

Il simbolo come dispositivo estetico: Kant, il Romanticismo e Hegel

Serena Feloj^{*}

ABSTRACT

This essay reconstructs the aesthetic function of the symbol across German classical aesthetics, moving from Kant through Romanticism to Hegel, while highlighting the decisive interpretive contribution of Paolo D'Angelo. Starting from Kant's §59 of the *Critique of Judgment*, the paper examines the symbol as a mediating device between the sensible and the supersensible, capable of establishing an analogical relation between aesthetic intuition and rational ideas without abolishing their heterogeneity. It then turns to Romantic aesthetics, where the symbolic becomes the privileged form through which the infinite is intuited within the finite, transforming Kant's transcendental problem into an ontological and poetic project of reconciliation between nature and freedom. Finally, the essay analyses Hegel's conception of the symbol as a structure relating sensible form and spiritual meaning, emphasizing its ambiguity, immediacy, and non-arbitrary immanence. Against purely historical readings of symbolic art, the essay adopts D'Angelo's interpretation of the symbol as a general aesthetic dispositif and epistemological category, capable of illuminating the relation between form and content throughout German idealist aesthetics. In doing so, it argues that the symbolic provides a key framework for understanding the continuity and transformation of aesthetic thought from Kant to Hegel.

KEYWORDS

Symbol; German Classical Aesthetics; Kant; Romanticism; Hegel

Per chi, come me, si è formata nella tradizione italiana di studi dell'estetica classica tedesca, i lavori di Paolo D'Angelo costituiscono un punto di riferimento imprescindibile e una guida costante. La prima volta che ho incontrato Paolo D'Angelo non è stato di persona, ma tramite i suoi scritti. Ero una studentessa dei primi anni Duemila quando comprai la mia prima copia della *Critica del Giudizio*, traduzione di Alfredo Gargiulo, *Introduzione* di Paolo D'Angelo. Lessi con avidità quell'Introduzione, imparando molto e scoprendo che cosa potesse essere l'Estetica. Sono almeno tre le direttrici della ricerca di Paolo D'Angelo che mi hanno formata profondamente: la sua lettura dell'estetica classica tedesca; lo studio,

^{*} Università degli Studi di Pavia, serena.feloj@unipv.it.

mai acritico, dell'estetica analitica; e l'apertura di nuove prospettive nell'estetica della natura e del paesaggio. Vi è però un concetto, in particolare, che vorrei presentare e che Paolo D'Angelo ha posto al centro della propria interpretazione dell'estetica del Romanticismo e di Hegel: quello di simbolo.

Nel suo libro fondamentale, *Simbolo e arte* in Hegel, Paolo D'Angelo propone di servirsi della nozione di simbolo non tanto come momento storico dell'arte, secondo le forme artistiche delineate da Hegel, quanto come dispositivo estetico e come strumento epistemologico per comprendere la relazione tra forma e contenuto. Si potrebbe infine dire che il simbolo è la nozione estetica che permette di comprendere la natura dell'opera d'arte in generale. In tal senso è possibile delineare una linea tra gli scritti di Paolo D'Angelo che permette di creare, attraverso la nozione di simbolo, una connessione tra il §59 della *Critica del Giudizio*, l'estetica del Romanticismo e le lezioni di Hegel. Seguendo questa linea se ne ricava una lezione fondamentale che Paolo D'Angelo ha offerto agli studi di storia dell'estetica, una lezione che non mi stancherò mai di tramandare.

