero che, poche righe sopra, è stato indicato come «la cosa più generale» che si possa pensare sull'arte, almeno al punto in cui è arrivata la riflessione sviluppata dalle *Lezioni*: «la cosa più generale che possiamo dire, in conseguenza delle nostre precedenti considerazioni ed in modo del tutto formale, intorno all'ideale dell'arte, è che, da un lato, il vero ha sì esistenza (*Dasein*) e verità solo nel suo dispiegarsi a realtà esterna, ma dall'altro può tanto riunire e mantenere in uno l'esteriorità reciproca di esistenza e verità, che ognuna delle parti del dispiegarsi fa in lei apparire quest'anima, il tutto» (*Est. I*, 203/175). Che qualcosa sia «la cosa più generale» non significa necessariamente che sia anche la più profonda e significativa; che essa sia detta «in modo del tutto formale» vuol dire, nel lessico hegeliano, che la cosa è esposta *soltanto* formalmente e non ancora mostrata nel suo sviluppo concreto; ma, insomma, nel dire che l'arte è un'esistenza esterna in cui si mostra però un contenuto spirituale tocchiamo pur sempre qualcosa che è proprio dell'arte in ogni sua manifestazione, di tutta l'arte. Nell'arte una forma sensibile si carica di un significato spirituale; la materia perde la sordità e l'insignificanza della pura esteriorità e si fa portatrice di un interno, di un significato. «In tal modo il sensibile è nell'arte *spiritualizzato*, giacché lo *spirituale* in essa appare sensibilizzato» (*Est. I*, 61/49). Se il termine 'spiritualizzazione' sembra troppo connotato è possibile, volendo, offrirne una traduzione funzionale e parlare di un *conferimento di senso*. Il problema dell'estetica hegeliana si può allora riformulare così: come è possibile che un oggetto esterno - al limite, vedremo, una 'cosa' - si faccia portatore di senso? Come è possibile l'originario conferimento di senso cui assistiamo nell'arte? Il passo dal quale abbiamo iniziato la lettura dell'*Estetica* non lo dice. Esso si limita a rimandare su base analogica al caso del corpo umano, in cui pure vediamo la forma sensibile farsi

veicolo dell'interno spirituale. Il testo dice proprio: «Se noi prendiamo come spiegazione più prossima la figura umana, questa [...] è una totalità di organi in cui il concetto si è disgiunto e in ogni membro palesa solo una qualsiasi attività particolare ed un moto parziale. Ma se ci chiediamo in quale organo particolare l'intera anima appaia come tale, noi pensiamo subito all'occhio; infatti l'anima si concentra nell'occhio, e non solo vede per mezzo suo, ma vi è anche vista» (*Est. I*, 203/175). Una volta chiarita l'analogia, diventa possibile il 'salto' metaforico all'«Argo dai mille occhi»: «Come le pulsazioni del cuore si mostrano su tutta la superficie del corpo umano, al contrario che per il corpo animale, in egual modo si deve affermare dell'arte che essa trasforma ogni forma, in tutti i punti della superficie visibile, nell'occhio, che è la sede dell'anima e porta ad apparire lo spirito. [...] E non solo la forma corporea, la sembianza del volto, i gesti, l'atteggiamento, ma anche le azioni e gli eventi, i discorsi e i suoni, tutto il loro corso attraverso tutte le condizioni dell'apparire, devono diventare in ogni punto, in virtù dell'arte, l'occhio in cui si dà a conoscere l'anima libera nella sua interna infinità». Altrove, le *Lezioni* difenderanno la scultura dall'accusa di non sapere rappresentare adeguatamente proprio la parte più spirituale della figura umana, l'occhio e lo sguardo, con un argomento assai simile, anche se più sobriamente accennato: «L'opera di scultura non possiede un'interiorità come tale che si palesi anche per sé come questo ideale dello sguardo di contro, alle altre parti del corpo, e che si presenti nell'opposizione di occhio e corpo. Ciò che l'individuo è come interno, come spirituale, resta, invece, del tutto effuso nella totalità della figura [...]» (*Est. II*, 390/820). Si tratta, certo, di un'argomentazione non univocamente sviluppata, perché altri luoghi dell'*Estetica* sembrano imputare la mancata raffigurazione dello sguardo al non completo sviluppo della soggettività che nella scultura si esprime³. La linea del discorso, tuttavia, qui è palese: si vuol dire che l'animazione, il senso, si è come traslato dalla sua sede più immediata, il volto e lo sguardo, a *tutta* la superficie della statua. Quel che Hegel ha in mente si fa chiaro se pensiamo a quelle statue che un accidente ha privato del capo ma che conservano intatta la loro espressività nonostante la mutilazione. E veramente sembra possibile che Hegel abbia avuto presente, nel chiamare l'arte un «Argo dai mille occhi», uno dei *Torsi* che ci sono giunti dall'antichità, per esempio quello celeberrimo di Ercole detto 'del Belvedere', che già aveva ispirato a Winckelmann una delle sue descrizioni più partecipate e commosse.

