

La vendetta della Sfinge: forma simbolica e morte dell'arte in Hegel

Alberto L. Siani*

ABSTRACT

This essay begins with symbolic art in its most emblematic sense – that is, as pre-art – and, after briefly surveying classical and romantic art forms, arrives at the return of the symbolic in the farthest historical and conceptual periphery of art: the moment of the end of art, where the symbolic assumes the role of 'post-art'. This will allow us to address the theme of the end or death of art, which, like that of the symbol, is central to D'Angelo's interpretation, both in his 1989 book *Simbolo e arte in Hegel* and in other works. In rethinking the symbolic, D'Angelo in fact reformulates the thesis of the end of art not as a definitive closure, but as a transition toward philosophy and conceptual language: in short, not a death, but a change of medium for the spirit and of function for art. In dialogue with this thesis, I argue that this 'weakening' of the thesis of the death of art at the subjective level is possible only on the basis of its full and irreversible recognition at the objective and absolute level. Recognizing a central role for the symbolic paradigm has the advantage of reaffirming the inherently provisional, unstable, and conflictual nature of any establishment of meaning in artistic form and, at the same time, of asserting for art a function that is difficult to relinquish, however fragmentary and weakened it may be.

KEYWORDS

Hegel, Aesthetics, Symbolic Artform, End of Art, Post-Art

1. Premessa

Tra i molti temi affrontati nella multiforme ricerca di Paolo D'Angelo, svariati sono quelli che ho provato anche io a frequentare, cominciando con l'estetica di Hegel, passando per quella del neoidealismo italiano, fino alla filosofia del paesaggio.¹ In questa

* Università di Pisa, alberto.siani@unipi.it

¹ Non posso qui nemmeno provare a dare riferimenti esaustivi alla produzione scientifica di Paolo, se non per quanto strettamente inerente al presente saggio. A proposito dell'estetica di Hegel, mi piace ricordare che il nostro incontro risale già agli anni del mio Perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e la FernUniversität Hagen, con una tesi su arte e politica in Hegel discussa nel 2010, con Paolo tra i commissari, e pubblicata poi come Siani 2010. I lavori di Paolo hanno continuato e continuano a influenzare la mia ricerca su temi hegeliani, fino, tra gli altri, a Siani 2024, del cui secondo capitolo il presente contributo riprende alcune riflessioni, sviluppando in maniera più esplicita il dialogo con il suo lavoro.

sede ho scelto di concentrarmi su quello che ha esercitato la maggiore influenza quanto meno a livello personale, e cioè la questione del simbolo nell'estetica hegeliana, discussa nel modo più diffuso nel volume del 1989, pionieristico e conosciutissimo, *Simbolo e arte in Hegel*.² Come è noto, l'obiettivo generale del libro è offrire una rilettura complessiva dell'estetica hegeliana facendo leva sulla forma d'arte simbolica. Questa scelta, all'epoca resa ancora più innovativa dalla combinazione con il lavoro storico-filologico su fonti allora ancora poco conosciute,³ indeboliva o anzi sfatava l'idea di uno Hegel 'classicista' in estetica e finiva per porre l'estetica hegeliana in una luce completamente nuova, in cui il paradigma dell'arte in quanto tale non stava più sotto il segno dell'equilibrio, dell'armonia, della compiutezza, ma piuttosto del disequilibrio, della tensione, dell'inadeguatezza.