1. Bellezza e moralità: il simbolo nell'estetica di Kant

Come sostiene Paolo D'Angelo (1997a) nell'Introduzione alla *Critica del Giudizio*, non è facile definire l'argomento che Kant affronta nella sua terza Critica; tuttavia, il compito che le è affidato è chiaramente espresso nella breve, ma dettagliata, *Prefazione*. Kant aveva trattato del dominio della facoltà di conoscere nella *Critica della Ragion Pura* e del dominio della facoltà di desiderare nella *Critica della Ragion Pratica*. Ora egli intende occuparsi della descrizione del Giudizio (*die Urteilkraft*) in quanto terza facoltà conoscitiva, accanto a intelletto e ragione. Inoltre, Kant intende assegnare alla facoltà di giudizio la funzione di termine medio (*das Mittelglied*) tra le due parti della filosofia: la filosofia teoretica (*die theoretische Philosophie*) e la filosofia pratica (*die praktische Philosophie*). Egli, infatti, vuole rispondere all'esigenza di dare unità al sistema trascendentale, in quanto, con la seconda Critica, Kant sostiene la possibilità che la ragion pratica abbia un influsso sul dominio della filosofia teoretica e, tuttavia, non stabilisce chiaramente in che modo questo possa accadere. Il sistema risulta infatti dicotomico, scisso in filosofia teoretica e filosofia pratica: occorre allora un termine medio che permetta una certa continuità tra i due domini filosofici (cfr. Ginsborg 1990, p. 63). Se il compito della

mediazione tra i due domini è affidato alla capacità di giudizio, il modo in cui questa mediazione avviene è affidato all'immaginazione e la nozione di simbolo può essere considerata il punto di arrivo del lavoro di connessione operato dalla capacità immaginativa.

Ciò diventa evidente nel §59, in cui Kant, riprendendo la teoria delle idee estetiche, ipotizza un rapporto di analogia tra le idee razionali e soprasensibili e l'intuizione sensibile. Se «si pretende che venga provata la realtà oggettiva dei concetti della ragione, cioè delle idee, in funzione, anzi, della loro conoscenza teoretica, si vuole qualcosa d'impossibile, perché ad esse non si può dare assolutamente un'intuizione adeguata» (Kant 1997, p. 543). A questo proposito viene formulato il concetto di "ipotiposi", ossia un'esibizione (*Darstellung*) di un concetto, che può essere di due tipi: schematica o simbolica. Nel primo caso viene data a priori l'intuizione corrispondente a un concetto dell'intelletto; nel secondo caso, invece, un'intuizione sensibile viene posta sotto un concetto della ragione, al quale nessuna intuizione sensibile può essere adeguata, ma che vi si può accostare soltanto secondo una regola di analogia.

Il simbolo, dunque, è l'esibizione sensibile di qualcosa di ideale. Il ricorso alla rappresentazione simbolica interviene in quanto Kant intende approssimare il più possibile la determinazione dei concetti della ragione, i quali non possono essere dati in alcuna esperienza possibile. Perciò, poiché nessuna esibizione può essere loro adeguata, si ricorre alla rappresentazione simbolica, che procede per mezzo di un'analogia.

La capacità di giudizio, allora, comprende innanzitutto l'oggetto sensibile mediante i concetti e, successivamente, applica la stessa regola della riflessione a un oggetto soprasensibile, di cui l'intuizione sensibile non è che un simbolo. L'analogia simbolica, dunque, non dimostra per mezzo di un'intuizione sensibile qualcosa che riguarda l'ambito soprasensibile, ma indica soltanto una somiglianza e un rimando. In questa prospettiva, Kant può allora affermare che il bello è simbolo del bene morale, in quanto eleva l'animo al di sopra della mera ricettività e pretende di valere universalmente.

Kant torna, quindi, sul problema del *Mittelglied* e della mediazione tra il dominio sensibile e quello soprasensibile che aveva esposto nell'Introduzione. Il simbolo, infatti, istituisce un legame analogico tra il sensibile e il soprasensibile che consente di accedere a ciò che sta oltre l'esperienza senza determinare l'idea. Il simbolo non è quindi un elemento di comprensione che cancella l'alterità tra il soprasensibile e il sensibile, ma è ciò che costituisce il mezzo, o una traccia, per accedere a ciò che non è conoscibile. In tal senso è possibile arrivare ad affermare che il simbolo in Kant in

parte anticipa la relazione dialettica tra forma sensibile e contenuto spirituale che sarà al centro dell'estetica hegeliana.