Senonché, nulla è più rivelatore della *forma mentis* di Hegel - di quello stesso Hegel che pare fosse solito dire che perfino il pensiero di un delinquente ha più valore, giacché è pur sempre opera dello spirito, di un fenomeno naturale per quanto bello e grandioso⁴ - del fatto che mentre Winckelmann rende il *Torso* una sorta di microcosmo nel quale si specchia il macrocosmo della natura (i muscoli si fondono come le onde del mare, le spalle sono come montagne, le pieghe del busto come colline), per Hegel la luce dell'opera d'arte viene tutta dall'interno, dal farsi occhio, spirito, della materia⁵.

Come in uno splendido sonetto di Rainer Maria Rilke, *Archaischer Torso Apollos*, la luminosità delle pupille si è sparsa per tutte le membra:

*Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,
sich hält und glänzt.*

E, come in Rilke, solo questa animazione salva la pietra dalla sua refrattaria ottusità:

*Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;
und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern⁶,*

Non c'è alcun punto che non ti guardi: ogni punto della superficie ha come acquistato coscienza, ogni porzione di materia si è fatta sede di senso. Ma Hegel, paragonando l'arte ad un «Argo dai mille, occhi» sembra dire di più, sembra dire che ciò non accade soltanto nel caso in cui l'arte rappresenta la figura umana, e che nell'arte ogni frammento di exteriorità pare suscettibile di tramutarsi in senso, ed è anzi pronto a farlo. Tant'è vero che qualche pagina più avanti, riferendosi alla raffigurazione degli oggetti d'uso quotidiano nella pittura olandese, da Hegel tanto amata, le *Lezioni* diranno: «Ma quel che ci attrae in tale contenuto, nella misura in cui ci è offerto dall'arte, è proprio questa parvenza ed apparenza degli oggetti come prodotti dallo spirito, che trasforma nel modo più intimo l'esterno ed il sensibile dell'intera struttura materiale» (*Est. I*, 214/185). Tutta la materia sembrerebbe disponibile a transustanziarsi, senza residui, nello sguardo dell'«Argo dai mille occhi», perché il proprio dell'arte è di essere «*das Sinnliche zur Unsinnlichkeit*», il sensibile portato alla non - sensibilità (*Est. II*, 130/584).

Se però non ci lasciamo sviare da quanto di suggestivo è presente nella immagine hegeliana, e cerchiamo di restare fermi a quel che appare suscettibile di una riformulazione in termini oggettivi e freddi, alla sua struttura logica insomma, ne ricaviamo sì una affermazione di carattere generale sull'arte (l'arte sembra consistere nella spiritualizzazione di una exteriorità sensibile) ma non anche indicazioni concrete per intendere come l'arte possa assolvere questo compito. L'unico indizio che ci viene offerto è un rinvio per analogia: l'opera d'arte spiritualizza il sensibile, così come nel corpo umano la materialità appare trasformata dalla presenza di una interiorità. In più, l'immagine aggiunge solo il fatto che questa spiritualizzazione ci si mostra per così dire allo stato puro, come nell'occhio umano la spiritualizzazione del corporeo.

