Effetto Hegel

Filosofia, arte, società

a cura di Fortunato M. Cacciatore e Francesco Lesce

Guida editori
100 anni

Copyright © 2020 Guida Editori

www.guidaeditori.it
redazione@guida.it

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria

In copertina:
Wassily Kandinsky, *Luminous* (1930)

Proprieta letteraria riservata
Guida Editori srl
Via Bisignano, 11
80121 Napoli

Finito di stampare
nel settembre 2020
da Grafica Elettronica srl
per conto della Guida Editori srl

978-88-6866-635-4

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% del presente volume dietro pagamento alla siae del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633.
Le fotocopie di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, corso di Porta Romana 108, 20122 Milano e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

Artisti oltre la fine.
Suggestioni hegeliane per l'arte contemporanea

Francesca Iannelli

Recentemente il filosofo americano Paul Kottman ha sottolineato l'onnipresenza della filosofia hegeliana nella cultura occidentale, sostenendo con enfasi che «*Hegel's influence is everywhere*»[1]. Questa dichiarazione non può che essere – a mio avviso – condivisa, nella consapevolezza che tale pervasività del pensiero hegeliano, seppur a fasi intermittenti[2], non vale per la sola ricezione europea del XX secolo – in particolare francese e italiana –, ma si può estendere anche agli inizi del XXI secolo, ossia ai nostri giorni, e soprattutto è percepibile anche lì dove non ce la si aspetterebbe affatto, come nella critica letteraria americana[3] o più in generale nella filosofia analitica[4].

Quel che qui mi interessa indagare è infatti l'eredità della filosofia dell'arte hegeliana nel presente, ed è singolare che si rintraccino sotterranei ma profondi echi hegeliani in alcune discipline emergenti degli ultimi decenni – come i *visual culture studies*[5] o la *world art history*[6] – che si sono imposte in tutto il mondo e in particolare nella cultura anglofona. Meno evidente sembra essere invece l'influenza –

[1] Kottmann (2018), p. 366.

[2] Penso alla filosofia analitica e al suo iniziale disprezzo per Hegel, cfr. Ruggiu, Testa (2003).

[3] Mi riferisco, ad esempio, ad un critico letterario marxista come Fredric Jameson, cfr. Jameson (2010).

[4] Si veda Bubbio (2014), pp. 229-243, così come De Caro, Illetterati (2012), pp. 1-3.

[5] Mi riferisco a quanto affermano Caroline van Eck and Edward Winters sulla visione come costruzione sociale e teorica, cfr. Eck (van), Winters (2005), pp. 3-5.

[6] Secondo Michel Espagne la storia dell'arte tedesca della metà del XIX secolo, fortemente influenzata da categorie hegeliane, va considerata come significativo esempio di *cultural transfer*. Vedi Espagne (2015), pp. 97-112, in particolare pp. 101-102.

diretta o indiretta – di Hegel sulla produzione degli artisti dei nostri giorni. Il che per certi versi è in parte spiegabile se si pensa che l'identikit dell'artista che emerge dalle *Ästhetikvorlesungen* berlinesi è alquanto frammentario e forse poco gratificante per l'egocentrico e vanitoso *artworld* contemporaneo. Paradossalmente un filosofo poco amante dell'arte come Kant ha costantemente influito sulla produzione di poeti e artisti – da Schiller a Grillparzer, fino a Karl Krauss, Rilke, Eliot e Max Ernst – e forse l'ombra di Kant sul mondo dell'arte è ben più lunga di quanto non sia quella di un appassionato teorico e insaziabile fruitore come Hegel. Del resto, si può a mio parere parlare di "artisti kantiani" come lo fu Barnett Newmann o come lo è l'eclettico Gianfranco Baruchello (1924)[7], ma con più difficoltà si possono rintracciare ai nostri giorni artisti che possano esser definiti a pieno titolo "hegeliani"[8]. Con ciò non intendo meramente artisti che si siano riferiti in modo esplicito ad Hegel, come Magritte nel celebre quadro *Le vacanze di Hegel* del 1958 o Dieter Roth con i suoi *Literaturwürste* (veri e propri salami di carta realizzati negli anni Settanta aggiungendo sale e pepe alla *Werkausgabe* della Suhrkamp), oppure Lucio Battisti nel suo ultimo album *Hegel* del 1994, fino alla *love song* in stile sadomaso delle californiane *Kegels for Hegel* del 2011 e al quadro di Gideon Bok *Highway to Hegel* del 2013. Sotto la scabrosa etichetta di "artisti hegeliani" intenderei piuttosto quegli artisti capaci di far risuonare, più o meno volontariamente, lo spirito della filosofia di Hegel nelle loro opere – siano esse letterarie, musicali o filmiche – come è riuscito magistralmente a Bela Taar con il pensiero controcorrente e inattuale di Nietzsche. Pur non comparendo neanche in un singolo frame del film *Il cavallo di Torino* (2011) la filosofia nichilista accompagna – come tonalità emotiva di fondo – ogni movimento e ogni inquadratura, tanto che il regista ungherese ha potuto affermare, non

[7] Questo è quanto ho cercato di dimostrare con il contributo *Kantische Grenzüberschreitungen. Kant, Baruchello und die heutige Kunstwelt* presentato il 9 agosto 2019 al XIII Convegno internazionale kantiano "The Court of Reason" organizzato dalla *Norwegian Kant Society* a Oslo (*in press*).