Il simbolo kantiano è una manifestazione del tentativo dell'immaginazione di trovare nella natura gli 'schemi' per le idee, ossia di individuare l'esibizione corrispondente a un concetto della ragione, di per sé irrappresentabile e inesponibile. L'attività dell'immaginazione non può, quindi, che risolversi in un'esibizione simbolica delle idee della ragione. Con questa dimensione simbolica, l'immaginazione apre così una nuova via all'estetica e rende possibile, come alternativa alla conoscenza logica, la mediazione tra sensibile e soprasensibile. A partire da questa possibilità aperta dal simbolo kantiano muovono, in due direzioni apparentemente opposte, l'estetica romantica e quella hegeliana. In entrambi i casi, come ha mostrato Paolo D'Angelo, si tratta di approfondire l'estetica kantiana superandone l'irriducibile dualismo.

2. Finito e infinito: il simbolo nell'estetica del Romanticismo

Goethe ha messo in luce le problematiche centrali legate alla nozione di simbolo, a partire dalla relazione tra particolare e universale che costituisce anche la natura del giudizio kantiano. Si tratta di due *Reflexionen* (nr. 751 e 752) che testimoniano l'importanza del dibattito sul simbolico a cavallo fra Sette e Ottocento:

Vi è una grande differenza, se il poeta cerca il particolare in vista dell'universale, oppure se scorge l'universale nel particolare. Da quel modo deriva l'allegoria, nella quale il particolare vale esclusivamente come modello, come esempio, dell'universale; l'altra, invece, è autenticamente la natura della poesia, essa pronuncia un particolare senza pensare all'universale e senza richiamare su di esso l'attenzione. Chi coglie in modo vivente questo particolare, ottiene assieme ad esso l'universale senza accorgersene, o accorgendosi solo più tardi.

Vi è la vera simbolica, laddove il particolare rappresenta il massimamente universale non come un sogno o come un'ombra, bensì come rivelazione vivente e istantanea dell'imperscrutabile. (Goethe, cit. in Ugazio 1982, p. 411)

L'estetica postkantiana si è impegnata, in diverse direzioni, proprio in una rivalutazione del particolare in vista della determinazione dell'universale e questa operazione è sfociata nella definizione del simbolico come intuizione dell'infinito all'interno del finito. In questo modo quello che per Kant era un problema trascendentale diviene il tentativo di riunificare oggettivamente nel particolare la scissione di natura e libertà, di finito e infinito. Si tratta di comprendere e intuire l'universale pensandolo come presente all'interno del particolare, sia esso naturale oppure artistico.

Paradossalmente, nonostante la lontananza rispetto al progetto kantiano, Goethe e Schiller prima e i romantici poi, hanno fatto ruotare il loro progetto teorico intorno a una coppia di concetti che – nei termini nei quali verranno utilizzati – “trova ironicamente la sua origine nella filosofia kantiana” (Ugazio 1982, p. 411): genio e simbolo (cfr. Griffero 1994, p. 115).

La riflessione kantiana, attraverso la ricezione tanto goetheana e schilleriana, quanto primo-romantica, ha posto le basi per lo sviluppo della nozione di simbolo in almeno tre aspetti. Anzitutto, l'intento sistematico della terza *Critica*, ossia l'esigenza di mediare tra il dominio sensibile e finito della natura e quello sovrasensibile della libertà. In secondo luogo, la determinazione del libero gioco come fondamento del giudizio riflettente sul bello pone al centro il ruolo protagonista dell'immaginazione. E, infine, la concezione del bello come simbolo di moralità, presentata da Kant nel §59 della *Kritik der Urteilskraft*, diviene il luogo per eccellenza della mediazione tra natura e libertà.

Goethe, Schiller, Schelling, i fratelli Schlegel e infine lo stesso Hegel muovono dalla *Critica del Giudizio* per sviluppare un percorso in direzione di una conciliazione degli opposti. Come ha messo in luce Paolo D'Angelo (1997b) in *L'estetica del romanticismo*, nell'estrema complessità di ciò che il termine Romanticismo indica, è possibile indicare alcune costanti. In questa prospettiva, la conciliazione di finito e infinito rilegge la possibilità di unificare natura e libertà all'interno di un particolare sensibile. L'idea proposta è che il bello, o più in generale l'arte, corrisponda a ciò che sfugge ai concetti e presenta qualcosa che l'intelletto non è in grado di afferrare. E, infine, finito e infinito verranno ricondotti alla nozione di simbolo. Questi sono i momenti che, una volta stabiliti da Kant, sfuggono al controllo della filosofia trascendentale e si pongono a fondamento dell'idea di rintracciare, simbolicamente, nel bello la possibilità reale di unificare natura e libertà.