Il richiamo al valore paradigmatico della figura umana non è comunque un episodio isolato, ma percorre tutte le *Lezioni di estetica*. Anche quando tratta del corpo umano come semplice formazione naturale, Hegel tende a differenziarlo dalle formazioni consimili, per esempio dagli altri corpi animali: «Il corpo umano [...] si trova ad un grado superiore, in quanto in ogni istante è in lui evidente che l'uomo è unità animata, senziente. La pelle non è ricoperta da rivestimenti vegetali senza vita, la pulsazione del sangue appare su tutta la superficie, il cuore pulsante della vitalità è per così dire onnipresente ed appare anche nella manifestazione esterna come vera e propria animazione» (*Est. I*, 193/167). Nel corpo umano infatti perviene all'espressività non semplicemente l'anima, ma lo spirito. «Spirito ed anima, in effetti, vanno essenzialmente distinti. Infatti l'anima è soltanto questo ideale semplice essere per sé del corporeo come corporeo, mentre lo spirito è l'essere per sé della vita cosciente e autocosciente, con tutti i sentimenti, le rappresentazioni ed i fini di questa esistenza autocosciente» (*Est. II*, 367/ 800). Il parallelismo corpo/spirito e esterno/interno nell'arte può dunque tornare, per esempio in un passo della *Suddivisione* che conclude, nel testo approntato da Hotho, la *Introduzione generale*: «Che ai due aspetti dell'arte, il contenuto e la raffigurazione, si accordi il concreto, proprio questo è il punto in cui entrambi possono riunirsi e corrispondere l'un l'altro, così come, ad esempio, la forma naturale del corpo umano è un simile concreto sensibile che può rendere manifesto lo spirito in sé concreto e può mostrarsi a lui conforme» (*Est. I*, 101/83). Siamo qui in presenza, come è parso a qualche interprete, di un semplice 'scambio', di una 'confusione' tra quello che è il rapporto estetico di forma e contenuto e le caratteristiche delle forme organiche? Certamente, intere sezioni dell'*Estetica* sembrano non tenere conto che altro è la figura umana come esistenza naturale, altro il corpo umano in quanto oggetto della raffigurazione artistica: si pensi soltanto alle lunghe disquisizioni sulla bellezza delle singole parti del corpo che si trovano nella sezione dedicata alla scultura. Ma di uno 'scambio', cioè di un equivoco, non pare proprio si possa parlare: prima di tutto, perché in questo atteggiamento Hegel è in buonissima compagnia, da Winckelmann, che le pagine sulla scultura appena ricordate seguono si può dire alla lettera⁷, a Schelling, che nella *Filosofia dell'arte* afferma che la vitalità si concentra sulla superficie del corpo umano e «si espande su di essa come pura bellezza»⁸, a Solger, per il quale la figura umana costituisce una sorta di oggetto artistico *par excellence* proprio in quanto mostra come già compiuta quella unione di concetto ed esistenza che l'arte è chiamata a