[8] Si veda a tal proposito Pippin (2014), il quale rintraccia nei romanzi di Henry James, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf e Robert Musil, così come nelle opere pittoriche di Manet, una rappresentazione della soggettività in linea con la filosofia hegeliana.

senza una certa radicalità, che Nietzsche è un protagonista del film tanto quanto il cavallo o il vetturino, pur non apparendo mai sullo schermo[9].

Certamente guardando indietro già Tolstoj nel racconto del 1895 intitolato *Il padrone e il lavorante* riuscì a dare vita poetica a una delle più emblematiche coppie di figure fenomenologiche, come quella del padrone e del servo, ma ci si chiede: questa vivificazione poetica è ancora possibile nell'arte dei nostri giorni? Esistono cioè "artisti hegeliani" oltre coloro che erroneamente pensano di rifarsi a Hegel perché ne citano impropriamente la famigerata tesi della fine dell'arte, come fece nel 1979 Hervè Fischer al Pompidou? E oltre a ciò: cosa può insegnare ancora Hegel con la sua estetica contenutistica al circense mondo dell'arte contemporanea? Dieter Henrich ha sostenuto a metà degli anni Sessanta che la teoria hegeliana dell'arte poteva servire come paradigma per una filosofia dell'arte che intendeva rendere intellegibile il presente storico[10], pertanto i movimenti di avanguardia e il cubismo potevano esser proficuamente compresi secondo alcuni principi dell'estetica hegeliana, innanzitutto grazie alla nozione di riflessività[11]. Ma questa applicabilità è ancor possibile ai nostri giorni? Si possono ancora percepire risonanze hegeliane nella produzione artistica contemporanea?

Per tentare di trovare una qualche provvisoria risposta a questi interrogativi sarà opportuno ripercorrere – seppur rapidamente – le tappe teoriche più importanti che hanno portato Hegel a definire la concezione dell'artista e, per far ciò, bisogna partire da molto lontano. Pur non proclamando mai né una morte per auto-esaurimento, né un martirio sacrificale dell'arte sugli altari della filosofia, Hegel infatti, fin da giovanissimo, riscontrò già ai tempi di Stoccarda una radicale e profonda diversità tra il compito e il ruolo dell'artista (più precisamente del poeta) antico rispetto a quello moderno, quasi lasciando intendere che la parola "arte" fosse a tal punto usurata – essendo intimamente legata alle glorie passate – da dover esser rimpiazzata da

[9] Cfr. l'intervista di Valentina D'Amico, *Il cavallo di Nietzsche*, http://www.uncommons.it/philosofilm/il-cavallo-di-nietzsche-492.

[10] Henrich (1979), p. 110.

[11] Ivi, p. 111.

nuovi termini. È il 7 Agosto 1788 quando uno Hegel non ancora diciottenne scrive:

> Ai nostri giorni il poeta non ha più una sfera di influenza così ampia. […] Le storielle che intrattengono il popolo, composto di gente comune, sono tradizioni avventurose che non hanno relazione né con il nostro sistema religioso né con la storia vera. In ciò i concetti e la cultura delle varie classi sono troppo diversificati per consentire a un poeta del nostro tempo di ripromettersi di comprenderli e interpretarli nella loro globalità[12].

Mentre dunque gli antichi scrittori erano fedeli nel rappresentare la cosa stessa e i valori condivisi della polis, i moderni rifiutano tale reverente dedizione per il sostanziale e soprattutto appaiono incapaci di abbracciare con un solo sguardo la complessità della società civile. Circa una ventina di anni dopo, nel 1809, è lo Hegel direttore dell'*Ägidiengymnasium* di Norimberga che – durante il suo primo discorso di chiusura dell'anno scolastico – paragona i capolavori della letteratura greca e latina a «mele d'oro su piatti d'argento»[13], individuando nella cultura classica il giardino dell'Eden dello spirito umano, nel quale tuttavia non si può rimanere oltre il dovuto:

> Sembra una pretesa legittima che la cultura, l'arte e la scienza di un popolo si reggano sulle proprie gambe. Non dobbiamo forse credere che la cultura del mondo moderno, che il nostro illuminismo e i progressi di tutte le arti e di tutte le scienze, siano usciti dall'infanzia greca e romana, si siano liberati dalle loro antiche dande e possano finalmente camminare su fondamento e terreno propri?[14]

Uno Hegel ben più maturo e autorevole, ormai acclamato professore universitario a Berlino, torna ben due decenni dopo il felice intermezzo di Norimberga a riflettere ancora sullo stato di salute dell'arte nell'intellettualistica modernità, consapevole che la sua epoca non le è affatto favorevole. In un tempo che, proprio sul suolo te-

[12] Hegel (1970), p. 76, (trad. mia). Si propone qui una traduzione modificata rispetto a quella di E. Mirri, cfr. Hegel (1993), p. 93.

[13] Id. (1994), p. 49.

[14] Ivi, p. 47.

desco – più precisamente nella cittadina di Halle an der Saale – ha dato con Baumgarten i natali alla riflessione filosofico-critica sull'arte o, in altre parole, all'estetica, anche Hegel riconosce l'importanza indiscussa della *Kunstphilosophie*, che è ormai divenuta «una necessità [*eine Notwendigkeit*]». Così Hegel può affermare che «i limiti dell'arte non risiedono in lei, ma in noi»[15]. È l'uomo moderno ad essere divenuto eccessivamente mentale e teorico, il che è tanto una conquista quanto inevitabilmente una perdita. Questo, però, non implica una sfiducia nella capacità rivelatrice dell'arte, la quale continua a offrire preziose occasioni di quel che oggi chiameremo *cultural transfer* – come fa ad esempio magistralmente Goethe con il suo *Divan* –, tuttavia rinunciando ad esercitare quel potere assoluto su una intera comunità che essa possedeva in passato.