La distinzione fra simbolo e allegoria, che contraddistingue in modo decisivo tutta l'estetica postkantiana ed è stabilita da Goethe, diviene allora decisiva. Allegorico è, in generale, l'atteggiamento che assume un particolare in vista dell'esposizione dell'universale. L'allegoria è quindi una rappresentazione astratta e scissa dell'universale tramite la particolarità. Nella riflessione romantica e goetheana, all'opposto il simbolico è in una stretta relazione con l'universale, o, per usare un'espressione cara ai romantici, con l'infinito. L'infinito, infatti, è il termine centrale della concezione romantica del simbolo: il simbolo è la struttura formale che pos-

siede le caratteristiche di immediatezza e necessità che permettono l'intuizione dell'infinito all'interno del finito.¹

Il simbolo forma quindi l'unione perfetta di ciò che oggi chiameremmo significato e significante e che, nel linguaggio schellinghiano, è l'unione di natura e libertà, realizzando concretamente l'intuizione dell'infinito nel finito. Come scrive D'Angelo (1997b, pp. 135-137), per i romantici – e soprattutto per Schlegel – il simbolo e l'allegoria (pur mantenendo una certa distinzione storica) sono veicolo della medesima dinamica e, assieme, sono coestensivi dell'arte in generale. Il simbolico e l'allegorico sono, infatti, ciò per mezzo di cui l'arte è in grado di alludere all'assoluto.

«Ogni bellezza è allegoria» scrive Schlegel nel *Dialogo sulla poesia* e prosegue affermando che «il sommo, proprio perché ineffabile, può essere espresso solo allegoricamente»; poche righe sopra, però, egli ricorda che l'inizio e il compito di ogni poesia è quello di «sospendere il corso e le leggi dell'intelletto raziocinante, trasferirci nuovamente nella bella confusione della fantasia, nel caos originario della natura umana per il quale fino ad oggi non conosco simbolo più bello della folla variopinta degli dèi antichi» (Schlegel, cit. in D'Angelo 1997b, p. 318).

Il simbolico è quindi l'organo dell'arte, ma non nel modo in cui lo intendeva Schelling. Per Schelling il simbolo offre un'intuizione immediata dell'assoluto all'interno dell'opera, per i romantici invece l'assoluto è frutto della comprensione critica dell'opera.

L'arte è pensata come arte ideale, a cui la singola opera si lega in modo simbolico e allegorico e la critica è ciò che è in grado di riconnettere e di scorgere il legame simbolico dell'opera singola con l'arte ideale e, così facendo, di portare a compimento l'opera d'arte stessa. La critica, l'osservazione e la considerazione simbolica dell'opera, è immanente all'opera stessa e perciò non è un'attività che si esercita dall'esterno. Ecco allora che la filosofia deve farsi poesia e così riconnettere gli opposti, finito e infinito, nel simbolo che è l'opera d'arte.

Sarà questo l'elemento che maggiormente verrà criticato da Hegel: nel momento in cui qualcosa è pensato come simbolo, ecco che smette di esserlo e diventa mero rivestimento esteriore di contenuti concettuali. Questo sembra perciò essere lo scacco che Hegel vede nel discorso romantico sul simbolo: aver trasformato un atteggiamento critico nel tentativo normativo di creare simboli. Ciò che

¹ Su tutto vale ciò che scrive A.W. Schlegel riguardo al rapporto fra simbolo e infinito richiamandosi esplicitamente a Schelling: «il bello è una presentazione simbolica dell'infinito. Così infatti diviene al tempo stesso chiaro come l'infinito possa comparire nel finito [...]. Solo simbolicamente» (Schlegel 1989, pp. 248-249).

in particolare Hegel non accetterà mai è l'idea romantica che la filosofia possa, anzi debba essere esposta in forma poetica, poiché la filosofia lavora per mezzo della speculazione concettuale, mentre la poesia per mezzo dell'esposizione della fantasia.

