

L'ATTUALITÀ DELLA FILOSOFIA HEGELIANA DELL'ARTE COME PROBLEMA

di Francesco Campana¹

Abstract. *The article aims to understand the notion of the contemporary relevance of Hegel's Philosophy of Art. It does not address whether or not Hegelian Philosophy of Art is (or can be) relevant for the present, but instead addresses the very problem of its relevance. I investigate the meaning, the modalities, the limits, and the potentialities of the intellectual challenge of finding this art-philosophical thought relevant for the contemporary age. In the first part of this contribution, I investigate some general theoretical issues concerning this kind of attitude. In the second part, I discuss three contemporary authors that try to interpret the relevance of Hegel's Philosophy of Art for the present. With reference to their backgrounds, perspectives, and attitudes towards the texts and Hegelian thought, I identify an 'inner' approach to the problem (Gethmann-Siefert), an 'intermediate' approach (Pippin), and an 'external' approach (Danto).*

Keywords. *Hegel; Philosophy of Art; Contemporary Relevance; Hegel's Legacy; Hegel-Renaissance*

1. L'attualità come problema

non fruge neque herbis,
sed turis lacrimis et suco vivit amomi.
OVIDIO

Il presente contributo intende proporre un'analisi del concetto storico-filosofico di 'attualità' in riferimento alla filosofia hegeliana dell'arte². Si cercherà cioè di affrontare non tanto (o

¹ Università degli Studi di Padova.

² In questo articolo si intende il termine 'attualità' nel senso di 'contemporaneità', 'rilevanza per l'oggi', e non già nei termini di 'effettualità' in senso aristotelico, cui peraltro rimanda il termine tedesco '*Wirklichkeit*'. Desidero ringraziare E. Caldarola, L. Corti, D. Dalla Rosa, M. Farina, L. Illetterati per aver discusso, nel complesso o in alcune sue parti, una versione precedente di questo contributo.

non solo) il fatto *che* l'estetica hegeliana sia una proposta ancora rilevante per la contemporaneità, ma si tenterà di esaminare *che cosa significhi* trovare attuale (oppure rendere attuale) una riflessione come quella dell'estetica hegeliana, quali siano le potenzialità e i limiti di un'operazione ermeneutica di questo tipo. Si tratterà quindi di analizzare la questione dell'attualità della filosofia hegeliana dell'arte come problema.

In generale, l'attenzione rivolta a questo ambito del pensiero hegeliano è stata almeno duplice: da una parte, si può individuare l'interesse degli specialisti di tale proposta filosofica che, magari a partire da una considerazione globale del pensiero del filosofo, si soffermano sul versante filosofico-artistico; dall'altra, l'attenzione di chi, partendo invece da un retroterra critico e storico-artistico e senza avere alle spalle una specifica formazione sul pensiero hegeliano, riconosce nel filosofo tedesco un punto di riferimento fondamentale per interpretare i fenomeni artistici. Una direzione, insomma, che va da Hegel all'arte e un'altra che, dai problemi che l'arte pone oggi, si ritrova a fare i conti col pensatore di Stoccarda. Questi due poli, che si potrebbero definire 'interno' ed 'esterno', descrivono certamente gli ambiti di provenienza e il grado di specialismo rispetto al pensiero hegeliano dei diversi studiosi. Tuttavia, tale distinzione si esplicita soprattutto negli atteggiamenti, nelle modalità e negli stili con cui la filosofia hegeliana dell'arte viene interpretata nella sua rilevanza per la contemporaneità. All'approccio 'interno' appartengono un'attenzione ai testi e una fedeltà alla lettera hegeliana che vengono messi in secondo piano nell'approccio 'esterno', più preoccupato della spiegazione del fenomeno artistico contemporaneo. Non c'è dubbio poi che tale ripartizione pecchi di un certo schematismo e che tra i due estremi vi siano delle posizioni intermedie. In questo contributo, si cercherà di definire questi approcci, prima affrontando delle questioni teoriche generali, perlopiù di metodo, e poi prendendo in considerazione dei casi specifici.

Dopo una prima ricognizione di carattere generale riguardante la ricorrenza della questione dell'attualità del pensiero hegeliano nel suo complesso (1.1), ci si concentrerà sull'esame di tale concetto nello specifico caso della filosofia hegeliana dell'arte (1.2).

In seguito, verrà discusso il problema metodologico della necessità o meno di considerare l'intero apparato sistematico e, soprattutto, la sua cornice logico-metafisica, per una considerazione della filosofia hegeliana dell'arte in chiave contemporanea (1.3). Ci si soffermerà sul senso profondo e sulla ragion d'essere di operazioni che puntino all'«utilizzo» di una riflessione del passato per il presente (1.4) e si sottolineerà infine come l'esigenza di confrontare il pensiero filosofico-artistico di Hegel con la contemporaneità corrisponda ad alcune istanze di fondo presenti nella stessa riflessione hegeliana (1.5).

Nella seconda parte si esamineranno più da vicino delle proposte interpretative specifiche, intese come casi studio rappresentativi per descrivere sotto quali vesti l'attualità della filosofia hegeliana dell'arte è stata presentata e discussa. Verranno esaminate le formulazioni di Annemarie Gethmann-Siefert (2.1), Robert B. Pippin (2.2) e Arthur C. Danto (2.3), intese rispettivamente come un approccio «interno», uno «intermedio» e uno «esterno».

1.1 *L'attualità dell'attualità*

La questione dell'attualità è uno dei temi ricorrenti nell'ambito degli studi hegeliani. Sembra che la filosofia di Hegel abbia sollevato l'interrogativo sulla sua validità per il presente di chi la studia in misura maggiore rispetto a ciò che accade per altri autori e abbia sempre posto il problema circa il modo di rapportarsi a questa ingombrante presenza. Dalle considerazioni ormai classiche di Benedetto Croce circa ciò che è vivo e ciò che è morto nella filosofia hegeliana³ fino a Slavoj Žižek che, nella sua recente «ripetizione» di Hegel attraverso Lacan, si domanda se sia ancora possibile essere hegeliani oggi⁴, la questione dell'attualità di

³ B. CROCE, *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel. Studio critico seguito da un saggio di bibliografia hegeliana*, Laterza, Bari 1907, ora in Id., *Saggio sulla Hegel, seguito da altri scritti di storia della filosofia*, a cura di A. Savorelli, Bibliopolis, Napoli 2006, pp. 9-145.

⁴ Il quarto capitolo di *Less Than Nothing* è dedicato a tale questione (S. ŽIŽEK, *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, Verso, London-New

tale pensiero è diventata una sorta di *topos* negli studi critici. Con una certa dose di paradosso, si potrebbe parlare di *un'attualità dell'attualità* di tale pensiero o per lo meno di una ricorrenza di questa attualità.

La storia della ricezione, dell'influenza e della persistenza del pensiero hegeliano, infatti, sembra dispiegarsi in una serie di eredità rivendicate e continue rinascite. A intervalli regolari, sembrano scoppiare polemiche che vedono coinvolto chi (con atteggiamento pregiudiziale o meno) sottolinea il 'danno' di tale filosofia per il presente e chi invece (qui, con attitudine apologetica o meno) ne rivendica l'"utilità"⁵.

La cosiddetta *Hegel-Renaissance* che ha coinvolto negli ultimi decenni i contesti filosofici in lingua inglese è solo l'ultima delle riprese della riflessione del pensatore di Stoccarda⁶. Si parla di una *Hegel-Renaissance* per la Francia di qualche anno precedente⁷

York 2012, pp. 193-240; trad. it. di C. Salzani e W. Montefusco, *Meno di niente. Hegel e l'ombra del materialismo dialettico*, Ponte alle Grazie, Milano 2013, pp. 237-294).

⁵ Cfr. K. DELIGIORGI, *Introduction. On Reading Hegel Today*, in *Hegel: New Directions*, a cura di K. Deligiorgi, Acumen, Chesham 2006, pp. 1-15.

⁶ Particolarmente nutrito e in continua espansione è l'ambito di studi che analizza la riscoperta del pensiero hegeliano nel contesto di studi contemporaneo di stampo cosiddetto analitico. Tra le più recenti ricerche di ampio respiro si vedano per esempio: L. RUGGIU, I. TESTA (a cura di), *Hegel contemporaneo. La ricezione americana di Hegel a confronto con la tradizione europea*, Guerini, Milano 2003; C. HALBIG, M. QUANTE, L. SIEP (a cura di), *Hegels Erbe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004; T. ROCKMORE, *Hegel, Idealism, and Analytic Philosophy*, Yale University Press, New Haven-London 2005; P. REDDING, *Analytic Philosophy and the Return of Hegelian Thought*, Cambridge University Press, New York 2007; A. NUZZO (a cura di), *Hegel and the Analytic Tradition*, Continuum, London-New York 2010; M. DE CARO, L. ILLETTERRATI, (a cura di), *Classical German Philosophy. New Research Perspectives between Analytic Philosophy and Pragmatist Tradition*, Verifiche, Trento 2012; L. CORTI, *Ritratti hegeliani. Un capitolo della filosofia americana contemporanea*, Carocci, Roma 2014; ID., *Hegel in America. Momenti di una rinascita*, «Il Pensiero», 2015, pp. 70-95. C'è inoltre chi retrodata tale riscoperta: H.S. HARRIS, *The Hegel Renaissance in the Anglo-Saxon World Since 1945*, «The Owl of Minerva», XV (1), pp. 77-106.