realizzare: «Fra tutti i fenomeni reali non ve n'è alcuno, al di fuori dell'uomo, in cui concetto e oggetto siano trapassati completamente l'uno nell'altro»⁹. E poi perché è del tutto evidente che Hegel non gioca su di uno 'scambio', ma piuttosto costruisce esplicitamente una omologia; il corpo umano si dimostra come «l'unica possibile esistenza naturale dello spirito» (*Est.* II, 21/488), e nell'arte lo spirito deve appunto trovare una esistenza *sensibile* adeguata. Guardare *dentro* questa omologia però, come già si accennava, non è facile, almeno restando al testo dell'*Estetica*. C'è bensì una pagina, in cui le *Lezioni* sembrano avviarsi ad analizzare per lo meno un lato dell'analogia. «Se interroghiamo la nostra coscienza comune nei riguardi della vitalità, abbiamo in essa da un lato la rappresentazione di corpo, dall'altro quella di anima. Ad entrambi noi diamo differenti qualità peculiari. Questa differenziazione di anima e corpo è molto importante anche per la considerazione filosofica, e dobbiamo qui parimenti accettarla. Tuttavia l'interesse altrettanto importante della conoscenza riguarda l'unità di anima e di corpo, la quale ha sempre opposto le più grandi difficoltà alla considerazione del pensiero. In grazia di questa unità la vita è appunto una prima apparenza naturale dell'idea. Noi non dobbiamo quindi intendere l'unità di anima e di corpo semplicemente come connessione, ma in un senso più profondo» (*Est.* I, 160 - 61/137). Il lettore dell'*Estetica* può limitarsi a dare per presupposto questo senso «più profondo», ovvero ad accettarlo come materia non della filosofia dell'arte ma di un'altra disciplina filosofica; ma può anche cercarlo nella sede teorica a lui propria. Si ritrova allora rimandato a quella parte della *Filosofia dello spirito* cui Hegel dà il nome di *spirito soggettivo*, e che viene trattata unicamente nella *Enciclopedia delle scienze filosofiche*: e precisamente alla prima sezione di essa, l'*Antropologia*.

Qui il rapporto di compenetrazione di anima e corpo emerge in sostanza come *risultato* dello sviluppo che è oggetto dell'*Antropologia*, giacché nelle prime due sottosezioni (anima *naturale* e anima *senziente*) delle tre che la compongono siamo in presenza piuttosto del contrasto e della lotta dell'anima con la corporeità¹⁰. L'anima reale (*wirkliche Seele*), che emerge a conclusione di questo sviluppo, nel §411, è appunto l'anima che ha conformato e fatta propria la corporeità, e si afferma dunque come soggetto singolo: l'esteriorità cessa di valere come relativamente indipendente, e sta piuttosto come il predicato del soggetto, ma un predicato «nel - quale il soggetto si riferisce soltanto a sé» (*Enc.*, §411). In che rapporto sta, allora, l'esterno con l'interno? Hegel offre, essenzialmente, *due* determinazioni. La prima indica il rapporto come relazione del segno al *designatum*: «Questa esteriorità non rappresenta sé, ma l'anima, ed è il segno di questa». È il segno, come *aliquid* che *pro aliquo stat*; nell'apprensione del corpo umano non ci fermiamo a ciò che appare, ma andiamo alla ricerca di qualcosa che sta dietro l'apparenza; in questo senso la *Fenomenologia dello spirito* parlava di un corpo che non rimane «cosa immediata» ma dà a conoscere «qualcosa d'altro», diventa espressione della individualità (*Fen.*, 223/ I, 257). Se poi quest'uso del termine 'segno' sia coerente con la determinazione concettuale del segno nella filosofia hegeliana, non si può ancora decidere; si può solo anticipare che qui sembra mancare proprio un tratto essenziale del rapporto segnico (almeno in senso stretto) così come Hegel lo concepisce: l'*arbitrarietà* del legame tra significante e significato.