3. *Forma e contenuto: il simbolo nell'estetica di Hegel*

Hegel è stato assai restio a tematizzare il concetto di simbolo all'interno dei testi pubblicati; per farsene un'idea è dunque necessario rivolgersi alle pagine dei corsi e, anche tra un corso e l'altro, si assiste a numerose variazioni, spostamenti e modifiche. È dunque difficile dire cosa sia il simbolo per Hegel. Senz'altro, il rapporto fondamentale per la definizione di simbolo è quello tra figurazione (*Gestaltung*) e significato (*Bedeutung*). Questa caratteristica è ciò che fonda la necessaria equivocità del simbolo: «perciò il simbolo è spesso oscuro e ambiguo» (Hegel, *Ascheberg 1820/21*, cit. in D'Angelo 2013, p. 111). In primo luogo, il simbolo è una figurazione, ossia un insieme di elementi che si danno nell'esteriorità; in secondo luogo, questo insieme di elementi viene preso in considerazione riguardo al suo significato, ossia al fatto di essere un rinvio a qualcosa di non naturale; in terzo luogo, viene determinato come ambiguo il modo attraverso cui il simbolo si riferisce a un significato, a un pensiero.

Il riferimento della figurazione al suo significato non può essere un riferimento arbitrario posto dall'esterno, bensì deve risiedere nella configurazione stessa: «il simbolico, in generale, contiene un significato» (Hegel, *Ascheberg 1820/21*, cit. in D'Angelo 2013, p. 111). Il simbolo è dunque una figurazione esteriore che si riferisce a un significato nascosto all'interno dei suoi elementi e questo riferimento non è posto estrinsecamente, ma risiede nella cosa stessa. Il simbolismo vero e proprio consiste così nell'opposizione tra la figura naturale e il suo significato. A ben guardare nel simbolo vero e proprio viene indicata una differenza reale: quella tra natura e spirito.

Al di là delle sue manifestazioni storiche, il simbolo possiede dunque caratteristiche costanti. Il simbolo è una figurazione di elementi naturali; deve essere considerato secondo un significato; il riferimento degli elementi figurativi al significato è incompleto e ambiguo; la relazione che intercorre fra i due termini non è di natura arbitraria, astratta e intellettuale – il che significa che non può essere posta dall'esterno per mezzo della riflessione –; infine, la produzione simbolica è una produzione istintiva. In questa

interpretazione del simbolo, il lavoro di Paolo D'Angelo è stato incredibilmente innovativo poiché intende il simbolo come struttura significativa generale dell'estetica hegeliana.

Seguendo l'interpretazione di D'Angelo (2013) è possibile individuare un rapporto tra la nozione particolare di simbolo e la nozione di arte nel suo complesso. Entro questa relazione, la nozione di simbolo si definisce come una struttura che mette in relazione due elementi: uno sensibile e uno non sensibile. È «una figurazione autonoma, esteriore, che però viene concepita secondo il suo significato» (Hegel, *Ascheberg* 1820/21, cit. in D'Angelo 2013, p. 110) e, come Hegel afferma nel corso del 1828/29: «laddove vi è una connessione dell'interno con l'esterno, vi è il simbolo» (Hegel, *Libelt* 1828/29, cit. in D'Angelo 2013). Pertanto, la correlazione tra una figurazione esteriore, e dunque sensibile, e il suo significato deve, per essere simbolica, presentare una correlazione tra un interno e un esterno. Il simbolo, inoltre, diversamente dal segno, possiede un carattere di immediatezza. Se nel segno la relazione tra l'esteriore e il significato avviene per mezzo di un terzo (il pensiero astratto), nel simbolo la relazione, essendo una connessione dell'esterno con l'interno, è immanente. Quest'immanenza viene illustrata da Hegel attraverso il ricorso all'esempio dell'istinto, o impulso. L'istinto (o impulso), il *Trieb* sul quale Hegel si sofferma lungamente nella *Einleitung* della *Rechtsphilosophie* del 1821, corrisponde infine a un residuo di naturalità (Hegel 1821, §11).