Ora, che conseguenze ha questa camaleontica metamorfosi dell'arte nella modernità per una adeguata comprensione della figura dell'artista nella filosofia di Hegel? E soprattutto: è possibile individuare alcuni tratti peculiari che contraddistinguono il profilo dell'artista – così come Hegel lo concepisce – in ogni luogo e in ogni tempo?[16] Non senza un silenzioso e sotterraneo confronto con l'estetica del genio di Kant, tanto nel terzo (1826) che nel quarto corso berlinese di estetica (1828/29) Hegel elenca alcuni strumenti indispensabili al mestiere d'artista: innanzitutto non può mancare la «fantasia produttrice» [*schaffende Phantasie*], ossia l'*immaginazione* [*Einbildungskraft*][17] che consentirà di essere creativamente attivi, perché l'opera è allo stesso tempo espressione della *Bildung* di un'epoca[18] che a sua volta forma [*bildet*]. Il secondo ingrediente irrinunciabile è poi la memoria [*Gedächtnis*], ossia la sensibilità di filtrare e trattenere quelle suggestioni più incisive che arrivano dal proprio tempo, per cui Hegel afferma: «Egli trattiene quel che gli interessa»[19]. E infine non può mancare l'apporto supervisore della ragione. Se infatti la produzione artistica

[15] Id. (2017), p. 26, trad. mia.

[16] Speight (2013) sottolinea il forte legame tra arte e mutamenti sociali e dunque tra artista e società.

[17] Hegel (2017), p. 68.

[18] *Ibidem.*

[19] *Ibidem.*

– in accordo con la concezione naturalistica del genio fornita da Kant come predisposizione genetica – non può essere ridotta esclusivamente a una produzione concettuale e mentale, d'altra parte per Hegel «la ragione non è in alcun modo esclusa»[20]. Con Kant, dunque, Hegel ribadisce la dimensione naturalistica della genialità dell'artista talentuoso che conferisce con leggiadria forma sensibile alle sue idee[21]: il che ricorda molto le idee estetiche del § 48 della terza *Kritik*. Pur non essendo trasformate in astratti pensieri [*Gedanken*][22], tali idee viventi sono tuttavia, a giudizio di Hegel, sempre orientate dalla ragione [*Vernunft*]. Ora c'è da chiedersi cosa accada a questo artista – ricco di fantasia, memoria e ragione – se collocato sullo sfondo dei tumulti della (presunta) apocalisse dovuta alla fine o morte dell'arte. La metamorfosi radicale che interessa l'arte nella modernità implica cioè una eclissi della figura dell'artista o provoca al contrario una sua rigenerazione?

Certamente Hegel non avrebbe condiviso la celebre affermazione di Gombrich per cui la storia dell'arte è, in ultima analisi, una storia di artisti[23], anzi al contrario avrebbe facilmente difeso la possibilità di scrivere una – paradossale – storia dell'arte senza artisti, perché quello che conta è l'opera. Cionondimeno non ne consegue una concezione dell'opera sovrana e dell'artista servo, in quanto l'esame proposto da Hegel è estremamente tormentato e per nulla pacifico. Già nella *Fenomenologia* emerge un senso di profonda inquietudine tra artista, opera e comunità, tanto che l'ideale dell'artista al servizio dell'opera sembra una figura chimerica persino ai tempi gloriosi dell'arte antica:

> L'artista, nella sua opera, fa dunque l'esperienza di *non* aver prodotto un'*essenza uguale a lui*. Tale esperienza gli rende una consapevolezza: una moltitudine colma di ammirazione venera l'opera da lui prodotta in quanto essa è lo spirito, che costituisce l'essenza di tale moltitudine. Ma

[20] *Ibidem.*

[21] Hegel (2004), p. 63.

[22] Id. (2017), p. 69.

[23] «Non esiste in realtà una cosa chiamata arte. Esistono solo gli artisti: uomini che un tempo con terra colorata tracciavano alla meglio le forme del bisonte sulla parete di una caverna e oggi comprano i colori e disegnano gli affissi pubblicitari per le stazioni della metropolitana»; Gombrich (1966), p. 3.

> questa animazione, poiché restituisce all'artista la sua autocoscienza solamente in forma d'ammirazione, è piuttosto la confessione con cui quell'animazione confida all'artista di non essergli uguale. Poiché quello che gli ritorna dell'opera è, in generale, un senso di gioia, l'artista non vi ritrova il dolore che accompagna il suo formare e produrre, non vi ritrova lo sforzo del suo lavoro. Gli uomini potranno anche mettersi a giudicare l'opera, oppure offrirle sacrifici; potranno riporvi la loro coscienza in un qualsiasi modo: comunque sia, se essi, con la cognizione che ne traggono, si pongono al di sopra dell'opera, l'artista sa quanto *il suo atto* valga di più della loro comprensione e dei loro discorsi; se essi invece si pongono *al di sotto* dell'opera, riconoscendovi l'*essenza* che li domina, l'artista sa di essere il padrone di tale essenza[24].