⁷ Cfr. M. POSTER, *The Hegel Renaissance*, «Telos. A Quarterly Journal of Critical Thought», XVI, 1973, pp. 109-127; W. BIEMEL, *Die Phänomenologie des Geistes*

e negli stessi termini si è indicato l'interesse neo-kantiano dei primi decenni del XX secolo⁸, per non soffermarsi – senza pretendere di esaurire i possibili esempi – sulle eredità hegeliane di esperienze speculative di stampo marxista, teorico-critico o strutturalista⁹.

In parallelo, la domanda 'metodologica' circa i modi in cui rapportarsi alla presenza hegeliana accompagna tali riscoperte e gli esempi, anche eccellenti, non mancano. Nel 1970 Karl Löwith, dalle pagine della *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, si domandava se e in quali termini si potesse parlare di una *Hegel-Renaissance*¹⁰; Michel Foucault, tra le considerazioni conclusive della sua lezione inaugurale al *Collège de France* dello stesso anno, rilevava le difficoltà insite nel tentativo di «sfuggire realmente» all'influenza hegeliana¹¹; Hans-

und die Hegel-Renaissance in Frankreich, in *Stuttgarter Hegel-Tage 1970*, a cura di H.-G. Gadamer, Bouvier, Bonn 1974 («Hegel-Studien» – Beiheft 11), pp. 634-655.

⁸ H. LEVY, *Die Hegel-Renaissance in der deutschen Philosophie mit besonderer Berücksichtigung des Neukantianismus*, Pan-Verlag, Charlottenburg 1927.

⁹ Per la molteplicità degli sviluppi nella ricezione del pensiero di Hegel nella seconda parte del XX secolo, cfr. tra gli altri: G.-K. KALTENBRUNNER (a cura di), *Hegel und die Folgen*, Rombach, Freiburg 1970; O. NEGΤ (a cura di), *Aktualität und Folgen der Philosophie Hegels*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971; R. HEEDE, J. RITTER (a cura di), *Hegel-Bilanz. Zur Aktualität und Inaktualität der Philosophie Hegels*, Klostermann, Frankfurt am Main 1973.

¹⁰ K. LÖWITH, *Hegel-Renaissance?*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», nr. 157, 11.7.1970; ora ripubblicato in: ID., *Hegel und die Aufhebung der Philosophie im 19. Jahrhundert – Max Weber*, in ID., *Sämtliche Schriften*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchandlung, Stuttgart 1988, pp. 239-248.

¹¹ Foucault, nel riconoscere il proprio debito nei confronti di Hyppolite, descriveva il proprio tempo come un'epoca che «cerca di sottrarsi a Hegel»: «Ma sfuggire realmente a Hegel presuppone che si valuti esattamente quanto costi staccarsi da lui; presuppone che si sappia sino a dove Hegel, insidiosamente forse, si sia accostato a noi; presuppone che si sappia, in ciò che ci permette di pensare contro Hegel, quel che è ancora hegeliano; e di misurare in cosa il nostro ricorso contro di lui sia ancora, forse, un'astuzia ch'egli ci oppone e al termine della quale ci attende, immobile e altrove» (M. FOUCAULT, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris 1971; trad. it. di A. Fontana, M. Bertani, V. Zini, *L'ordine del discorso*, in M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino 2004, pp. 3-40, p. 37). Per una serie di interventi che analizzano l'influenza di Hegel in alcuni pensatori del XX secolo in ambito francese, si veda, per

Georg Gadamer, in occasione del conferimento dello *Hegel Preis*, qualche anno dopo, esprimeva i suoi dubbi rispetto alla possibilità stessa di misurare un'eredità come quella hegeliana¹². Prima di loro, tuttavia, era stato Theodor W. Adorno che aveva manifestato quasi un'insofferenza rispetto ai tentativi di ritrovare l'attualità del pensiero hegeliano e, spostando in parte l'entità del problema, proponeva di invertire l'interrogazione, domandandosi non che cosa in Hegel abbia un senso per il presente, ma «che senso abbia il presente di fronte a Hegel»¹³, ovvero se la razionalità del presente sia all'altezza di una tale sfida speculativa.

Avere a che fare nel contesto odierno con una filosofia come quella hegeliana sembra aprire una serie di questioni di storiografia filosofica che sollevano il più generale problema del rapporto contemporaneo con un pensiero del passato. Robert B. Pippin si è recentemente soffermato sul fatto che la filosofia sia una disciplina intrinsecamente dialogica e che le posizioni in gioco entrino di necessità in relazione tanto con quelle dei propri contemporanei, quanto con quelle di chi ha già riflettuto sugli stessi temi¹⁴. Su questa base ha formulato una tassonomia degli approcci ermeneutici alla storia della filosofia, sia da un punto di vista generale che rispetto allo studio di Hegel.

Se si lascia da parte la posizione di coloro che, sulla falsa riga di discipline come la chimica, la fisica o anche una parte degli studi sociologici, non ritengono necessario l'esame della storia della disciplina e intendono la filosofia esclusivamente come la discussione dei problemi che si pongono nel presente, Pippin individua due gruppi di studiosi¹⁵. Per un primo gruppo, la questione princi-

esempio: G. RAMETTA (a cura di), *L'ombra di Hegel. Althusser, Deleuze, Lacan e Badiou a confronto con la dialettica*, Polimetrica, Milano 2012.

¹² H.-G. GADAMER, *Das Erbe Hegels*, in ID., *Gesammelte Werke*, Bd. 4 (Neuere Philosophie II. Probleme. Gestalten), J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1987, pp. 463-483; trad. it. di R. Racinaro, *L'eredità di Hegel*, Liguori, Napoli 1988.

¹³ T.W. ADORNO, *Drei Studien zu Hegel*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, pp. 247-381, p. 251; trad. it. di G. Zanotti, *Tre studi su Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 33-81, p. 33.

¹⁴ R.B. PIPPIN, *Interanimations. Receiving Modern German Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2015, p. 6.

¹⁵ Ivi, pp. 1-7.

pale è quella di ricostruire il più chiaramente possibile ciò che un filosofo intendesse dire scrivendo quello che ha scritto: il loro compito corrisponde quindi alla spiegazione del testo («*explication de textes*»). Tra questi, alcuni cercano di comprendere un autore nel proprio contesto storico, sociale e filosofico, identificandone gli interlocutori, le influenze e il modo in cui le sue idee sono state riprese dai successori: la «storia della filosofia, in altre parole, è storia intellettuale, non filosofia»¹⁶. Per altri, sempre appartenenti a questo gruppo, la contestualizzazione di una filosofia è utile, ma non così indispensabile, e si concentrano sulla formulazione di una serie di interrogativi, concepiti come eterni e validi per ogni epoca, le cui risposte vengono ritrovate nelle filosofie del passato. In generale, per questo primo gruppo, approfondire la storia della filosofia consente di acquisire consapevolezza dell'entità dei problemi posti, ovvero della profondità o della trivialità delle loro formulazioni. La storia della filosofia così non corrisponde a fare filosofia: essa è qualcosa di preparatorio, ancillare o anche soltanto rievocativo rispetto a quest'ultima.

Nel contesto degli studi hegeliani, tali studiosi possono a grandi linee corrispondere a quelli che Pippin chiama «il partito dei pietisti»¹⁷, per cui la fedeltà al testo è imprescindibile e l'obiettivo di base è quello di dire ancora una volta quello che Hegel ha detto, in una parafrasi costante che lo renda il più chiaro possibile. I problemi che essi affrontano con più frequenza sono la ricostruzione dell'esatto rapporto tra le singole parti del sistema, l'esame della correttezza dell'evoluzione del pensiero hegeliano oppure quello della questione filologica dell'integrità dei testi.

Per un secondo gruppo, invece, scrivere su figure della storia della filosofia, può effettivamente rappresentare un modo di 'fare filosofia'. Per questo gruppo, non è sufficiente spiegare cosa ha scritto un filosofo del passato, ma è necessario anche

¹⁶ Ivi, p. 1; trad. mia.