Un aspetto ulteriore del simbolo è l'inadeguatezza, poiché l'interiore non può essere presentato in modo completo attraverso la figurazione esteriore. Il significato, ossia l'elemento spirituale, rimane infatti impigliato nella naturalità della figurazione e, così facendo, si nasconde nel suo interno.

Cos'è dunque il simbolo? Cos'è quella struttura di significazione che descrive il modo nel quale le opere appartenenti alla forma d'arte simbolica si riferiscono necessariamente allo spirito? Si tratta di un modo di relazione tra una figura sensibile e un significato, ossia di un modo di esporre, esprimere, portare all'esterno un pensiero. Per essere simbolo, però, questa struttura non deve essere pensata come tale, altrimenti significa che è già intervenuta la riflessione e dunque un elemento terzo che determina la relazione. Anche per questo motivo il simbolo è una struttura che deve essere compresa dal pensiero ma che, dal canto suo, non può comprendere il pensiero. D'altra parte il simbolo, sempre inteso in questa accezione estetica, corrisponde a una lotta tra la naturalità e la spiritualità. Il problema del simbolo, e dell'arte nel suo complesso, è infine un problema che riguarda la forma come modo di esposizione del contenuto.

La considerazione simbolica, quello sguardo che riesce a leggere nella forma del simbolo la presenza del significato spirituale, è dunque ciò che contraddistingue il procedimento interpretativo che Hegel impiega. Come ha scritto D'Angelo (2013, p. 119) in riferimento alla funzione della forma d'arte simbolica: «la nostra tesi è che alla base dell'interesse per il simbolico ci sia la convinzione che proprio nel simbolico è possibile cogliere la capacità dell'arte di strutturare la nostra esperienza, contribuendo in modo decisivo alla nascita di una cultura».

Da questo punto di vista l'idea di critica dell'opera, che consiste nella dimostrazione del carattere di opera dell'opera d'arte, della sua costituzione oggettivamente artistica, trova una caratterizzazione metodologica proprio in questa considerazione simbolica.

Ciò che separa Hegel dalla tradizione del romanticismo, che aveva esplicitamente posto il simbolo come categoria determinante dell'opera d'arte, è che per lui il simbolo non può mai corrispondere a una rivelazione originaria e compiuta. In tal senso Paolo D'Angelo non soltanto ci ha offerto una rigorosa e profonda lettura del testo hegeliano, ma ci ha anche fornito uno strumento potente per poterne comprendere l'estetica. Attraverso la sua definizione di simbolo, Paolo D'Angelo ha dato un contributo che permette di leggere l'estetica che da Kant porta a Hegel passando per il Romanticismo. Questo contributo continuerà a vivere nei nostri scritti, nelle nostre lezioni, nella salvaguardia della complessità che contraddistingue l'estetica classica tedesca.

Bibliografia

- D'Angelo P., *Introduzione*, in I. Kant, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1997a.
- D'Angelo P., *L'estetica del romanticismo*, il Mulino, Bologna 1997b.
- D'Angelo P., '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*, Ets, Pisa 2013, pp. 117-130.
- Ginsbrog H., *The Role of Taste in Kant's Theory of Cognition*, Garland Press, London 1990.
- Griffero T., *Senso e immagine. Simbolo e mito nel primo Schelling*, Guerini, Milano 1994.
- Hegel G.W.F., *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821); trad. it. *Lineamenti di filosofia del diritto*, Laterza, Roma-Bari 2004.

- Kant I., *Kritik der Urteilskraft* (1790); trad. it. di A. Gargiulo, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- Schlegel A.W., *Vorlesungen über Ästhetik I* (1798-1803), in *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, Bd. 1, a cura di E. Behler, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1989..
- Ugazio U.M., 'Friedrich Creuzer e l'infinito romantico', in *Filosofia*, 4 (1982), pp. 409-434.