Se infatti l'arte per Hegel è innanzitutto un modo, anzi un medium della configurazione storicamente e concettualmente variabile dello spirito, medium a sua volta determinato secondo diverse variazioni storico-concettuali del rapporto dello spirito con il mondo sensibile, allora rovesciare in centralità la marginalità della forma simbolica rispetto a quella classica significa, per prima cosa, pensare all'arte nei termini di una insufficienza e quindi di una tensione strutturale nella formulazione di quel rapporto, invece che di una conciliazione. Questo conduce a considerare il simbolico non solo e non tanto nei termini di un *limite* che verrebbe poi superato dal classico, ma come una sorta di dispositivo di generazione o instaurazione di senso, che investe e di fatto governa tutto lo sviluppo successivo dell'arte. Proprio l'insufficienza e la tensione che qualificano la forma simbolica finiscono per caratterizzare, con alcune necessarie precisazioni, tutta l'arte in quanto tale, il cui compito non sembra più essere tanto quello di conciliare in una forma 'bella' e armonica il sensibile e lo spirituale, ma quello invece di riconoscere e interpretarne il dissidio, in una ricerca e costruzione di significati al tempo stesso conflittuale e pregnante. Un'arte, quella risultante da questo cambio di paradigma, che sta sotto il segno dell'incertezza ma anche dell'apertura e della pluralità, invece che dell'armonia inevitabilmente un po' statica del bello ideale.

Se, come lo stesso D'Angelo conferma (cf. 1989, p. 91), dal punto di vista sistematico e dello spirito assoluto la forma d'arte al centro delle considerazioni hegeliane è certamente quella classica,

² Si tratta della sua tesi di dottorato, pubblicata come D'Angelo 1989 e poi ristampata in sola versione online nel 2012 dall'editore il glifo.

³ Lavoro che portò poi, tra l'altro, alla altrettanto pionieristica traduzione e curatela della *Nachschrift* di Hotho del corso di estetica hegeliano del 1823 (Hegel 2000).

allora quanto meno da questa prospettiva la forma d'arte simbolica assume quasi le caratteristiche e le funzioni di una 'pre-arte', ovvero di un semplice *prima* o *non-ancora* rispetto all'unica forma d'arte effettivamente degna e passibile di considerazione filosofica, cioè quella classica. Allo stesso tempo, come ancora D'Angelo fa notare, l'identificazione di arte *tout court* e arte classica che sembra aver luogo nell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* è tutto fuorché definitiva e univoca. Al contrario, lo stesso dettato hegeliano presenta formulazioni e argomenti che enfatizzano invece l'inadeguatezza della forma artistica in quanto tale e l'insufficienza di qualunque forma sensibile (inclusa l'arte classica) rispetto al contenuto spirituale, suggerendo quindi la persistenza, anche in sede sistematica, di un paradigma artistico improntato al simbolico anziché al classico, che finisce per improntare pure la trattazione delle espressioni artistiche più tarde.⁴ Questa mossa, evidentemente, permette anche di interpretare l'intera estetica di Hegel in modo più proficuo per la nostra contemporaneità e per le sue manifestazioni artistiche.

Ora, se quest'approccio scelto da D'Angelo in *Simbolo e arte in Hegel* può sembrare, nelle sue linee generali (e con il senno di poi),⁵ qualcosa di tutto sommato convincente e non troppo intricato, il problema principale, di cui D'Angelo esprime e interpreta in pieno la complessità, è che l'arte simbolica e più in generale la nozione di simbolo in Hegel sono, per tutta una serie di ragioni in parte storiche, in parte filosofiche, in parte perfino biografiche, a loro volta attraversate da tensioni e instabilità. Non è qui possibile neanche accennare a questa complessità. Spero però di non farle troppo torto occupandomi, più modestamente, dei suoi estremi, ignorandone le configurazioni intermedie e considerando cioè 'solo' la forma simbolica come inizio e come fine dell'arte. Più precisamente, questo contributo parte dall'arte simbolica nel suo senso

⁴ Di conseguenza, la forma classica sarebbe piuttosto da pensarsi "come una parentesi irripetibile all'interno di un paradigma che pensa l'arte innanzi tutto in termini di inadeguatezza e squilibrio, come un momento felice ma irreparabilmente trascorso in uno sviluppo che è orientato altrimenti" (D'Angelo 1989, p. 212). È evidente che una presentazione più estesa e approfondita, quale qui non è possibile, mostrerebbe come il venire al centro del simbolico non implichi tanto un venir meno della funzione del classico, quanto piuttosto il delinearsi di un paradigma unitario ma internamente differenziato e dialettico, di cui il classico stesso resta una fondamentale espressione. Si vedano al proposito le illuminanti riflessioni di D'Angelo 1989, pp. 206-212, anche a proposito del cambio di passo hegeliano rispetto alle suddivisioni tendenzialmente dicotomiche dell'arte proprie dei suoi contemporanei, Romantici e non (ingenuo e sentimentale, classico e romantico, antico e moderno etc.).