¹⁷ ID., *Vorwort*, in M. QUANTE, *Die Wirklichkeit des Geistes. Studien zu Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2011, pp. 15-18, p. 15; trad. it. di G. Miolli e F. Sanguinetti, *Prefazione all'edizione tedesca*, in M. QUANTE, *La realtà dello spirito. Studi su Hegel*, FrancoAngeli, Milano 2016, pp. 15-18, p. 15.

chiedersi: è «vero quello che il filosofo ha scritto, o perlomeno ha del valore per noi oggi, racchiude delle idee da cui possiamo effettivamente imparare qualcosa?»¹⁸. In questo caso, l'aspetto storico-ermeneutico e quello filosofico-valutativo diventano indivisibili; i filosofi del passato risultano interlocutori viventi, che suscitano un interesse non solamente storico. Questo approccio corrisponde a un modo di fare filosofia assieme al il filosofo che si studia oppure attraverso il suo pensiero.

Rispetto a Hegel, tali studiosi cercano di trovare nel suo pensiero argomenti che possano contribuire alle discussioni filosofiche odierne, spesso riprendendo aspetti isolati e ponendosi contro la stessa insistenza hegeliana sul fatto che il sistema possa essere compreso adeguatamente solo come intero. È un approccio frammentario, che Pippin ritiene meno ambizioso del primo e che, pur con delle potenzialità, racchiude una serie di problemi: una riproposizione della filosofia hegeliana attraverso una terminologia eccessivamente contemporanea corre il pericolo di snaturare il pensiero in questione; un rifiuto troppo affrettato della sua posizione speculativa può far perdere delle sfumature essenziali a tale riflessione; infine, tralasciando il riferimento allo Hegel storico, si rischia di non cogliere l'opportunità di entrare in contatto con dei ragionamenti che non sono presenti nel panorama contemporaneo.

Le due posizioni rappresentano chiaramente casi-limite e per Pippin è auspicabile un approccio che sia una mediazione tra i due. A una fedeltà rigorosa ai testi e a un'interpretazione informata dell'argomentazione hegeliana, che sia ispirata a esigenze di chiarezza e analisi filosofiche, può essere rilevante – se non addirittura necessario – confrontare, senza anacronismi, il pensiero hegeliano con questioni e tematiche filosofiche contemporanee. Sarebbe perciò il caso di «non indagare come lo Hegel storico prenderebbe posizione (questa figura mitica non riconoscerebbe comunque come legittima l'impostazione contemporanea del problema), ma che cosa uno Hegel idealizzato, *sulla base* delle vedute che lo Hegel storico effettivamente ha difeso, *direbbe* in un tale nuovo, mutato contesto»¹⁹.

¹⁸ ID., *Interanimations*, cit., p. 3.

¹⁹ ID., *Vorwort*, cit., p. 17; pp. 16-17.

Il problema quindi è quello di capire come impostare il dialogo con un autore come Hegel e quale sia la posizione da assumere rispetto alla possibilità di rendere vitale il suo pensiero per gli interrogativi che la contemporaneità suscita.

In questo contributo si cercherà di capire quali siano i termini del problema in riferimento alle questioni filosofico-artistiche. Prima di prendere in considerazione questi casi esemplificativi e prima ancora di affrontare alcune questioni metodologiche, è quindi il caso di introdurre il problema dell'attualità, appena tratteggiato per la filosofia hegeliana in generale, per quanto riguarda invece l'ambito estetico.

1.2 *Ancora l'estetica?*

Perché, quindi – per dirla con Enzensberger – citare ancora l'estetica di Hegel?²⁰

Il livello della fortuna della filosofia hegeliana dell'arte manifesta, ovviamente, uno stretto legame con quello della sua attualità. Tale prossimità, che non sembra per nulla banale, solleva diverse problematiche. In una misura consistente, le due posizioni antitetiche rispetto alla questione dell'attualità introdotte sopra, quella 'interna' e quella 'esterna' (tra cui si collocano le proposte 'intermedie'), trovano la loro ragion d'essere nei motivi che hanno prodotto la fortuna della filosofia hegeliana dell'arte. Non sembra perciò inutile ripercorrere – anche qui, senza la pretesa di essere esaustivi – alcune tappe significative di questa attualità.

Rispetto ad altri ambiti del pensiero di Hegel, per ciò che riguarda la filosofia dell'arte la situazione appare composita: se, per certi versi, sembra infatti ricalcare l'andamento generale della ricezione del pensiero hegeliano, per altri, mostra alcune

²⁰ I primi due versi della poesia di Hans Magnus Enzensberger, *Ein letzter Beitrag zu der Frage ob Literatur?*, recitano: «Liebe Kollegen, ich versteh euch nicht./Warum zitiert ihr immerfort Hegels Ästhetik und Lukács?» (H.M. ENZENSBERGER, *Gedichte 1955-1970*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, pp. 160-161, p. 160).

peculiarità. Non appare infatti fuori luogo sostenere che ci sia stata una certa continuità nell'interesse rivolto alla sua estetica.

Questo si può dire senz'altro a proposito del contesto tedesco. A partire dalle elaborazioni autonome degli allievi e dei seguaci più vicini nel tempo a Hegel – si pensi tra gli altri a Hotho, Rosenkranz o Vischer – la storia dell'estetica ha sempre tenuto in grande considerazione la prospettiva hegeliana, basti pensare al giovane Lukács, ai già citati Adorno e Gadamer, fino a Bubner e Marquard, solo per citarne alcuni²¹.

Tuttavia, anche all'estremo opposto, ovvero dove il pensiero hegeliano ha subito delle forti resistenze come nel contesto accademico di lingua inglese, per ciò che riguarda la riflessione sull'arte la questione sembra articolata. Si può certo confermare la generale diffidenza nei confronti del filosofo tedesco e una produzione limitata rispetto al tema, non mancano però degli elementi che sembrano andare nella direzione opposta.

L'inizio di una ripresa recente degli studi sulla filosofia hegeliana dell'arte può essere collocato verso la metà degli anni '80. Precedute da una collettanea che dimostra un qualche attenzione per l'estetica²², infatti, vengono pubblicate due monografie, una di Stephen Bungay e l'altra di William Desmond, che cercano di dare una visione complessiva della filosofia hegeliana dell'arte, facendo emergere la coerente correlazione con l'ambito metafisico e quello filosofico-religioso²³.

Se ci si rivolge alla più recente delle due monografie, quella di Desmond, si possono leggere delle interessanti considerazioni introduttive che riguardano il rinnovato interesse per il pensiero hegeliano del contesto anglofono e la «strana trascuratezza»

²¹ Per delle analisi approfondite sulla ricezione del pensiero filosofico-artistico hegeliano in contesto tedesco ed europeo, si rimanda a: W. HENKMANN, *Was besagt die These von der Aktualität der Ästhetik Hegels?*, in R. HEEDE, J. RITTER (a cura di), *Hegel-Bilanz*, cit., pp. 101-145; W. KOEPEL, *Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert*, Bouvier, Bonn 1975; G. OLDRINI, *L'estetica di Hegel e le sue conseguenze*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 27-75.

²² W.E. STEINKRAUS, K.L. SCHMITZ, *Art and Logic in Hegel's Philosophy*, Humanity Press, New Jersey 1980.

²³ S. BUNGAY, *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1984; W. DESMOND, *Hegel and the Absolute*, SUNY Press, Albany 1986.

subita dall'*Estetica*. Desmond individua diverse ragioni cui ricondurre la poca considerazione nei confronti della filosofia hegeliana dell'arte. In primo luogo, la persistenza di un'immagine caricaturale del pensiero estetico di Hegel, che ritrovava in esso un eccessivo razionalismo²⁴. In secondo luogo, il fatto che filosofia e religione siano state viste, all'interno dell'apparato speculativo hegeliano, come portatrici di un significato più profondo rispetto a quello espresso dall'arte. Infine, un generale atteggiamento di superiore noncuranza di molti filosofi di professione nei confronti delle questioni riguardante l'arte²⁵. Quando riflette poi sulla ricerca degli ultimi anni, Desmond nomina il volume di Bungay, la collettanea curata da Steinkraus e Schmitz e riferisce che, negli studi in lingua inglese, uno dei pochi volumi sull'estetica hegeliana è stato quello di Jack Kaminsky²⁶. Afferma poi che, per un'altra esposizione della lunghezza di un libro, bisogna risalire addirittura al 1892, ovvero fino a *Hegel's Aesthetics. A critical exposition* di John S. Kedney.