Questa concezione della gestazione travagliata dell'opera d'arte antica, concepita negli anni di Jena, viene ripresa anche nella prima edizione dell'*Enciclopedia* di Heidelberg, dove Hegel parla esplicitamente di «dolore del parto» e specifica che il fare dell'artista è «soltanto l'elemento puramente formale dell'attività», ma l'opera può esprimere il divino solo se ogni traccia di «particolarità soggettiva»[25] viene eliminata. Tale spersonalizzazione dell'opera costituisce un aspetto che rimarrà molto caro a Hegel anche nel periodo berlinese. Nel corso di estetica del 1823 ad esempio, tale motivo viene ripreso parlando di Omero, lì dove Hegel si compiace della sua fragile identità, al punto da ritenere un complimento la messa in discussione della sua esistenza individuale[26]. In questo Hegel sembra sorprendentemente anticipare Nietzsche che, nell'aforisma 156 di *Umano, troppo umano*, sostiene che i libri sono più importanti dei loro autori, essendone la quintessenza. Per cui più si celebra l'autore, più si dimentica l'opera, tanto che Nietzsche sembra auspicare libri senza paternità[27]. Quel che conta sono pertanto le idee: esse devono essere geniali e brillanti, e soprattutto eteree, sganciate dal peso dell'elemento personale che oscura e ridimensiona il potere di ogni grande opera, libera di parlare da sé anche al di là della volontà dell'artista.

[24] Hegel (2008), p. 465.
[25] Id. (1987), p. 257.
[26] Id. (2000), p. 286.
[27] Nietzsche (1981), pp. 59-60.

Questo tema, che con una iperbole definirei il motivo dell'"opera senza artista" ritorna con insistenza anche nella seconda (1827) e nella terza edizione (1830) dell'*Enciclopedia*, lì dove Hegel riflette sulla complessa nozione dell'ideale e ne rifiuta una concezione meramente astratta o di ispirazione neoplatonica *à la* Winckelmann. L'ideale non è cioè un al di là, ma un al di qua plasmato dall'artista. Come si legge al paragrafo 560 dell'*Enciclopedia* del 1827, l'ideale è «qualcosa di realizzato dall'artista»[28]. Cionondimeno l'opera, soprattutto quella scultorea, riesce a esprimere adeguatamente il divino solo se in essa non vi è macchia di «particolarità soggettiva» o «casualità»[29]. L'artista, come fosse un sismografo, si dovrebbe limitare a rilevare le ondate del suo entusiasmo [*Begeisterung*], inteso «come una forza a lui estranea, come un pathos non libero»[30], egli cioè si ridurrebbe a trattenere e riprodurre fedelmente suggestioni estetiche che gli provengono dall'esterno. D'altra parte, Hegel è consapevole che tale passività dell'artista è illusoria. Basti pensare soltanto al fatto che nell'abilità tecnica dell'artista che domina la materia (dal marmo al bronzo, dai pigmenti al linguaggio) c'è sempre un tratto stilistico singolare, per cui il genio rimane sempre inevitabilmente inteso «come questo *particolare soggetto*»[31].

Tuttavia, Hegel nei quattro semestri berlinesi dedicati alla filosofia dell'arte torna ciclicamente ad ammirare quei pochi artisti che nella storia della cultura occidentale gli sembrano esser riusciti a scomparire per lasciar parlare la vera regina della scena, ossia l'opera d'arte. Ovviamente Hegel non si esprime con toni così radicali, ma i passi da lui dedicati alla «vera originalità» [*wahrhafte Originalität*] e alla grande maniera [*grosse Manier*] nelle *Nachschriften* berlinesi[32] sembrano andare proprio nella direzione dell'opera orfana o, ancora di più, dell'opera bastarda, che tuttavia non è affatto debole e indifesa ma si

[28] Hegel (1989), p. 393 (trad. mia). Ciò viene ribadito anche in Id. (2009), p. 23, «L'ideale è qualcosa di *fatto* dall'artista».

[29] Id. (1989), p. 393.

[30] *Ibidem*.

[31] *Ibidem.*

[32] Si veda ad es. Hegel (2000), p. 113 e Id. (2004), p. 65.

impone per la sua densità culturale e espressiva. Vera originalità vuol dire infatti per Hegel far emergere la cosa stessa [*die Sache selbst*] rinunciando a ogni stravaganza, come hanno fatto Omero, Sofocle, Shakespeare. A questa lista di pochi eletti, nel 1826, Hegel aggiungerà anche un pittore italiano, Raffaello. Tale preziosa e rara capacità di riuscire a divenire «un organo formale del contenuto»[33] la potremmo tradurre nel seguente slogan: opere sì, ma… senza artisti!

Questo tratto oggettivo dell'originalità viene ribadito fino all'ultimo corso, quello del 1828/29: «La vera originalità lascia dominare la cosa e esclude la casualità esteriore. L'artista si presenta solo come recipiente, attraverso il quale scaturisce la sua opera»[34]. Hegel non circoscrive dunque la signoria dell'opera sull'artista all'antichità, ma la estende idealmente anche alla modernità, augurandosi artisti capaci di rendersi "invisibili" per far parlare l'opera, non tuttavia come propone ai nostri giorni il camaleontico artista cinese Liu Bolin che si mimetizza sugli sfondi delle sue opere, né come fa il misterioso e miliardario Banksy dall'identità sconosciuta. Un artista invisibile è colui che sa comprendere il valore universale e collettivo dell'opera, la quale non può essere ridotta a mero ricettacolo dell'emotività o a liberatorio sfogo autobiografico, come lo erano negli anni Sessanta i terapeutici *Shooting paintings* di Niki de Saint Phalle. Questo perché l'opera deve consentire ad ogni potenziale fruitore di perdersi in essa e ciò è impossibile se la si trova colonizzata e monopolizzata dall'ego dell'artista: «il sentimento è soggettivo, l'opera d'arte però deve avere (come contenuto) qualcosa di universale oggettivo. Intuendolo, io mi devo profondare in esso, dimenticarmi in lui, mentre nel sentimento è contenuta sempre soltanto la mia particolarità»[35].