⁵ La letteratura sull'estetica hegeliana ha negli ultimi decenni attribuito sempre più importanza alla questione del simbolo e dell'arte simbolica in Hegel. Si vedano, solo come esempio e per ulteriori rimandi bibliografici, Kwon 2001, Haas 2013, Pagano 2014, Farina 2015.

più emblematico, cioè come pre-arte, per arrivare, dopo aver attraversato in volata le forme d'arte classica e romantica, al ritorno del simbolico nell'estrema periferia storica e concettuale dell'arte, cioè nel momento della fine dell'arte, dove il simbolico assume il ruolo di una 'post-arte'. Questo permetterà anche di toccare appunto il tema della morte dell'arte, a sua volta centrale nell'interpretazione di D'Angelo, tanto nel volume del 1989 quanto in altre ricerche.⁶ Ripensando il simbolico, D'Angelo riformula infatti la tesi della morte dell'arte nel senso non di una chiusura definitiva, ma come passaggio verso la filosofia e il linguaggio concettuale: in breve, non una morte, ma un cambiamento di medium per lo spirito e di funzione per l'arte.

2. Il simbolico come pre-arte

La forma d'arte simbolica appartiene a un'epoca spirituale non ancora liberata dal giogo della natura, in cui quindi lo spirito non si appropria del sensibile informandolo, ma è invece la molteplicità informe e la sublime immensità delle opere (essenzialmente quelle architettoniche) a rimandare simbolicamente alla lotta che il divino compie per manifestarsi come contenuto determinato in una forma adeguata. Il divino non ha ancora concretezza, ma è solo il movimento astratto e incessante dello spirito che, incapace di definirsi come contenuto determinato, prende corpo in tutte le forme senza mai trovare quella adeguata: è infatti impossibile per un contenuto ancora indeterminato e in continuo mutamento trovare una forma stabile e definita. Il pensiero allora va oltre la figura, lotta con essa, perché, nel suo magmatico riversarsi in mille forme, non può accontentarsi di nessuna di esse. In una sorta di lotta di compensazione, lo spirito assume forme sproporzionate, colossali, ibride e persino mostruose. L'arte simbolica, per Hegel, si identifica per eccellenza con l'arte orientale, in particolare con quella egizia: la Sfinge e le piramidi – architetture enormi e sublimi che non rivelano immediatamente un contenuto spirituale, ma vi rimandano, appunto, come simboli.

Lo spirito qui non è ancora conosciuto, non può avere la sua unica forma adeguata, cioè quella umana: la manifestazione artistica della sua libertà e superiorità rispetto alla natura è allora solo negativa, consiste cioè nel tendere a una rappresentazione sempre più esagerata e sublime, che vuole cancellare l'elemento naturale attraverso l'elemento naturale stesso, senza riuscire a liberarsi da

⁶ Cf. da ultimo D'Angelo 2025.

esso e a conoscersi come spirito. In breve, il divino è un enigma per se stesso e per il mondo. Concretamente, l'enigma è proprio quello mortale della Sfinge, che chiede quale essere, pur parlando con una sola voce, si trasforma da quadrupede in bipede e poi in un essere a tre gambe, uccidendo chiunque non sia in grado di rispondere. Lo spirito è ancora solo questo enigma senza risposta, una tensione espressiva che non trova espressione, e quindi non può ancora conoscere se stesso, ma resta intrappolato in un simbolismo enigmatico, in cui il contenuto vero, divino, è sempre dato negativamente come qualcosa che va oltre: un pericolo mortale, perfino. A ciò corrisponde la mancanza di libertà e di autocoscienza del soggetto umano: la stessa immortalità degli Egizi non è spirituale, ma la mera continuazione dell'elemento naturale in ibridi umani-animali-divini. L'architettura stessa, l'arte archetipa del simbolico, non è concepita, come il tempio greco, come la casa del dio che ospita la comunità, ma come un involucro vuoto che contiene e conserva ciò che è morto (la piramide) e cerca di acquisire, sempre in modo compensativo, valore e contenuto attraverso la pura e sconfinata grandezza e l'enigmatico celare le proprie ricchezze al suo interno, al riparo da ogni fruizione umana.