La ricostruzione di Desmond è certamente corretta e ricalca, in buona misura, la vicenda generale della fortuna di Hegel nel contesto accademico di lingua inglese. Tuttavia, un discorso sulla fortuna della filosofia hegeliana dell'arte in ambito anglofono – per quanto tratteggiato a grandi linee – rimarrebbe per certi versi impoverito se limitasse lo sguardo alla sola ricerca degli specialisti di Hegel. Un aspetto di assoluta rilevanza, infatti, risiede anche nell'interesse proveniente da altri ambiti di studio. Senza spingersi troppo oltre nel tempo²⁷ o rilevare la presenza di

²⁴ Ivi, p. VII.

²⁵ Ivi, p. XI.

²⁶ J. KAMINSKY, *Hegel on Art. An Interpretation of Hegel's Aesthetics*, State of New York University Press, Albany (NY) 1962. Cfr. P.D. BUBBIO, *L'Estetica nel dibattito anglosassone contemporaneo sulla metafisica hegeliana*, in *L'estetica di Hegel*, a cura di M. Farina e A.L. Siani, il Mulino, Bologna 2014, pp. 229-243, p. 231.

²⁷ Si pensi, per esempio, all'ambito teorico-letterario e alle fortunate *Oxford Lectures on Poetry* di A.C. Bradley, pubblicate per la prima volta nel 1909 e ripubblicate a più riprese fino agli anni '60, in cui si trova il saggio *Hegel's Theory of Tragedy* (A.C. BRADLEY, *Oxford Lectures on Poetry*, St. Martin's Press, London-Melburne-Toronto-Macmillan-New York 1965, pp. 69-95). Un caso più

casi in effetti isolati²⁸, si pensi al caso di uno dei più grandi e influenti storici e teorici dell'arte del XX secolo, ovvero Ernst H. Gombrich, studioso di origine austriaca ma ampiamente attivo nel contesto accademico inglese. Già in una conferenza tenuta a Oxford nel 1967, dal titolo *In Search of Cultural History*, Gombrich, dopo aver manifestato l'usuale diffidenza nei confronti di Hegel²⁹, cercava di ricostruire il debito nei confronti del filosofo tedesco dei maggiori rappresentanti della storia dell'arte e della storia della cultura in lingua tedesca³⁰. Ancora di più, tuttavia, colpisce la conferenza di accettazione del premio Hegel del 1977, *Hegel und die Kunstgeschichte*, in cui, non mancando di usare a tratti un'ironica distanza nei confronti del filosofo, afferma però che «Georg Wilhelm Friedrich Hegel potrebbe essere chiamato il padre della storia dell'arte, o, per lo meno, il padre della storia dell'arte come io l'ho sempre intesa»³¹. È vero che Gombrich dichiara la necessità di un superamento della sua «soverchiante influenza»³² sulla disciplina, ma certo non sembra dimenticarne o oscurarne per nulla la rilevanza³³.

recente è il numero monografico a cura di F.G. WEISS della «Review of National Literatures», dal titolo *Hegel in Comparative Literature* (I (2), Fall 1970).

²⁸ Un caso interessante, anche se non molto considerato, è il volume del 1981 di William I. Fowkes che, mettendo al centro della sua analisi il pensiero estetico di Hegel, sembra porsi come contesto primo di riferimento la situazione artistica a lui contemporanea, producendo uno studio sotto molti aspetti innovativo. Egli, infatti, cerca di far interagire le istanze hegeliane con l'arte del XX secolo e concentra la propria disamina analizzando l'*art trouvé*, l'arte concettuale, il cinema, il teatro e la danza (W.I. FOWKES, *A Hegelian Account of Contemporary Art*, UMI Research Press, Ann Arbor (Mich.) 1981).

²⁹ E.H. GOMBRICH, *In Search of Cultural History*, in ID., *Ideals and Idols*, Phaidon, Oxford 1979, pp. 24-59, p. 28.

³⁰ Tra questi, nomi come Schnaase, Burckhard, Wölfflin, Lamprecht, Riegl, Dvořák, Panofsky.

³¹ ID., *Hegel und die Kunstgeschichte*, «Neue Rundschau», LXXXVIII (2), 1977, pp. 202-219, p. 202 (trad. it. di A. Serafini, «Il padre della storia dell'arte». *Sulle Lezioni di estetica di G.W.F. Hegel (1770-1831)* in ID., *Custodi della memoria. Tributi ad interpreti della nostra tradizione culturale*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 57-77, p. 59).

³² *Ibidem*.

³³ Nello stesso saggio si leggono frasi come: «Credo che lo storico dell'arte del nostro secolo debba studiare Hegel così come lo studioso dell'arte ecclesiastica del Medioevo deve conoscere la Bibbia» (ivi, p. 217; p. 76).

Il caso di Gombrich è utile per sottolineare una tendenza che ritornerà anche negli studi sulla filosofia hegeliana dell'arte degli ultimi decenni e che riguarda da vicino la questione degli approcci che si possono adottare in vista di una sua attualizzazione. Se infatti, si possono trovare studi che rientrano nel novero delle ricerche specialistiche, si affiancano però a questi rilevanti esempi di pensatori che, pur non provenendo da una formazione di studi hegeliani, si sono imbattuti nel pensiero filosofico-artistico di Hegel e lo hanno valorizzato con gli strumenti e le prospettive propri delle loro particolari competenze.

Queste tendenze, una 'interna' e l'altra 'esterna', emergono dalle due ragioni principali che, negli ultimi anni, hanno dato ulteriore impulso a nuove ricerche sulla filosofia dell'arte di Hegel.

In primo luogo – e questo elemento rientra nelle tendenze di natura 'interna' – negli ultimi cinquant'anni vi è stato un lavoro editoriale che ha messo ampiamente in discussione la tradizionale redazione di Heinrich Gustav Hotho delle lezioni hegeliane. Le ricerche condotte principalmente dal gruppo dello Hegel-Archiv di Bochum hanno prodotto l'edizione di numerose *Nachschriften* e *Mitschriften*³⁴. Recentemente, peraltro, è stata avviata anche la

³⁴ Sono stati pubblicati: il manoscritto di Ascheberg del corso del semestre invernale 1820/21 (G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband*, a cura di H. Schneider, Peter Lang, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1995); quello di Hotho del corso del 1823 (ID., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho*, a cura di A. Gethmann-Siefert (*Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, 2), Meiner, Hamburg 1998; trad. it. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H. G. Hotho*, Laterza, Roma-Bari 2007³) e il quaderno in francese posseduto da Cousin, che riporta sempre il medesimo corso (ID., *Esthétique. Cahier de notes inédit de Victor Cousin*, a cura di A.P. Olivier, Vrin, Paris 2005); i quaderni di Kehler e di von der Pfordten del corso del 1826 (ID., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, a cura di A. Gethmann-Siefert e B. Collenberg-Plotnikov con la collaborazione di F. Iannelli e K. Berr, Fink, München 2004; ID., *Philosophie der Kunst. Vorlesungen von 1826*, a cura di A. Gethmann-Siefert, J. Kwon e K. Berr, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005); l'introduzione e la prima parte annotate da Libelt del corso invernale 1828/29 (a cura di H. Schneider, rispettivamente in «Jahrbuch für Hegelforschung», 10/11, 2004/05, pp. 49-85 e «Jahrbuch für Hegelforschung», 12/14, 2006/07,

pubblicazione, nelle *Gesammelte Werke*, dei quaderni degli allievi di Hegel presenti alle lezioni sulla filosofia dell'arte, che con buona probabilità fornirà nuova linfa alla ricerca³⁵.

In secondo luogo – per ciò che riguarda invece le tendenze di natura ‘esterna’ – è stata la stessa produzione artistica del XX secolo e dei primi anni del XXI a porre degli interrogativi, la cui risposta è stata trovata per mezzo di alcune riflessioni presenti nell’elaborazione hegeliana. Su tutti, la cosiddetta tesi sulla ‘fine dell’arte’ ha continuato, ancora e ancora, ad affascinare, oltre agli specialisti, anche studiosi d’arte e filosofi che non provengono da una ambito di studi hegeliano. Questi hanno rinvenuto in essa un efficace strumento ermeneutico per leggere gli stravolgimenti prodotti, per esempio, dalle avanguardie e dalle neo-avanguardie del XX secolo³⁶.

pp. 3-67), mentre i passi del capitolo sulla musica del medesimo manoscritto sono stati pubblicati in spagnolo (ID., *La Música. Extracto de los cursos de estética impartidos en Berlín en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt*, testo stabilito da A. Gethmann-Siefert, trad. di Y. Espiña, presentazione e note di A.P. Olivier, «Anuario Filosófico», XXIX (1), pp. 195–232. Cfr. A. GETHMANN-SIEFERT, *Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen*, «Hegel-Studien», XXVI, 1991, pp. 92-110; G. PINNA, *Estetica o filosofia dell'arte. Revisioni testuali e interpretazione dell'estetica di Hegel*, «Giornale critico della filosofia italiana», LXXXI (83), (2001) 2002, pp. 503-511.