Con ciò, Hegel non è del tutto esente dall'apprezzare delle impennate dell'io dell'artista quando esso è colto da un geniale virtuosismo. Se infatti fino al 1826 egli critica la musica elitaria che compiace le aspettative dei soli conoscitori[36], dimenticando il grande pubblico in una autoreferenziale torsione su se stessa, come fosse una torre d'avo-

[33] Id. (2004), p. 65.
[34] Id. (2017), p. 72 (trad. mia).
[35] Id. (2000), p. 17.
[36] Ivi, p. 261.

rio che si innalza in un impeto vorticoso che si innalza verso il cielo, nel corso del 1828/29 non mancano elogi significativi rivolti alla maestria dell'artista. Hegel – sempre piuttosto cauto nei confronti del virtuosismo artistico che vede imporsi l'individuo sull'opera fino a prevaricarla per imprimere il proprio sigillo e far brillare solo se stesso[37]– arriva a sostenere e ad apprezzare nell'ultimo corso berlinese di filosofia dell'arte che lo strumento musicale, come fosse effetto di stregoneria, divenga «organo dell'artista» [*Organ des Künstlers*][38]. Tale trasformazione era molto probabilmente motivata dal clamore suscitato a Berlino dall'arrivo, nel febbraio 1829, di Niccolò Paganini, che vi rimase ben tre mesi, e lasciò stupita l'*elite* culturale del tempo per la maestria, quasi ai limiti del soprannaturale, nell'uso del violino, per alcuni suonato con l'aiuto di forze demoniache[39].

Quel che emerge da questo rapido quadro sull'artista è dunque che Hegel non solo non considerò mai in modo sistematico tale figura, ma anche che la considerò non senza oscillazioni, in conseguenza innanzitutto della vita culturale berlinese e più in generale europea a testimonianza che i suoi corsi erano estremamente "plastici" e porosi, pronti a recepire le tendenze artistiche del momento. Le suggestioni ricevute dall'arte a lui contemporanea non si limitano del resto ad essere registrate a lezione ma vengono problematizzate in chiave filosofica, accogliendo gli echi degli eventi artistici e culturali più importanti del tempo – dalla fondazione del museo costruito da K.F. Schinkel alla mostra di pittura della Scuola di Schadow – per ampliare e ridefinire instancabilmente la filosofia dell'arte fino all'ultimo corso tenuto a Berlino nel semestre invernale 1828/29. Come testimoniato anche da Rosenkranz, lo Hegel berlinese era infatti sensibilissimo all'arte dei suoi giorni. In una celebre pagina della *Vita di Hegel* leggiamo:

> Con giovanile piacere, con sommo diletto, Hegel si abbandonò al molteplice nutrimento che Berlino offriva al suo senso artistico. Con inces-

[37] Id. (2005), p. 222.
[38] Id. (2017), p. 187.
[39] Kawabata (2007).

> sante e continua soddisfazione frequentava concerti, teatri, gallerie ed esposizioni. Col più puro ardore ammirava fra le cantanti la Milder, l'indimenticabile interprete della musica di Gluck e di Mozart. Cercava però di trovar passabile anche ciò che era soltanto mediocre ed era inesauribile nei suoi tentativi di attribuire ad esso un valore sotto un qualsiasi aspetto[40].

L'arte era dunque tutt'altro che marginale o accessoria; cionondimeno Hegel era pienamente consapevole che il ruolo dell'artista si era radicalmente trasformato ed in tale metamorfosi aveva perso e guadagnato, smarrendo sostanzialità e aderenza alla cosa stessa ma conquistando libertà espressiva[41]. Come egli afferma nel secondo corso berlinese risalente al semestre estivo del 1823: «l'artista è rispetto alla sua materia una *tabula rasa*»[42]. Su questa tavola si può incidere qualsiasi contenuto, non c'è più quella costrizione valoriale che ancora vincolava l'attività artistica nell'antichità. L'artista moderno è pertanto paragonato ad un "drammaturgo"[43], ad un affabulatore che inventa figure poetiche per incantare il suo pubblico. Il rischio è tuttavia quello di scadere nella pura autoreferenzialità o in un'arte nebulosa e visionaria, tanto che nelle sue *Ästhetikvorlesungen* Hegel continua ad apprezzare quegli artisti che – pur non essendo giunti alle vette ormai inarrivabili dell'Olimpo della "vera originalità" – sono riusciti, anche nella modernità, a trovare un equilibrio tra gli estremi di un soggettivismo corrosivo e la trasparenza della pura «*Sache selbst*», come il Goethe del *Divan* o il Murillo pittore di giovani mendicanti. Se quindi l'antichità ha rappresentato il tempo aureo dell'arte[44] considerata secondo la sua più elevata possibilità [*ihrer höchsten Möglichkeit nach*], non c'è un tempo più favorevole di un altro per l'artista, se questi rimane capace di esprimere – seppur in piena libertà – i contenuti spirituali del proprio tempo. Ciò non vuol dire ovviamente ancorarsi anacronisticamente al divino ma esplorare i domini del nuovo

[40] Rosenkranz (1966), p. 366.
[41] Vieweg (2014), pp. 95-114 e Id. (2016), pp. 15-31.
[42] Hegel (2000), p. 198.
[43] *Ibidem*.
[44] «L'arte dunque, è legata a epoche determinate»; *ibidem*.

sacro, ossia dell'«*humanus*, l'universale umanità»[45], nelle sue infinite declinazioni e degenerazioni.