«L'anima - prosegue Hegel - essendo siffatta identità dell'interno con l'esterno [...] è reale; essa ha, nella sua corporalità, la sua figura libera, nella quale si sente e si dà a sentire, e che, come l'opera d'arte dell'anima, ha espressione umana [...]». Il corpo è l'opera d'arte dell'anima (*das Kunstwerk der Seele*): l'anima plasma l'esterno come l'artista la materia, e rende quindi la corporeità espressiva dell'interno, dello spirito. Con ciò siamo ricondotti, con tutta evidenza, al punto da cui avevamo preso le mosse. L'arte come «Argo dai mille occhi» era apparsa esemplata sul paradigma del rapporto anima/corporeità: la chiarificazione di questo paradigma lo riporta proprio al rapporto *artistico* di interno ed esterno. *Non si è mosso un passo*: le due immagini, esattamente speculari, non fanno che rinviare l'una all'altra, in un circolo. Ma non si può nemmeno parlare di un circolo vizioso: a scontrarsi infatti non sono due determinazioni logiche, ma solo due immagini analogiche: e non si può pretendere che un filosofo, e sia pure Hegel, osservi la congruenza anche dei paragoni che usa. Non si dovrà dire più semplicemente che quello dalle *Lezioni di estetica* alla *Enciclopedia*

è stato un *détour* a vuoto? Prima di affermarlo bisogna però essere certi che il discorso della *Enciclopedia* non offra nessuna specificazione al rapporto tra sensibile e spirituale. Ma già il fatto che la compenetrazione di esterno e interno si attui qui come *processo progressivo* deve indurre a cautela: se prima si poteva credere che l'arte operasse una sorta di repentina transustanziazione della materia («L'arte fa di ogni sua produzione un Argo dai mille occhi») ora invece possiamo essere indotti a pensare che il conferimento del senso all'esteriorità sia invece un cammino, e un cammino accidentato.

La materia non si offre supinamente e docilmente alla trasformazione, ma piuttosto lotta e si sottrae. Nell'Annotazione al §411 Hegel riprende l'idea di un 'tono spirituale' la cui diffusione su tutta la superficie del corpo sarebbe la caratteristica della figura umana, ma aggiunge: «Questo tono è una modificazione così lieve, indeterminata e ineffabile, perché la figura nella sua esteriorità è alquanto di immediato e naturale, e perciò può essere solamente un segno indeterminato e del tutto imperfetto per lo spirito, e non può rappresentarlo quale esso è per se stesso, quale universale». Il sensibile, che sembrava chiamato ad esprimere lo spirituale, appare piuttosto come un ostacolo, un mezzo inadeguato e imperfetto. La trasformazione non può mai essere completa e la materialità appare come un *fondo* insuperabile, restio a sciogliersi integralmente in significato. Certamente la figura umana è la forma più alta in cui appare lo spirito; ma ciò è vero soltanto se ci si pone dal punto di vista del cammino già percorso dall'anima - che, frattanto, proprio nell'appropriazione dell'esterno perde il carattere della immediatezza e trapassa in coscienza (*Enc.*, §412) - non di quello che resta da percorrere: «per l'animale, la forma umana è il modo più alto in cui lo spirito gli appare. Ma, per lo spirito, la forma è solo la sua prima apparizione; e la *lingua* è la sua espressione più completa» (*Enc.*, §411). Come già nella *Fenomenologia*, il linguaggio, non l'apparenza esterna del corpo, è la vera espressione dell'interno, e le pseudoscienze, come la fisiognomica di Lavater e la cranioscopia di Gall, che pretendono di fissare le leggi di una corrispondenza - quella tra forma del viso o del cranio e carattere o attitudini spirituali - che è qualcosa di accidentale, sono criticate da Hegel come incapaci di raccogliere un qualsiasi risultato positivo¹¹. Qui, tuttavia, sembrerebbe che l'omologia col rapporto di interno ed esterno nell'arte si debba arrestare: non è affatto immediatamente evidente, infatti, se si possa parlare di una *opposizione*, in Hegel, di linguaggio ed arte; anzi, non presenta forse Hegel l'arte che utilizza il linguaggio come veicolo espressivo, la poesia, come l'arte suprema ed universale? In effetti, nessuna facile conclusione può ancora essere anticipata, a questo punto, perché se è vero che arte e linguaggio sembrano originariamente accomunati dall'essere entrambi momenti della proiezione di un senso sul mondo, è anche vero che la diversità del mezzo in cui si realizzano (per l'uno segni arbitrari, per l'altra concrete presenze sensibili) rischia di divaricarli e contrapporli. Qualcosa del genere sembra emergere, per esempio, in un passo come questo: «Il primo, originario bisogno dell'uomo è che una rappresentazione, un pensiero nato dallo spirito, sia prodotto dall'uomo come sua opera e da lui messo in atto, così come nella lingua sono le rappresentazioni come tali che l'uomo comunica e rende comprensibili agli altri. Nella lingua, però, il mezzo di comunicazione non è altro che un segno e quindi una esteriorità del tutto arbitraria. L'arte invece non deve solo servirsi di semplici segni, deve al contrario dare ai significati una presenza sensibile corrispondente» (*Est.* II, 272/ 713).