³⁵ Finora ha visto la luce il primo volume, che contiene l’edizione del manoscritto di Ascheberg (1820/21) e quello di Hotho, con le varianti di quello di Kromayr (1823) (G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, a cura di N. Hebing, in ID., *Gesammelte Werke*, Bd. 28,1, Meiner, Hamburg 2015).

³⁶ Un caso significativo, che verrà preso in considerazione più avanti, è quello di A.C. Danto. A questo si può affiancare quello di Belting. Benché la discussione sulla ‘fine dell’arte’ abbia da sempre costituito il fulcro dei dibattiti sulla filosofia hegeliana dell’arte, anche negli ultimi anni non sembra venire meno l’interesse per tale problematica, che è stata considerata nel suo significato più proprio e in relazione al contesto filosofico-artistico del tempo di Hegel (M.A. WERLE, *A questão do fim da arte em Hegel*, hedra, São Paulo 2011), in alcuni suoi sviluppi concettuali di più ampio respiro (F. VALAGUSSA, *L’età della morte dell’arte*, il Mulino, Bologna 2013), nelle sue premesse storico-filosofiche (D.-J. KWON, *Das Ende der Kunst. Analyse und Kritik der Voraussetzungen von Hegels These*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004) e nella sua influenza sugli autori successivi a Hegel (E. GEULEN, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002; F. VERCELLONE, *Dopo la morte dell’arte*, il Mulino, Bologna 2013).

Prima di esaminare i caratteri propri dell'approccio 'interno' e di quello 'esterno', emergono tuttavia dei problemi preliminari di metodo, che è il caso di esaminare.

1.3 *Il tutto, la parte (e il resto)*

La questione dell'attualità di un autore come Hegel pone innanzitutto un problema di fedeltà rispetto alla visione che questi propone. Si presenta cioè il problema di capire fino a che punto sia necessario osservare un'aderenza alle intenzioni esplicite, alle visioni di insieme e alle tesi sostenute, e quanto sia lecito discostarsene³⁷. In altre parole, nel momento in cui si propone una (ri)lettura 'hegeliana' della contemporaneità, si tratta di capire fino a che punto essa si possa dire 'hegeliana'.

Uno dei problemi, che è divenuto un classico delle discussioni contemporanee su Hegel e sulla possibilità di riproporre il suo pensiero come valido per la nostra epoca, è quello che è stato definito il 'dilemma di Horstmann'³⁸.

Rolf-Peter Horstmann, in riferimento alle riscoperte della filosofia hegeliana nel contesto di lingua inglese, delinea un'alternativa aporetica, ormai divenuta quasi canonica nella letteratura critica. Secondo Horstmann, nell'affrontare il pensiero hegeliano oggi, ci si trova costretti tra due possibilità: o quella di enucleare concetti hegeliani, isolandoli nella loro singolarità, dalla cornice sistematica e, nello specifico, dal generale inquadramento logico-metafisico, che pure li fonda; oppure assumere l'impianto complessivo ed essere costretti a far fronte agli imbarazzi che il monismo hegeliano suscita rispetto alla sensibilità contemporanea, che difficilmente sembra potersi accostare ad esso³⁹.

La questione è certamente decisiva per ciò che riguarda il pensiero hegeliano nel suo complesso e per tutti i singoli aspetti che ne fanno parte. Anche per ciò che concerne la filosofia dell'arte,

³⁷ Cfr. L. SIEP, *Einleitung*, in ID., *Aktualität und Grenzen der praktischen Philosophie Hegels. Aufsätze 1997-2009*, Fink, München 2010, pp. 11-22, pp. 12-13.

³⁸ In questi termini ne parla, per esempio, Halbig, cfr. C. HALBIG, *Pensieri oggettivi*, «Verifiche», XXXVI (1-4), 2007, pp. 33-60, p. 34.

³⁹ R.-P. HORSTMANN, *What is Hegel's Legacy and What Should We Do With it?*, «European Journal of Philosophy», VII (2), 1999, pp. 275-287.

l'esigenza di confrontarsi con questa scelta risulta centrale. Declinato rispetto all'ambito filosofico-artistico, il 'dilemma' pone di fronte alla domanda se sia necessario comprendere l'estetica hegeliana alla luce delle pretese logico-metafisiche che innervano il sistema (comunque esse vengano concepite) o se si ritiene che, per diverse ragioni, tali istanze non siano più valide nella situazione contemporanea e che le considerazioni portate avanti nell'ambito specifico possano valere anche autonomamente.

Il problema del mantenimento del quadro metafisico o la sua espunzione in favore della trattazione regionale di determinati aspetti è risultato discriminante, per esempio in ambito anglofono, nel progresso degli studi sulla filosofia hegeliana dell'arte.

Jack Kaminsky apre il proprio volume del 1962 partendo dal generale rifiuto dei filosofi inglesi del XX secolo nei confronti del pensatore di Stoccarda. Dopo aver condiviso le critiche che vengono nel complesso rivolte a Hegel (oscurità linguistica e concettuale, ambiguità logiche, conclusioni totalitarie), Kaminsky si domanda se alcune parti del sistema possano essere tratte in salvo dalla condanna senza appello della sua filosofia. Di qui, presenta le concezioni alla base del proprio lavoro e affronta il problema del rapporto tra estetica e cornice logico-metafisica come segue:

Se di frequente ho ommesso i riferimenti a gran parte della metafisica hegeliana, non è perché l'immagine hegeliana della realtà non sia degna di considerazione, ma perché credo che (1) le obiezioni tradizionali nei confronti di questa immagine siano valide e che (2) le osservazioni di Hegel riguardo all'arte possano essere apprezzate senza implicare un impegno rispetto alla sua ontologia⁴⁰.

Kaminsky crede che le considerazioni sull'arte possano avere significato anche senza il supporto della base logico-metafisica e, data la problematicità del pensiero di Hegel nel suo complesso, opta per una sua considerazione parziale⁴¹.

⁴⁰ J. KAMINSKY, *Hegel on Art*, cit., p. VII; trad. mia.

⁴¹ Per quanto poi si mantenga fedele nel corso del libro a questi principi e non approfondisca particolarmente l'aspetto metafisico in maniera articolata, già la frase di apertura del primo capitolo, dedicato all'idea, sembra porsi in contrad-

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

deve essere chiaro che fare i conti con l'estetica di Hegel significa fare i conti con la filosofia di Hegel nella sua interezza. La sua filosofia dell'arte ha un contesto e, come egli stesso disse nella sua lezione inaugurale a Berlino nel 1818, è solo quando l'intero è stato inteso che le parti divengono comprensibili⁴².

Desmond gli fa eco poco dopo sottolineando come, se la metafisica viene estromessa dallo studio della filosofia hegeliana dell'arte, ovvero nel momento in cui non si determina nella maniera adeguata il posto dell'estetica all'interno del tutto, si corre il rischio di ottenere un'immagine dimidiata della sua filosofia. Il tema del carattere assoluto dell'arte fornisce un esempio di immediata evidenza:

senza un qualche intendimento del posto dell'arte nel pensiero di Hegel nella sua interezza, finiamo inevitabilmente con l'avere un'immagine davvero tronca della sua filosofia. Infatti, senza un qualche senso del posto dell'arte nell'intero, non è sempre possibile apprezzare molti dei dettagli dell'estetica di Hegel. [...] la questione dell'assolutezza, forse un po' come Hegel stesso, sembra impossibile da seppellire, a dispetto dei ripetuti sforzi da parte di alcuni pensatori contemporanei di scuotersi via di dosso ciò che insinuano essere l'oppressivo fardello metafisico del passato filosofico⁴³.

dizione con quanto appena detto: «Poiché la filosofia dell'arte di Hegel è basata non solo sulla sua osservazione delle opere d'arte e delle tecniche, ma anche sulla sua teoria della realtà, è necessario capire la metafisica di Hegel, al fine di conseguire una chiara comprensione della sua teoria estetica» (ivi, p. 3).

⁴² S. BUNGAY, *Beauty and Truth*, cit., 1984, pp. 2-3; trad. mia.

⁴³ W. DESMOND, *Hegel and the Absolute*, cit., pp. VII-VIII; trad. mia.

Al netto dei toni altisonanti, tale considerazione richiama l'attenzione sul fatto che, senza il quadro di riferimento logico, concetti di base della filosofia hegeliana dell'arte – quali possono essere i concetti di 'verità', 'apparenza', 'idea', 'ideale', 'dissoluzione' e diversi altri – rischiano di rimanere vuote etichette o, forse ancora peggio, di essere travisati⁴⁴.