Per questo, se c'è stato un tempo più consono all'arte, come orientamento della prassi di una comunità, ogni tempo è consono all'artista "oggettivo", sobriamente presentato da Hegel nel corso di filosofia dell'arte del 1826 come «l'opera d'arte nel suo darsi soggettivo»[46]. Questo artista è colui che non propone al suo pubblico mere provocazioni o bizzarrie insulse ma accetta la sfida della vera "originalità" – ossia offrire al pubblico «gli interessi più elevati dello spirito e della volontà [*die hoheren Interessen des Geistes und Willens*]»[47] – pur consapevole che al massimo arriverà alle soglie della «grande maniera» [*grosse Manier*] che riluce «quando non ci si accorge della peculiarità dell'artista»[48], resosi padre invisibile della sua creazione: «Se questo accade, se alla base ci sono interessi sostanziali, l'opera d'arte è in sé oggettiva e parla anche alla nostra soggettività. Infatti i veri interessi ci sono familiari. Questo è l'accordo tra l'opera d'arte e noi. Se essa è grande, produce il suo effetto»[49].

Questi artisti "invisibili" sono evidentemente ben pochi e spesso neanche la loro intera produzione può dirsi pienamente "oggettiva". Essi non appartengono a un'epoca o a una cultura particolare ma hanno contribuito e continuano a contribuire in modo insostituibile a completare la comprensione dell'essere umano in ogni tempo. Tra questi possiamo – e, a mio avviso, dobbiamo – ricordare un regista filosofo come Werner Herzog[50] che pur non dimenticando la dimensione onirica, allucinatoria e fantastica ha magistralmente meditato e continua a meditare sull'essenza contraddittoria dell'essere umano, come ha fatto nel documentario *Lo and Behold* (2016) riflettendo sulla storia e sull'impatto di Internet sul presente e sul futuro – analizzandone conquiste, nevrosi e scissioni – in una continua ricerca di far cortocircuitare finzione e realtà, nella convinzione "di matrice hege-

[45] *Ibidem.*
[46] Id. (2004), p. 62.
[47] Id. (2000), p. 115.
[48] Ivi, p. 113.
[49] Ivi, p. 111.
[50] Su questo, si veda Eldridge (2018).

liana" che la finzione sia più effettuale [*wirklich*] del reale[51]. Come spiega Richard Eldridge nel volume *Werner Herzog. Filmmaker and Philosopher* (2018):

> we – human beings in general – and the expression of our powers of selfhood are what are centrally under investigations, for Herzog and for the viewers. What it sought is disclosure of what our defining human powers are and how they might be more effectively exercised (both within the action of a film and in the making of the film itself) than they mostly are[52].

Volendo usare la scabrosa etichetta degli inizi possiamo dunque osare definire Herzog un "artista hegeliano" non tanto per una ripresa consapevole o volontaria di motivi hegeliani[53], quanto per una affinità prospettica con la filosofia hegeliana che scaturisce dalla vita e che viene esibita nel linguaggio filmico, anziché esser codificata e sistematizzata nella teoria. Così, in un capolavoro come *L'enigma di Kaspar Hausen* del 1974 si possono percepire risonanze hegeliane non solo per questioni meramente contingenti e descrittive, in quanto il giovane Kaspar fu affidato alle cure di Georg Friedrich Daumer, allievo di Hegel a Norimberga – ma anche e soprattutto per il rapporto dialettico tra natura e cultura, tra formazione e alienazione che culmina in una severa critica al perbenismo ipocrita della società Biedermeier. Come sintetizza Herzog: «Quello che sconvolge, quello che turba la gente e che turba anche me è il fatto che lui – Kaspar Hauser – è un essere umano perfettamente intatto»[54].

Alcuni capolavori di Herzog dimostrano infatti che si può ancora fare arte oggi in sotterranea sintonia con alcuni paradigmi dell'esteti-

[51] Herzog (2007), p. 41.

[52] Eldridge (2018), p. 115.

[53] «I can't crack the code of Hegel and Heidegger; it isn't the concepts that are alien to me, but I get my ideas from real life, not books» Herzog, Cronin (2014), p. 177. Rispetto a tali dichiarazioni di Herzog però Eldridge è piuttosto sospettoso, ritenendo che dietro questa presunta estraneità dal linguaggio filosofico si nasconda un più sotterraneo confronto. Eldridge (2018), p. 3.