L'arte ha a che fare essenzialmente col sensibile: questa determinazione iniziale e basilare dell'estetica hegeliana appare già carica di implicazioni problematiche. Per un verso, l'arte deve consistere in una perfetta adeguazione dell'interno e dell'esterno, del sensibile e dello spirituale; per un altro verso, sembra che il sensibile appartenga altrettanto originariamente all'arte come *limite* alla spiritualizzazione, come nucleo irriducibile al significato. Se torniamo al testo delle *Lezioni*, il paradigma della bella corporeità umana dal quale siamo partiti può ricevere una ulteriore complicazione; al limite, una smentita. L'uomo, dice Hegel, «ha l'impulso di produrre e parimenti riconoscere se stesso in quel che gli è immediatamente dato, in quel che per lui è esistente esternamente. Egli realizza questo fine trasformando le cose esterne su cui imprime il sigillo del suo interno ed in cui ritrova ora le sue proprie determinazioni» (*Est.* I, 51/ 39). Tra queste cose esterne

che l'uomo deve trasformare troviamo sorprendentemente lo stesso corpo umano, la «sede adeguata dello spirito»: Hegel, che nella sezione dedicata alla scultura e più in generale in tutta la visione della forma d'arte classica sposerà appieno l'ideale winckelmanniano della bella corporeità, può allora tessere una veramente inaspettata giustificazione del *tatuaggio*: «L'uomo si comporta in questo modo non soltanto con le cose esterne, ma anche con se stesso, con la propria figura naturale che egli non lascia come trova, ma cambia intenzionalmente. Questa è la causa di tutte le acconciature e gli ornamenti, siano essi pur così barbari, privi di gusto, completamente deformanti e addirittura perniciosi, come i piedi infasciati delle donne della Cina o gli spacchi nelle orecchie e nelle labbra» (*Est.* I, 51 - 52/ 40). Il tatuaggio sarà pure una distorsione, una *Verirrung* come leggiamo negli appunti di Hotho dal corso del 1823, ma risponde al bisogno umano fondamentale di non lasciare le cose come sono, di prenderne le distanze, di mutarle conferendo loro un senso. Esso appartiene, quindi, alla radice dell'arte, per lo meno quanto la bella, serena figura della individualità umana rappresentata dalla statuaria classica sembra poter valere come metafora dell'arte compiuta e perfetta.

1.2. Da dove deve cominciare l'estetica?

L'apologia del tatuaggio può parere, a chi abbia presente il disegno complessivo delle *Lezioni*, poco più di una curiosità. Non dice forse Hegel

(FINE DELL'ANTEPRIMA)

¹ Sui problemi del testo delle *Lezioni di estetica*, sui criteri seguiti da Hotho nella sua edizione e sulla possibilità di ricostruire attraverso i quaderni di appunti degli allievi un'immagine della estetica hegeliana più vicina alla realtà l'Appendice.

² L'immagine dell'arte che dona all'oggetto sensibile «mille occhi» è già nella *Nachschrift* Hotho dal corso di lezioni del 1823 (cfr. *Hotho* 1823, 79-80/76-77) e del resto è già presente, sia pure in un contesto diverso, nella *Nachschrift* dal corso del 1820-21.