Il 'dilemma' può avere poi una sua estensione che va oltre il problema del mantenimento del quadro metafisico e declinarsi rispetto alla scelta tra l'opportunità o meno di considerare la relazione tra una parte del sistema e le altre e, addirittura, la possibilità di porre in questione le modalità con cui rapportarsi allo stesso impianto sistematico (si veda sotto il caso di Gethmann-Siefert, 2.1).

Inoltre, specie per ciò che riguarda ambiti come quello dell'arte, ovvero contesti in cui la dimensione storica della filosofia hegeliana emerge in tutta la sua potenza, il fenomeno storico-artistico specifico può stagliarsi nella sua singolarità e diventare determinante rispetto alla questione dell'attualità. In questi casi, il 'dilemma', nella sua originaria formulazione, sembra rimanere sullo sfondo ed emergono istanze più determinate, ma altrettanto dirimenti. Il confronto col contemporaneo si gioca su sollecitazioni, magari esterne al contesto filosofico, che sembrano porsi su un altro ordine rispetto all'alternativa proposta da Horstmann e che, perlopiù, possono fare a meno di una presa di posizione definitiva rispetto ad essa. Gli avvenimenti del progredire storico sembrano sollevare una serie di problematiche di livello complementare, ma comunque diverso e in ogni caso decisivo.

Si pensi per esempio al contesto filosofico-politico dove, forse in modo più urgente rispetto ad altri ambiti, si pone il proble-

⁴⁴ A questo proposito, un importante contributo è quello di Brigitte Hilmer, che ha proposto una solida e originale interpretazione della relazione tra *Estetica e Logica* in Hegel. Rispetto al 'dilemma di Horstmann', la sua prospettiva ricade nettamente dalla parte della considerazione complessiva dell'apparato logico. In controtendenza con gran parte della critica, Hilmer individua la validità della filosofia hegeliana dell'arte per il dibattito contemporaneo non tanto nell'indagine dei casi artistici particolari o nella generale dimensione storica, ma proprio nell'indagine dello sfondo concettuale dell'opera d'arte e nell'assunzione della complessità dell'impresa hegeliana (B. HILMER, *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Meiner, Hamburg 1997).

ma dell'attualità di un pensatore come Hegel. Axel Honneth, per esempio, individua due ordini di difficoltà circa la possibilità di proporre un'attualizzazione dei *Lineamenti di filosofia del diritto*: un livello di problemi è quello che egli chiama «metodologico» e riguarda l'opportunità di affrontare un aspetto determinato del pensiero hegeliano in modo indipendente (o meno) rispetto al quadro logico (è il 'dilemma' nella sua interpretazione più stretta); un secondo ordine di problemi, invece, è legato all'ambito specificatamente filosofico-politico e riguarda lo stereotipo di uno Hegel antidemocratico e promotore di uno Stato etico illiberale e autoritario⁴⁵. Questo secondo livello di problemi richiama un aspetto specifico della filosofia hegeliana, ma non si traduce nella scelta di un corno dell'alternativa di Horstmann, non è sovrapponibile alla scelta – che peraltro Honneth compie – di affrontare dei contenuti specifici del pensiero politico di Hegel al di là del quadro logico-metafisico⁴⁶. Si tratta invece di un'altra entità di problemi che provengono in misura maggiore dal contesto esterno alla filosofia. Gli avvenimenti storici e le sensibilità collettive che sono emerse successivamente allo Hegel storico, costituiscono un altro banco di prova, di volta in volta specifico, per ciò che riguarda l'attualità della filosofia di Hegel.

Nel caso della filosofia dell'arte, gli stravolgimenti di paradigma prodotti nella produzione artistica del XX secolo hanno più volte costituito il termine di riferimento per ciò che riguarda la considerazione del pensiero estetico hegeliano come attuale. Le

⁴⁵ A. HONNETH, *Leiden an Unbestimmtheit. Eine Reaktualisierung der Hegelschen Rechtsphilosophie*, Reclam, Stuttgart 2001, p. 10-17; trad. it. di A. Carnevale, *Il dolore dell'indeterminato. Una attualizzazione della filosofia politica di Hegel*, manifestolibri, Roma 2003, p. 39-44.

⁴⁶ Honneth sceglie di evidenziare elementi specifici, rigettando il quadro metafisico, giudicato inservibile. A dimostrazione del fatto che l'ordine di problemi è duplice (scelta tra la parte e il tutto metafisico e fenomeni indipendenti dalla prima scelta) e non dipende solo dall'opzione che tralascia l'impianto logico, Klaus Vieweg percorre la strada opposta a quella di Honneth e si fa carico dello sfondo metafisico, derivandone quello filosofico-politico. Nel criticare la scelta di Honneth, tuttavia, affronta anch'egli i due livelli in questione in modo indipendente (K. VIEWEG, *Das Denken der Freiheit. Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Fink, München 2012, p. 32-33).

istanze che hanno chiamato in causa Hegel sono in gran parte esterne al contesto filosofico e provengono dalla storia dell'arte, dalla critica o dalla produzione artistica stessa (si pensi al caso più immediato della riformulazione della tesi sulla 'fine dell'arte'). Esse possono porre la questione della scelta tra la considerazione di singoli aspetti della filosofia hegeliana o il suo inquadramento nel contesto logico-metafisico, quella del problema del rapporto tra le parti del sistema fra di loro e della problematicità dell'impianto sistematico. Possono però anche non considerare pienamente queste discussioni – perlopiù interne al contesto di studi specialistici su Hegel – e produrre un allontanamento più profondo dalla lettera hegeliana, fino addirittura a tradirne degli aspetti e rinvenire, proprio nel tradimento, le potenzialità. Nei casi che verranno esaminati nella seconda parte di questo contributo, si potranno vedere diversi approcci a riguardo.

1.4 *Il presente e il mondo concreto*

Il confronto di un pensiero come quello hegeliano con le sollecitazioni provenienti dalla contemporaneità, oltre a questioni di carattere metodologico, solleva anche interrogativi circa il significato di una simile operazione. L'opportunità di queste riletture pone il problema rispetto alla loro ragion d'essere e coinvolge il senso stesso dello studio nel presente di una filosofia del passato.

La filosofia si trova sovente nella condizione di dover giustificare la propria presenza nel novero delle discipline e delle attività di ricerca. Ancora più spesso, questo capita alla filosofia dell'arte. Annemarie Gethmann-Siefert affronta la questione della ragion d'essere della filosofia dell'arte con particolare attenzione alle imprese speculative della filosofia classica tedesca e alla proposta hegeliana. Secondo la studiosa, infatti, «occuparsi oggi dell'estetica dell'idealismo tedesco non è un'attività che si giustifichi da sé»⁴⁷. L'imprescindibilità di un contatto tra la teoria e il mondo circostante trova il suo perno proprio nel concetto di attualità.

⁴⁷ A. GETHMANN-SIEFERT, *Einführung in Hegels Ästhetik*, Fink, München 2005, p. 9; trad. it. parziale (pp. 9-34) di M. Farina di una versione in parte riadattata

Per Gethmann-Siefert, la validità e l'opportunità di tali ricerche non possono risiedere esclusivamente in un interesse di tipo storico-filologico. All'approccio rivolto allo studio delle questioni interne ai testi hegeliani deve accompagnarsi sempre «una motivazione concreta», che espliciti «la loro "utilità"» e si traduca sostanzialmente «nella dimostrazione dell'efficacia di una teoria nel risolvere i problemi»⁴⁸.

I problemi che la teoria deve essere in grado di risolvere – ed è questa parte del ragionamento quella che più interessa in questa sede – vengono quindi identificati con quelli posti dalla contemporaneità, dal presente all'interno del quale le ricerche in questione vengono svolte. Emerge a questo punto il problema dell'attualità, della possibilità di intercettare, attraverso la lettura di un autore del passato, questioni del proprio presente e di trarre degli insegnamenti, individuare delle soluzioni, ottenere delle risposte da voci provenienti da un'altra epoca. Si domanda perciò Gethmann-Siefert:

La risposta alla domanda se l'estetica di Hegel possa essere considerata oggi attuale si decide, perciò, sulla base della risposta positiva o negativa alla seguente domanda: attraverso la determinazione filosofica dell'arte offerta da Hegel è possibile risolvere quei problemi che emergono per principio, vale a dire sempre e comunque, da una trattazione concettuale dell'arte? Oppure anche solo quei problemi che emergono con particolare urgenza nel presente?⁴⁹

Per Gethmann-Siefert, l'attualità della filosofia hegeliana dell'arte coincide con la possibilità di dare una risposta ai problemi che emergono da un approccio teorico agli interrogativi che la concretezza della produzione artistica pone, specie nel mondo contemporaneo.

Innanzitutto, il fatto che un'osservazione di questo tipo provenga da una studiosa che, a un approccio teoretico alla

dall'autrice, *Nuove fonti e nuove interpretazioni dell'estetica di Hegel*, in *L'estetica di Hegel*, cit., pp. 13-31, p. 13.