È l'Edipo greco a trovare la soluzione: la risposta all'enigma della Sfinge è l'essere umano. Dopo aver dato la risposta corretta, Edipo uccide la Sfinge schiacciandola sulle rocce. La soluzione dell'enigma egizio provoca la morte di quel mondo e il passaggio al mondo classico greco, incentrato proprio sulla figura umana non solo come centro dell'arte, ma come soluzione dell'enigma sulla natura dello spirito ("conosci te stesso"). Con ciò, il paradigma dell'arte si sposta dall'architettura come guscio morto, vuoto e astratto della piramide, alla statua umana della scultura greca, una forma d'arte ideale, che non rappresenta più il divino solo negativamente nel tentativo di trovarlo, ma come presenza stabile e luminosa. Questa liberazione è l'emergere dell'arte bella, cioè classica: "L'arte *bella* può appartenere soltanto a quelle religioni in cui il principio è la *spiritualità concreta* divenuta in sé libera, ma non ancora assoluta" (Hegel 2009, p. 29), in cui, cioè, lo spirito si sa già libero ma conserva l'elemento naturale, esteriore, come essenziale alla propria manifestazione. Per questo motivo, proprio nell'atto di conferire la forma più splendida al pantheon della religione corrispondente, l'arte bella pone le basi per la scomparsa della religione in forma di arte, e quindi dell'arte come forma adeguata dello spirito assoluto. Con la fine del mondo classico e l'avvento della cristianità, l'arte non può più essere la manifestazione adeguata dello spirito assoluto, che si ritira definitivamente nell'interiorità dell'essere umano.

Se lo spirito si manifesta come interiorità, allora l'arte deve mostrare un'assenza più che una presenza. O, più precisamente, ciò che percepiamo deve essere in grado di connetterci con un livello superiore che non troviamo nell'opera stessa, ma nel sentimento e nella riflessione a cui ci costringe. Questo è il principio fondamentale della forma d'arte romantica. Anche in questo caso, abbiamo quindi uno squilibrio insuperabile tra sensibile e spirituale, anche se, evidentemente, per ragioni opposte rispetto al caso del simbolico. Nelle parole di D'Angelo, nel simbolico lo squilibrio è dovuto alla "*manchevolezza del contenuto*", mentre nel romantico è dovuto alla "*superiorità del contenuto* rispetto alla forma sensibile" (D'Angelo 1989, p. 210). Sotto questo profilo il simbolico sembrerebbe rimanere confinato alla sua – importantissima – funzione di pre-arte. Che le cose non stiano in maniera così semplice sarà mostrato nel resto di questo contributo, che si occuperà del simbolico come post-arte, cioè della sua riproposizione nel contesto della trattazione hegeliana della dissoluzione della forma romantica, e dell'arte in quanto tale.

3. Dissolvenze

Partiamo appunto dalla dissoluzione dell'arte. Nell'ultima fase della forma romantica, dopo che – con la Riforma – l'arte ha definitivamente compiuto e passato di mano il compito di rappresentare il divino, entra in gioco il "formalismo della soggettività" (Cf. Hegel 2000, pp. 188 ss.), cioè il soggetto particolare in quanto tale, senza più uno scopo sostanziale da raggiungere. È "il soggettivo, l'esteriore in quanto tale, che giunge qui alla sua libertà, non asservito al concetto, l'oggettività formale, abbandonata dal contenuto superiore, l'oggettività che si solleva sulle proprie gambe al di fuori della sfera più alta" (Hegel 2004, pp. 144-145). In questo modo, l'esteriorità mondana acquisisce una propria dignità, se non altro come oggetto di rappresentazione artistica, ed "è in particolare la pittura a raffigurare la realtà presente" (Hegel 2000, p. 194).⁷ La perdita di contenuto, o meglio lo sciogliersi del legame tra contenuto e forma e la conseguente indipendenza di quest'ultima, possono seguire due direzioni principali, che stanno rispettivamente sotto il segno del *naturalismo* e del *soggettivismo*. La prima direzione è quella di un'imitazione della natura sempre più perfetta e virtuosistica, in cui conta solo l'abilità tecnica dell'artista. La seconda è quella, solo ap-