[54] Mizrahi (1979).

ca hegeliana che rimangono attuali e la cui eredità non può dirsi esaurita:

a) Innanzitutto, la convinzione della valenza intimamente autocoscienziale dell'arte come *Verdopplung* (duplicazione) fin dagli inizi più remoti e nebulosi, ossia fin dai tempi dell'infanzia dell'umanità indagata da Herzog in *Cave of forgotten Dreams* filmando le pitture parietali della grotta di Chauvet in Francia[55]. Come ben chiarisce Eldridge, a partire dagli autori delle pitture parietali di Chauvet e dalla proto–comunità estetica primitiva si può immaginare una sotterranea continuità che – nonostante le infinite metamorfosi attraversate dall'arte – conduce sino a noi, per cui l'arte anche nel XXI secolo rimane una pratica rivelatrice[56].

b) Oltre a ciò, Herzog si dimostra pienamente consapevole – come testimoniano varie interviste – che la funzione di un regista è quella di articolare sogni e incubi comuni nel rispetto dell'universalità dell'opera, che pur necessitando di corpo, mente e cuore dell'artista, lo trascende sempre. Tanto che il regista tedesco sembra osservare stupito miraggi e visioni prender forma nei suoi film, ove incursioni inaspettate vengono accolte da una sceneggiatura che sembra scriversi da sé e i ruoli principali vengono – in alcuni casi celebri – affidati a attori dilettanti e dalla vita travagliata, come il famoso Bruno S. [Bruno Schleinstein], affinché la piena aderenza al personaggio dell'outsider sia garantita, oltre ogni scelta glamour e compiacente[57].

In conclusione: cosa possono ancora imparare gli artisti contemporanei dall'estetica hegeliana? Pur non potendo tornare ad essere "sostanziali" e "originali" come lo erano – seppur non senza contraddizioni – i loro predecessori, gli artisti del nostro tempo possono certamente individuare attraverso la chiamata hegeliana alla responsabilità artistica nei confronti dei più alti valori dello spirito un efficace

[55] Johnson (2016), pp. 20-31.
[56] Eldridge (2018), p. 202.
[57] Johnson (2016), pp. 167-173, in particolare, p. 170.

bilanciamento all'istinto narcisista e alle amnesie storiche che minacciano il contemporaneo[58]. Contro alcune serie patologie che affliggono l'attuale *artworld*, annebbiato dal delirio dell'autoreferenzialità e dalla ricerca spasmodica del sensazionale[59], alcuni eterni principi dell'estetica hegeliana possono dunque fungere da potente antidoto contro il rischio dell'anarchia. In essa si compiace sempre più spesso l'artista del XXI secolo, rischiando – se incapace di bilanciare forze centripete e centrifughe – di tramutarsi in una scheggia impazzita che fa di se stesso narcisisticamente l'opera d'arte, distruggendola nell'attimo in cui la costruisce[60].

Tale elogio dell'oggettività di hegeliana memoria non va tuttavia inteso come autocastrazione artistica quanto piuttosto come strategia preventiva contro il rischio dell'"opera fantasma", mera occasione di risonanza mediatica fino al brivido della condivisione virale per artisti venditori di fumo i quali, come già temeva Kant nella *Critica del Giudizio,* non sono affatto geniali, ma semplici ciarlatani[61]. Certamente si tratta di una proposta controcorrente nella dissacrante e bulimica contemporaneità, la sola tuttavia che può consentire all'artista di essere immortale come lo sono quelle poche, singole opere che intercettano ed esibiscono i nodi cruciali della complessa trama della *Weltgeschichte*, completando virtualmente le innumerevoli lacune della nostra vita.

[58] Cfr. su queste e su altre patologie del contemporaneo, Rebentisch (2015), in particolare p. 236.

[59] In questo è al quanto esplicativa la panoramica ironica e spietata che emerge nel film *The Square* (2017) di Ruben Östlund, premiato con la *Palma d'oro* al Festival di Cannes del 2017.

[60] Mi riferisco ai tanti artisti del XXI secolo che venerano la categoria estetica dell'interessante. Per approfondimenti mi sia consentito rinviare a Iannelli (2010), pp. 93-111.

[61] Kant (1999), p. 146.

Bibliografia

Bubbio, P. D. (2014), *L'Estetica nel dibattito anglosassone contemporaneo sulla metafisica hegeliana*, in M. Farina, A. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Bologna, Il Mulino, pp. 229-243.

De Caro, M., Illetterati, L. (2012), "Introduction" in Id., "Classical German Philosophy. New Research Perspectives between Analytic Philosophy and Pragmatist Tradition", *Verifiche*, XLI, pp. 1-3.

Eck (van), C., Winters, E. (2005), *Dealing with the visual: art history, aesthetics and visual culture,* Aldershot, Burlington: Ashgate.

Espagne, M. (2015), *Cultural Transfers in Art History* in *Circulations in the Global History of Art*, edited by T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux, Prunel, VT: Ashgate, pp. 97-112.

Eldridge, R. (2018), *Werner Herzog: Filmmaker and Philosopher*, Bloomsbury, New York.

Gombrich, E. (1966), *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*, trad. it. Einaudi, Torino.

Hegel, G. W. F. (1970), *Der Junge Hegel in Stuttgart: Aufsätze und Tagebuchaufzeichnungen 1785–1788*, Deutsches Literaturarchiv, Marbach.

Id. (1987), *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio (Heidelberg 1817)*, Verifiche, Trento.

Id. (1989), *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (*1827*), a cura di W. Bonsipien e H. C. Lucas, vol. XIX, Meiner, Hamburg.

Id. (1993), Di *alcune differenze caratteristiche dei poeti antichi* (7 agosto 1788), in Id., *Scritti giovanili*, a cura di E. Mirri, Guida, Napoli, pp. 93-96.