⁴⁸ Ivi, pp. 9-10; p. 14.

⁴⁹ Ivi, p. 10; p. 14.

filosofia hegeliana dell'arte, ha accompagnato anche un inteso lavoro di ricostruzione dei testi, rende le sue osservazioni ancora più significative.

In secondo luogo, Gethmann-Siefert sembra riferirsi con intento polemico alla sterilità e alla chiusura nei confronti di una ricerca che tende esclusivamente all'autoreferenzialità. In questo senso, il ragionamento di Gethmann-Siefert è in gran parte condivisibile. Se tuttavia lo si radicalizza, è utile sottolineare un possibile esito distorto di tale discorso. Una ricerca scientifica in generale, infatti, non può dimostrare il proprio rilievo unicamente rispetto a un parametro di utilità o efficacia nell'immediata soluzione di problemi concreti, perché questo significherebbe escludere dal gruppo delle indagini di valore la ricerca 'pura' che, chiaramente necessaria anche al tipo di ricerca più 'concreta', dimostra la sua 'utilità' solo in modo indiretto o in maniera non istantanea. Se, da una parte, può valere la pena dedicarsi a una ricerca che non scada in una sterile analisi fine a se stessa, dall'altra, bisogna stare attenti a non eleggere l'utilitarismo a faro esclusivo per la giustificazione di un'indagine.

Senza dubbio, questi non sono per nulla gli esiti fatti propri da Gethmann-Siefert, ma sembra utile sottolineare il rischio in questo senso delle operazioni di attualizzazione, anche per evitare che si trasformino in una vuota rincorsa a ritrovare Hegel ovunque nel presente.

È chiaro, tuttavia, che una teoria capace di portare un contributo alla comprensione del mondo circostante acquisisca valore e coincida, se assunta con la consapevolezza di tutta la sua problematicità, con un intento di base sotteso anche alla filosofia hegeliana, ovvero con quel confronto della filosofia con il proprio tempo e con le istanze della modernità.

1.5 *La comprensione del tempo e la creazione di uno spazio*

Ci si può domandare come mai un pensiero come quello hegeliano sia così soggetto a essere posto in rapporto con l'epoca di chi lo affronta. Il fatto che si continui a rinvenire

l'attualità del pensiero filosofico-artistico hegeliano può trovare delle ragioni intrinseche allo stesso pensiero in questione.

Una risposta – banale quanto inevitabile – può essere ritrovata in uno degli obiettivi fondanti di tale riflessione, ovvero quello di essere il proprio tempo appreso nel pensiero delle ultime battute della celebre *Prefazione ai Lineamenti di filosofia del diritto*⁵⁰. Come la filosofia hegeliana trovava in questo scopo una delle sue radici più profonde⁵¹, così è quasi inevitabile, per chi vi si accosti, fare propria tale istanza e confrontarsi con l'epoca cui si appartiene. In questo modo, si corrisponde a una delle sollecitazioni forse più affascinanti della filosofia di Hegel, ma si corre anche il rischio, trovando in un'epoca successiva elementi su cui è interessante interpellare il pensiero hegeliano, di vedere in Hegel un precursore o addirittura un profeta di eventi che magari egli mai avrebbe concepito, né tantomeno condiviso.

Come in tanti altri casi, a fornire un antidoto a eccessive derive dell'utilizzo della filosofia hegeliana nel presente è lo stesso Hegel. Nelle *Lezioni sulla filosofia della storia universale* si legge che il «filosofo non ha niente a che fare con il profetizzare»⁵². Questo chiaramente non significa che sia vietato ritrovare questioni 'hegeliane' in un'epoca successiva allo Hegel storico, ma essere consapevoli della distanza storica e calibrare l'aspettativa nelle risposte che Hegel può fornire. In Hegel non c'è perciò alcuna concessione al vaticinio, alla previsione delle tendenze future, ma

⁵⁰ «Per quel che concerne l'individuo, del resto, ciascuno è un *figlio del suo tempo*; così anche la filosofia, è il *tempo di essa appreso in pensiero*» (G.W.F. HEGEL, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, a cura di K. Grotzsch e E. Weisser-Lohmann, in ID., *Gesammelte Werke*, Bd. 14,1, Meiner, Hamburg 2009, p. 15; trad. it. di G. Marini, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 15).

⁵¹ «Una delle radici dalle quali si è sprigionata la filosofia hegeliana, va indubbiamente individuata nell'esigenza di condurre un'ampia e profonda indagine (*Diagnose*) del proprio presente» (D. HENRICH, *Zerfall und Zukunft. Hegels Theoreme über das Ende der Kunst*, in ID., *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 65-125, p. 65; trad. it. di F. Iannelli, *Disfacimento e futuro. Il teorema hegeliano sulla fine dell'arte*, in *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, a cura di F. Iannelli, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 31-94, p. 31).

⁵² G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, a cura di J. Hoffmeister, Bd. 1 (*Die Vernunft in der Geschichte*), Meiner, Hamburg 1994, p. 210.

è presente l'esigenza di far emergere dalle questioni del mondo la razionalità che le innerva⁵³. E non è escluso che tale razionalità, in modalità e in contesti diversi, si ripresenti anche successivamente allo Hegel storico.

Anzi, c'è forse un altro elemento che sorregge la possibilità di un'operazione ermeneutica di questo tipo e che rende così cogente il legame tra il pensiero hegeliano e la contemporaneità.

Hegel è stato probabilmente il primo filosofo a riflettere in modo così esteso sull'epoca storica in cui viveva, sollevando in questo modo la questione della modernità. Con Hegel la modernità perviene, probabilmente per la prima volta in modo così compiuto, a una sua configurazione concettuale. La sua riflessione ha avuto, senza dubbio, un ruolo fondamentale per la costituzione del nostro stesso concetto di moderno. Secondo Habermas, infatti,

Hegel non è il primo filosofo che appartiene all'età moderna, ma è il primo per il quale la modernità sia divenuta un problema⁵⁴.

Di più, la modernità rappresenta «il problema fondamentale della sua filosofia»⁵⁵ e, in questo senso, il suo pensiero diviene non solo la fonte e l'origine a livello storiografico della discussione sul moderno, ma anche una delle voci fondamentali all'interno di questo dibattito⁵⁶.

Non si può certo affrontare in questa sede il problema della modernità in Hegel e dell'evoluzione di tale concetto nelle varie fasi del suo pensiero. Tanto meno possono essere prese in considerazione le posizioni del più ampio dibattito sulla modernità (e sulla post-modernità), magari in relazione alla filosofia classica

⁵³ Sulla problematica immagine di Hegel come profeta, in riferimento alla filosofia dell'arte, cfr. F. IANNELLI, *Der Prophet, der Häretiker, der Post-Pop-Philosoph und die ausgebliebene Apokalypse oder Hegel, Belling und Danto*, in *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, a cura di K. Vieweg, F. Iannelli, F. Vercellone, Fink, München 2015, pp. 117-132, pp. 117-124.

⁵⁴ J. HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, p. 57; trad. it. di Emilio Agazzi e Elena Agazzi, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 45.

⁵⁵ Ivi, p. 16.

⁵⁶ Cfr. R.B. PIPPIN, *Idealism as Modernism. Hegelian Variations*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 184.

tedesca⁵⁷. Quello che preme sottolineare, però, è come lo spazio concettuale entro cui ci si muove oggi nel considerare la modernità o la post-modernità, intese come contemporaneità, sia stato almeno in parte influenzato e in una certa misura, per quanto ormai indirettamente, impostato dalle riflessioni hegeliane. Il quadro della modernità proposto da Hegel sembra essere ancora presente nella riflessione contemporanea, benché nella maggior parte dei casi come oggetto di critica, come 'progetto incompiuto'⁵⁸. Non sembra azzardato dire che la modernità, descritta enfaticamente come quell'«aurora, che di nuovo annuncia per la prima volta un bel giorno dopo lunghe tempeste»⁵⁹, quella modernità che trovava nella Riforma protestante, nell'Illuminismo e nella Rivoluzione francese i suoi punti cardine e che individuava nella comparsa sulla scena di una soggettività auto-determinantesi e libera il suo carattere più peculiare, rappresenti ancora un problema e costituisca, almeno in parte, il campo entro il quale si sviluppa il discorso in questione.

Per questa ragione, l'impresa intellettuale hegeliana è stata in grado di contribuire alla creazione dello stesso spazio concettuale in cui si muove un'operazione come quella che intende misurare l'attualità di una filosofia dell'arte del passato con la nostra contemporaneità. L'obiettivo di comprendere il proprio tempo attraverso la filosofia, ancora nel contesto attuale, e l'atto di domandarsi se la filosofia hegeliana dell'arte abbia qualcosa da dire anche

⁵⁷ Oltre al già citato saggio di Pippin, si veda, a questo proposito anche R.B. PIPPIN, *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of European High Culture*, Blackwell, Malden (Mass.) 1999.