⁷ Sulla pittura cf. D'Angelo 2014.

parentemente opposta, di un'autoc elebrazione del soggetto creatore in quanto tale, rispetto al quale la realtà del mondo e il suo valore scompaiono, come in alcune forme estreme di ironia romantica. Coerentemente con i propri presupposti sistematici, Hegel critica entrambe le direzioni in quanto tali: in esse l'arte è infatti privata di qualsiasi funzione autonoma e si trascina letteralmente al di là di se stessa, dissolvendosi.

Tuttavia, la possibilità di coniugare un'approfondita, 'moderna' soggettività prosaica e profana con un'autentica capacità artistica di trasfigurazione può ancora, per quanto difficilmente, darsi. Abbiamo quindi qualcosa che Hegel, con tutte le precisazioni del caso, apprezza: l'"umorismo oggettivo". L'esempio più importante è la pittura olandese: in questo caso, l'estrema abilità con cui il pittore rappresenta gli oggetti e i dettagli più comuni non è sempre puro tecnicismo autocompiaciuto; invece, lo spirito di un popolo vi può assumere un corpo pienamente visibile (Cf. Hegel 2000, p. 194). Si tratta di forme d'arte che ancora, in certa misura, ripropongono un paradigma 'classico' di adeguazione tra forma e contenuto, per quanto depotenziato e svuotato. Esistono però forme di umorismo meno concilianti e più soggettivistiche, dove troviamo la deriva finale ed estrema dell'arte romantica (e dell'arte in generale). È quello che Hegel chiama "umorismo" o "l'umoristico" in senso peggiorativo come puro "umorismo soggettivo" e ironia, cioè la forma più estrema di soggettivismo artistico (Cf. Hegel 2000, pp. 195 ss.). Se l'arte come forma autonoma, contenutisticamente pregnante dello spirito aveva "come fondamento l'unità del concetto e della realtà", "invece, nella situazione alla quale siamo giunti, [...] la materia si è allontanata dal sé, il razionalismo è divenuto libero, la materia si è fatta esteriore, in modo tale che l'arte è divenuta abilità formale, soggettiva, alla quale la materia è indifferente" (Hegel 2000, pp. 196-198). Poiché ora è solo una soggettività particolare, profana e privata a venire alla ribalta in tutte le sue possibili forme, nessuna figura del divino, e più in generale nessun contenuto sostanziale universale, può essere adeguatamente manifestato nell'arte, e "con ciò, l'arte è conclusa [*vollendet*]" (Hegel 2000, p. 198). A differenza della conclusione rassicurante rappresentata dall'umorismo oggettivo, ancora riferibile alla prospettiva dell'arte classica, qui abbiamo una dissoluzione e un'incertezza molto più irrevocabili.

È qui, però, che il discorso di Hegel si fa più interessante per quanto riguarda tanto il tema della morte dell'arte, quanto quello del ritorno del simbolico. Infatti, per quanto parzialmente apprezzata da Hegel, l'arte dell'umorismo oggettivo sembra costituire una porzione marginale e non particolarmente significativa di ciò che

per noi è l'arte. Mentre l'umorismo oggettivo è un'arte del "sentirsi a casa" nel mondo, del completo dominio spirituale sull'esteriorità, il significato più profondo dell'arte contemporanea si manifesta per noi, semmai, nel *non* farci sentire a casa.⁸ Questa divergenza dà anche la misura della differenza che esiste tra l'orientamento hegeliano, che è ancora legato all'arte come forma dello spirito assoluto, e quindi allo schema classico, e il nostro, che è – o dovrebbe essere – al di là di questo schema o comunque troppo plurale per potervi essere ridotto.