³ Cfr. *Est.* II, 357/790 e 383/814. E cfr. pure *Nachschrift Hotho* 1823, ms., p. 169: «alle antiche figure delle divinità manca la luce dell'occhio; il Dio non è consapevole di se stesso; l'occhio, attraverso il quale l'anima vede ed è vista, è privo di luce».

⁴ Il detto di Hegel, ripetuto da Marx a Paul Lafargue, individua bene un atteggiamento tipicamente hegeliano, per il quale si può vedere ad es. il §248 *Annotazione* della *Enc.*; si vedano anche le osservazioni di R. Bodei, *Tenerizza per le cose del mondo*, in V. Verra (a cura di), *Hegel interprete di Kant*, Prismi, Napoli 1981.

⁵ Cfr. J. J. Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere* (1759), in Id., *Kunsttheoretische Schriften*, Korner, Baden-Baden vol. X, pp. 33-41. Le parole di Winckelmann saranno riprese quasi alla lettera da Schelling nella *Philosophie der Kunst* (cfr. *Philosophie der Kunst*, in F. W. J. Schelling, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. K. Schelling, Cotta, Stuttgart 1859, vol. V, pp. 525-26, 607-8).

⁶ R. M. Rilke, *Archaischer Torso Apollos* (1908), in *Der neuen Gedichte anderer Teil* (R. M. Rilke, *Werke in sechs Bänden*, Insel, Frankfurt 1984³, vol. II, p. 313). Nella trad. it. in prosa di L. Mittner: «Nessuno vide mai il capo ineffabile in cui maturavano le pupille. Ma il suo torso vede ancora, simile ad un candelabro in cui il suo sguardo, seppure piegato indietro, si conserva ancora e sfavilla. [...] Se così non fosse, questo torso sarebbe piccolo ed informe blocco di pietra nel diafano strapiombo delle spalle, e non risplenderebbe come la pelle maculata di un felino in cerca di preda, erompendo, simile a una stella, da ogni suo spigolo. Perché non vi è poro, in questa superficie, che non ti veda. 'Devi cambiare la tua vita'».

⁷ Le pagine dell'*Estetica* sulla bellezza relativa delle parti del corpo dell'uomo (II, 383-96/814-26) sono, in pratica, una parafrasi della *Geschichte der Kunst des Altertums* di Winckelmann. Cfr. J. J.

Winckelmann, *Kunsttheoretische Schriften*, cit., vol. V, pp. 171-83, e cfr. nella trad. it. *Storia dell'arte nell'antichità*, Boringhieri, Torino 1960, le pp. 198-204.

⁸ F. W. J. Schelling, *Phil. der Kunst*, cit., p. 608.

⁹ K. W. F. Solger, *Vorlesungen über Aesthetik* (lezioni del 1819, pubblicate postume nel 1829), Nachdruck, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980, p. 77. Solger prosegue: «In altre individualità questa completa fusione dei due lati non ha affatto luogo [...] Nell'uomo concetto ed esistenza, anima e corpo, sono uniti, entrambi si compenetrano pienamente». (Cfr. pure, ivi, le pp. 157 e 324-25.)

¹⁰ Cfr. *Enc.*, §387 Aggiunta. Il valore delle Aggiunte alla *Enciclopedia*, è, come è noto, assai discusso. Ferma restando l'impossibilità di porle sullo stesso piano del testo di Hegel, solo una analisi caso per caso può stabilire i limiti della loro utilizzabilità. In linea di massima, comunque, esse possono essere utilizzate solo se le loro affermazioni si lasciano attestare anche sulla base del solo testo dei paragrafi e annotazioni.

¹¹ La polemica contro la fisiognomica, cui Hegel accenna nella *Annotazione* al §411, era stata sviluppata estesamente in *Fen.* 233 sgg. /I, 266 sgg. (in GW vol. 9, pp. 172 sgg.); un accenno, forse non casualmente meno severo, è anche in *Est.* II, 369-70/801-802.