Id. (1994), *La scuola e l'educazione: Discorsi e relazioni (Norimberga 1808–1816)*, a cura di A. Burgio e L. Sichirollo, *Editori Riuniti, Roma.*

Id. (2000), *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H.G. Hotho*, trad. it. di P. D'Angelo, Laterza, Roma–Bari.

Id. (2004), *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*, a cura di A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov, con la collaborazione di F. Iannelli e K. Berr, Fink, München.

Id. (2005), *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Mitschrift von der Pfordten,* a cura di A. Gethmann–Siefert, J.-I. Kwon e K. Berr, Suhrkamp, Frankfurt.

Id. (2008), *La Fenomenologia dello spirito*, trad. it. a cura di G. Garelli, Einaudi, Torino.

Id. (2009), *L'Arte nell'Enciclopedia,* a cura di A. L. Siani, ETS, Pisa.

Id. (2017), *Vorlesungen zur Ästhetik*, a cura di A. Gethmann-Siefert e A.P. Olivier, Fink, München.

Henrich, D. (1979), *Art and Philosophy of Art Today: Reflections with Reference to Hegel*, in *German Literary Criticism*, Princeton University Press, Princeton, pp. 107-133.

Herzog, W., Cronin, P. (2014), *Werner Herzog: A Guide for the Perplexed*; Conversations with Paul Cronin, Farrar Straus & Giroux.

Herzog, W. (2007), *La conquista dell'inutile*, Mondadori, Milano.

Iannelli, F. (2010), *Dissonanze contemporanee. Arte e vita in un tempo inconciliato*, Quodlibet, Macerata.

Kant, I. (1999), *Critica della facoltà di giudizio,* trad. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenneger, Einaudi, Torino.

Kawabata, M. (2007), "Virtuosity, the violin, and the devil… what really made Paganini 'demonic'?", *Current Musicology,* n. 83, pp. 85-108.

Kottmann, P. A. (2018), *Envoi*, in M. Squire, P. A. Kottman (eds), *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, Fink, Paderborn.

Jameson, F. (2010), *The Hegel Variations: On the Phenomenology of Spirit,* London, Verso.

Johnson, L. R. (2016), *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog,* Boydell & Brewer.

Mizrahi, S. (1979), *Intervista a Werner Herzog*, in S. Petraglia (a cura di) *Werner Herzog. L'Enigma di Kaspar Hauser*, Feltrinelli, Milano.

Nietzsche, F. (1981), *Umano troppo umano,* vol. 2., trad. it. Adelphi, Milano.

Pippin, R. (2014), *After the Beautiful*: *Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, University of Chicago Press, Chicago.

Rebentisch, J. (2015), *The Contemporaneity of Contemporary Art*, in *New German Critique* n. 124, pp. 223-237.

Rosenkranz, K. (1966), *Vita di Hegel*, trad. it. di R. Bodei, Vallecchi, Firenze.

Ruggiu, L., Testa, I. (2003), *Hegel contemporaneo: la ricezione americana di Hegel a confronto con la tradizione europea*, Guerini e Associati, Milano.

Speight, A. (2013), *Hegel and Aesthetics: The practice and "Pastness" of Art*, in Beiser Frederick (ed.), *Hegel and Nineteenth Century Philosophy*, Cambridge University Press pp. 378-393.

Vieweg, K. (2014), *L'arte moderna come fine dell'arte* in F. Iannelli, (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel.* Quodlibet, Macerata, pp. 95-114.

Id. (2016), *L'arte romantica come inizio dell'arte libera* in F. Iannelli, G. Garelli, F. Vercellone, K. *Vieweg* (a cura di), *Fine o nuovo inizio dell'arte. Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, Pisa, ETS, pp. 15-31.

Sitografia

D'Amico, V., *Il cavallo di Nietzsche*:
http://www.uncommons.it/philosofilm/il-cavallo-di-nietzsche-492.

Indice

I Premessa

5 Effetto Hegel. Considerazioni introduttive
Romeo Bufalo

23 Hegel e le neuroscienze. Per un altromondismo biologico
Stefania Achella

41 Ripensare la concezione moderna dell'arte in Hegel
Georg W. Bertram

67 Plebe, lazzaroni, "populismo" in transizione: riflessioni hegeliane
Fortunato M. Cacciatore

97 Hegel, Blanchot e la fine della letteratura
Francesco Campana

117 Rappresentazioni sensibili, fantasia, intelletto nel manoscritto hegeliano su psicologia e filosofia trascendentale (1793-1794)
Giuseppe Cantillo

147 Una lettura postkantiana della filosofia hegeliana del diritto
Ines Crispini

163 Hegel e lo spirito assoluto: determinazione sistematica e spiegazione storica
Mario Farina

181 Artisti oltre la fine. Suggestioni hegeliane per l'arte contemporanea
Francesca Iannelli

199 La domanda di Heidegger sulla fine dell'arte
Francesco Lesce

223 Scene del riconoscimento. Hegel
Fiorinda Li Vigni

233 La dialettica Hegel-Adorno. Appunti per una riflessione estetico-filosofica
Stefano Orofino

251 Arthur C. Danto. Una libera navigazione hegeliana
Luisa Sampugnaro

271 Croce e Gramsci su dialettica e arte in Hegel
Alberto L. Siani

287 La finitezza infinita. Derrida interprete di Hegel
Francesco Vitale

305 L'individuo e la sua destinazione: soggettività e oggettività nei *Lineamenti di filosofia del diritto*
David Wittman

337 Note sugli autori