Continuiamo quindi a seguire la traccia della dissoluzione dell'arte. Subito dopo aver proclamato la conclusione e l'autosuperamento dell'arte, Hegel prosegue:

Tuttavia l'arte che va oltre se stessa è parimenti un ritorno dell'uomo in se stesso, un discendere nel proprio petto, con cui l'arte cancella da sé ogni fissa limitazione ad una cerchia determinata di contenuto e di apprensione, facendo dell'*Humanus* la sua nuova cosa sacra [*zu ibrem neuen Heiligen den Humanus macht*]: la profondità e l'altezza dell'animo umano come tale, l'universalmente umano nelle sue gioie e nelle sue sofferenze, nelle sue aspirazioni, nei suoi atti e nei suoi destini. Con ciò l'artista riceve il suo contenuto da lui stesso ed egli è lo spirito umano che determina realmente se stesso, che considera, scopre ed esprime l'infinità dei suoi sentimenti e delle sue situazioni, lo spirito a cui più nulla è estraneo di ciò che vive nel petto umano (Hegel 1978, pp. 800-801, trad. ritoccata).⁹

Lo spazio di questo 'nuovo sacro' è chiaramente troppo indeterminato e lontano dal concetto per poter sollecitare un'indagine filosofica adeguata, ma cerchiamo comunque di offrirne una caratterizzazione, sottolineando innanzitutto ciò che questo nuovo sacro *non* può più essere o fare. Nella sua ultima fase, l'arte non fornisce più contenuti condivisi e sostanziali in modo vincolante, per cui ogni opera d'arte può essere recepita nei modi più diversi o può anche non essere recepita affatto. L'arte offre una visione del mondo e dell'umanità aperta e virtualmente illimitata. Soprattutto, l'arte è una libera creazione individuale di un individuo (un'opera d'arte è sempre 'questa' opera d'arte, creata da 'questo artista'), che nella nostra epoca si rivolge agli individui individualmente e non collettivamente: la libertà dello spettatore corrisponde alla libertà dell'artista. L'opera d'arte non si rivolge più a un popolo o a uno spirito, non è l'espressione fondante di una vita etica condivisa (si può liberamente non condividere o addirittura ignorare un'opera d'arte). Attribuire all'arte un ruolo direttamente vincolante (politico, religioso, morale, ecc.) significa allora invocare un ruolo educativo

⁸ Cf. anche Moland 2019, p. 19.

⁹ Sull'*Humanus* come nuovo sacro (allusione a un frammento epico di Goethe), e in generale sul tema in questione, un riferimento essenziale rimane Donougho 1982.

dell'arte in senso riduttivo, impegnarsi nel cattivo gusto o nel kitsch o, peggio, sfruttare l'arte per scopi esterni (propaganda, indottrinamento, ecc.). In altri termini, il tentativo di far rivivere il paradigma di adeguatezza e armonia proprio della forma classica porta nel migliore dei casi all'irrelevanza, nel peggiore alla distorsione e strumentalizzazione della libertà dell'arte.

Al contrario, il possibile nuovo significato dell'arte deve essere ricercato nella sua stessa dissoluzione. Proprio il carattere parziale e passato dell'arte nel mondo moderno sembra renderla adatta a una sorta di protezione e arricchimento dell'individuo, che può nascere nella sfera dell'apprezzamento, dei bisogni e degli interessi privati, ma può condurlo a una visione meno marginale, più aperta e universale, persino cosmopolita. Muovendosi 'dal basso', dalla sfera privata individuale, l'arte può aiutare a sviluppare capacità riflessive e visioni del mondo, trasformandosi così nel terreno in cui le forme universali possono concretamente attecchire. Ciò significa anche fornire all'individuo l'accesso a contenuti culturali, storici e geografici e a visioni del mondo e modi di pensare 'altri'.¹⁰

4. *Il simbolico come post-arte*

Al di là di questo ruolo 'formativo' o 'culturale',¹¹ poi, l'arte assume un nuovo significato nella misura in cui, senza mirare a ricreare un contenuto universale e vincolante, può agire come espressione, necessariamente frammentata e parziale, dell'individualità particolare: è qui che il simbolico riemerge alla ribalta, stavolta come post-arte. Un'arte il cui valore non risiede più nella sua universalità e assolutezza può rappresentare il valore irriducibile dell'individualità, indipendentemente dalle proprie aspirazioni all'universalità e all'assolutezza. Lo sganciamento del contenuto divino dall'esistenza in forma d'arte ha portato al disincanto e alla perdita del mistero che è tipico dell'arte nella sua 'dissoluzione': basti confrontare la piena immanenza del naturalismo e del soggettivismo (la pittura olandese, Jean Paul, il romanzo ecc.) con il mistero assoluto e l'enigma dell'arte simbolica (la Sfinge...). E tuttavia, nello svelare il mistero divino e neutralizzarne l'intrinseco pericolo mortale, l'arte ha portato alla luce la sacralità dell'umano come enigma a sé stante, che nessuna razionalità, per quanto efficacemente spiega-

¹⁰ A questo proposito, Hegel peraltro cita positivamente alcuni interessanti esempi di "pluralismo" e "sincretismo" artistico e culturale, per i quali la nozione di simbolico è centrale, come per esempio il *Divano occidentale-orientale* di Goethe.

¹¹ Qui rientra in particolare la questione della *formelle Bildung*, su cui si veda tra gli altri Kwon 2005.

ta, può risolvere. E allora la rottura del legame tra configurazione esteriore dell'opera e suo contenuto apre la strada, in una sorta di cortocircuito, al ritorno del simbolico nell'arte: "In questo riferire e incatenare una materia arraffata da ogni zona del mondo e da ogni campo della realtà, l'umoristico ritorna quasi al simbolico, dove significato e forma restano in modo analogo reciprocamente esterni; solo che ora è la semplice soggettività del poeta che comanda sulla materia come sul significato" (Hegel 1978, p. 792; cf. D'Angelo 1989, p. 209).

L'autotrascendenza dell'arte, il suo proiettarsi al di là di se stessa, si configura così come un ripiegamento dell'arte sulle proprie origini, una post-arte che ritorna alla pre-arte pur rimanendo pienamente – e ormai anche concettualmente – consapevole della propria storia. Il nuovo contenuto dell'arte, dunque, è questa particolarità infinita *non asservita al concetto*, che l'arte racconta e incarna attraverso le forme più diverse – proprio come l'arte simbolica aveva fatto con il suo contenuto. Si tratta di un simbolico, però, che ora si coniuga con quel principio di attenzione e trasfigurazione del particolare e del banale che abbiamo visto essere peculiare, per esempio, della pittura olandese e che permette di sfidare la morte e l'estrema caducità del quotidiano e dell'apparentemente irrilevante. In questo ritorno al simbolico, quest'arte tutta umana riscopre un contenuto o perfino un 'nuovo sacro' – non più nel senso di un enigma divino, trascendente, da risolvere e da mettere in forma immanente, ma in quello di un enigma ormai già sempre immanente, che non può essere interamente risolto ricorrendo filosoficamente all'autoconoscenza, ma che richiede all'arte una tematizzazione frammentaria e individuale, un'attenzione e una diversità espressiva specifica e irriducibile come quella dell'umorismo.

Qui sta la rivincita della Sfinge su Edipo e dell'enigmatico (non più solo orientale, a questo punto) sulla pura luminosità della coscienza 'razionale' greca (o occidentale?) e delle sue nevrosi. Qui abbiamo l'incontro tra la capacità dell'arte di trasfigurare e dare senso al banale e al quotidiano e quella di non farci sentire a casa nostra. Il nuovo contenuto dell'arte, possiamo concludere, non è più associato al paradigma ideale del classico, ma a un'oscillazione inarrestabile tra i due poli estremi che in Hegel prendono il nome di simbolico e umoristico: anzi, è proprio questa oscillazione. Questo contenuto certo non è più 'oggettivo' o 'assoluto' ma ormai irrimediabilmente 'soggettivo', e tuttavia ha una sua peculiare universalità, nel senso che quello della soggettività particolare è un tema universale – è l'umano come nuovo sacro. Questa conclusione converge con quanto già affermato da D'Angelo: "In quanto [...]"

il *simbolo* come tale ha la sua localizzazione sistematica nello spirito soggettivo [...], si può osservare [...] che la tesi della ‘morte dell’arte’ si incontra forzatamente se ci si pone di fronte all’arte dal punto di vista dello spirito assoluto o di quello oggettivo, ma non [...] dello spirito soggettivo” (D’Angelo 1989, p. 232) e dunque “se dalla tesi della ‘morte dell’arte’ [...] bisogna in qualche modo uscire, mostrando che l’arte ha comunque nella esperienza e nell’operare umano un ruolo non legato alle accidentalità del suo contenuto e alla particolarità delle epoche storiche, allora la via di esplicitare quello che si è chiamato il ‘paradigma simbolico’ dell’arte può essere un mezzo per farlo senza allontanarsi del tutto dalle coordinate del pensiero hegeliano” (D’Angelo 1989, p. 233). Fermo restando che questo ‘indebolimento’ della tesi della morte dell’arte a livello soggettivo è possibile solo sulla base di un suo pieno e irreversibile riconoscimento a livello oggettivo e assoluto, riconoscere un ruolo centrale al paradigma del simbolico ha il vantaggio di ribadire il carattere sempre provvisorio, instabile e conflittuale di ogni instaurazione di senso in forma artistica e, insieme, di rivendicare per l’arte una funzione difficilmente rinunciabile, per quanto frammentaria e depotenziata.

Bibliografia

- D’Angelo P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- D’Angelo P., ‘Arte romantica e pittura’, in M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L’estetica di Hegel*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 149-165.
- D’Angelo P., ‘Other Deaths of Art: on Some Antecedents of the Hegelian Thesis’, in N. Ramazzotto, E. Romagnoli, A.L. Siani (eds.), *“Sense is This Wonderful Word...”. Hegel and the Aesthetic*, Brill, Leiden 2025, pp. 153-161.
- Donougho M., *Remarks on „Humanus heißt der Heilige“ ...*, in “Hegel-Studien”, 17 (1982), pp. 214-225.
- Farina M., *Critica, simbolo e storia. La determinazione hegeliana dell’estetica*, ETS, Pisa 2015.
- Haas B., ‘Symbol und symbolische Kunstform bei Hegel’, in A.P. Olivier, E. Weisser-Lohmann (hrsg.), *Kunst – Religion – Politik*, Fink, München 2013, pp. 137-149.
- Hegel G.W.F., *Estetica*, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Feltrinelli, Milano 1978.
- Hegel G.W.F., *Lezioni di estetica*, traduzione e introduzione di P. D’Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000.

- Hegel G.W.F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov mit F. Iannelli, K. Berr, Fink, München 2004.
- Hegel G.W.F., *L'Arte nell'Enciclopedia*, a cura di A.L. Siani, ETS, Pisa 2009.
- Kwon J.-I., *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der „symbolischen Kunstform“ in Hegels Ästhetik*, Fink, München 2001.
- Kwon J.-I., 'Hegels Bestimmung der „formellen Bildung“ und die Aktualität der symbolischen Kunstform für die moderne Welt', in A. Gethmann-Siefert, L. de Vos, B. Collenberg-Plotnikov (hrsg.), *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, Fink, München 2005, pp. 159-174.
- Moland L.L., *Hegel's Aesthetics. The Art of Idealism*, Oxford University Press, New York 2019.
- Pagano M., 'Arte simbolica e architettura', in M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 115-129.
- Siani A.L., *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*, ETS, Pisa 2010.
- Siani A.L., *Hegel and the Present of Art's Past Character*, Routledge, New York 2024.

Storie dell'estetica