⁵⁸ Pur con differenze anche di rilievo, sia la posizione di Pippin che quella di Habermas concordano nel rinvenire nel concetto del moderno un progetto, per dirla più propriamente col secondo, 'incompiuto', che trova le sue premesse concettuali (e anche le sue prime critiche) nei pensatori tedeschi del XIX secolo. Per la posizione di Habermas, che negli anni sembra comunque variare, si veda il celebre saggio J. HABERMAS, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, in ID., *Kleine Politische Schriften (I-IV)*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981, pp. 444-464; per una discussione della posizione di Habermas si veda, tra gli altri, il già citato R.B. PIPPIN, *Idealism as Modernism*, cit., pp. 157-184.

⁵⁹ G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in ID., *Werke*, a cura di E. Moldenhauer e K.M. Michel, 20 voll., vol. 12, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, p. 491; trad. it. di G. Bonacina e L. Sichirollo, *Lezioni sulla filosofia della storia*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 336.

alla situazione dell'arte e della filosofia dell'arte successive allo Hegel storico sembrano quindi muoversi in un orizzonte concettuale la cui origine, almeno in parte, è presente nella stessa filosofia hegeliana.

2. *Interpretare l'attualità*

Shake the dust off of your feet, don't look back
BOB DYLAN

Ricavare dalla filosofia hegeliana dell'arte una prospettiva generale o dei concetti che possano essere validi per capire il presente appare quindi un problema la cui soluzione non sembra univoca. L'interpretazione di questa attualità può percorrere diverse strade e presentarsi sotto varie configurazioni.

In questa seconda parte del contributo si prenderanno in considerazione alcuni casi rappresentativi che saranno proposti come esemplificazioni di alcune delle posizioni più significative.

Si è cercato di indicare come, rispetto al problema dell'attualità, a una prospettiva 'interna' agli studi specialistici sulla filosofia hegeliana dell'arte si affianchi, sul versante opposto, una lettura di carattere 'esterno', da parte di chi, pur non avendo una formazione specifica sul pensiero hegeliano, trova in Hegel degli elementi di rilievo per il proprio personale percorso intellettuale. La provenienza 'istituzionale' delle varie proposte si riflette anche sull'approccio ai testi, sulla comprensione e rielaborazione dei concetti. Queste prospettive sono chiaramente due estremi e costituiscono, almeno in parte, delle idealizzazioni: lo spettro delle varianti possibili è ricchissimo, gli incroci tra i due poli sono numerosi e anche le posizioni più radicali si presentano, nella concretezza, più sfumate rispetto a una netta schematizzazione.

I casi che verranno qui analizzati per ciò che riguarda questi approcci sono tre: il primo è quello di Annemarie Gethmann-Siefert, interpretato come un esempio di approccio 'interno' (2.1); il terzo è quello di Arthur C. Danto, rappresentante della prospettiva 'esterna' (2.3); tra i due, verrà preso in considerazione il caso

di Robert B. Pippin che, a partire da una generale impostazione di tipo 'interno', applica dei correttivi e provoca degli scarti che lo allontanano da una stretta fedeltà ai testi e lo pongono in una posizione intermedia tra i primi due (2.2).

Nessuna di queste prospettive rappresenta quello che, nella caratterizzazione sopra ricordata di Pippin, coincide con l'approccio dei «pietisti»; nessuna di queste letture, cioè, propone una parafrasi pedissequa dei testi hegeliani. In tutti gli esempi proposti – anche in quelli più 'interni' – la spiegazione del testo hegeliano corrisponde all'apertura di un vero e proprio dialogo con il filosofo, che mira a confrontarsi con la contemporaneità degli autori che lo leggono e si sviluppa in una serie di approfondimenti e, in alcuni casi, di reinterpretazioni del senso delle sue parole.

In tutte le proposte discusse, si presenta ancora come centrale – anche se non esclusivo – il problema dell'interpretazione dell'ingombrante tesi sulla 'fine dell'arte', che continua a porsi, nonostante tutto, come la tematica su cui testare la possibilità di rendere attuale il pensiero hegeliano⁶⁰.

2.1 *Pregiudizi e storicità (Gethmann-Siefert)*

Nel confronto di Annemarie Gethmann-Siefert con la filosofia hegeliana dell'arte il problema dell'attualità di quest'ultima è particolarmente presente, tanto da costituire – come si è visto nella prima parte – il senso stesso della ricerca⁶¹. Tale problema è affrontato attraverso un'interrogazione costante delle fonti e

⁶⁰ Sulla necessità di distanziarsi dalla discussione sulla 'fine dell'arte' e le difficoltà che tale proposito incontra, si vedano le considerazioni di P. D'Angelo che, nel caso specifico, propone il 'paradigma simbolico' come possibile via d'uscita: P. D'ANGELO, *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 217-233.

⁶¹ Il concetto di attualità ritorna anche nella discussione di posizioni contemporanee di autori riconducibili a diverse prospettive, da quella neo-marxista a quella teorico-critica, da quella ermeneutica a quella sociologica (A. GETHMANN-SIEFERT, *Zur Begründung einer Ästhetik nach Hegel*, «Hegel-Studien», XIII, 1978, pp. 237-289) o nell'esame delle posizioni di alcuni studiosi di contesto anglofono (EAD., *Eine Diskussion ohne Ende: zu Hegels These vom Ende der Kunst*, «Hegel-Studien», XVI, 1981, pp. 230-243).

attraverso il tentativo di sciogliere i nodi teoretici che fanno da ostacolo rispetto alla possibilità di una ripresa dell'estetica hegeliana nella contemporaneità.

Gethmann-Siefert, tra gli specialisti del pensiero hegeliano, è probabilmente quella che con più continuità ha rivolto la propria attenzione all'ambito estetico, dedicando all'argomento una copiosa mole di interventi che costituisce un insieme coerente e interconnesso. Rispetto al problema dell'attualità, il suo approccio può essere considerato 'interno': la sua prospettiva è quella della studiosa di Hegel e la proposta hegeliana è ricostruita per mezzo di un'analisi immanente ai testi⁶². In questa ricostruzione, uno degli obiettivi centrali è quello di emendare l'interpretazione del ragionamento di Hegel da pregiudizi che si sono imposti nella critica e che, in buona misura, derivano dalla redazione di Heinrich Gustav Hotho⁶³. Gethmann-Siefert, infatti, ha sottolineato con costanza il fatto che l'*Estetica* di Hegel, nella versione compilata da Hotho per la *Freundesvereinsausgabe*, non sia un testo che Hegel ha scritto di suo pugno. La redazione di Hotho è, come noto, un'opera che unisce e combina più quaderni di appunti in un'impalcatura unitaria che rende la versione molto più estesa di ciascun corso preso singolarmente, racchiude numerose ripetizioni e, a volte, contraddizioni. È lo stesso Hotho, del resto, a descrivere il proprio lavoro editoriale come un'operazione tesa a restituire il pensiero estetico hegeliano, presente nei vari quaderni di appunti, entro un solido quadro sistematico⁶⁴. Proprio la rigidità di tale impostazione costituisce l'obiettivo polemico di partenza di Gethmann-Siefert.

⁶² Hebing ha recentemente sottoposto a critica, con argomenti per molti versi convincenti, la ricostruzione testuale proposta da Gethmann-Siefert del manoscritto di Hotho del corso del 1823 (cfr. N. HEBING, *Hegels Ästhetik historisch-kritisch. Eine neue Quelle eröffnet neue Perspektiven*, «Hegel-Studien», XLIX, 2015, pp. 123-155). Il presente contributo non intende tuttavia affrontare il dibattito sulle questioni testuali, ma concentrarsi sull'approccio della studiosa nel leggere i testi hegeliani rispetto al tema dell'attualità.

⁶³ Cfr. EAD., *Einführung in Hegels Ästhetik*, cit., p. 28; p. 25.

⁶⁴ Cfr. H.G. HOTHO, *Vorwort*, in G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Erster Band, Frommans, Stuttgart 1927, pp. 1-12; trad. it. di P. Galimberti, *Premessa alla prima edizione*, in G.W.F. HEGEL, *Introduzione alla «Estetica»*, Guerini, Milano 1996, pp. 31-38.

È necessario, infatti, un lavoro di ricostruzione del pensiero hegeliano che non faccia più riferimento a questa problematica redazione, ma si avvalga dei quaderni di appunti degli uditori presenti alle lezioni berlinesi. In questo modo, si può mostrare la ricchezza della riflessione estetica di Hegel:

Se si determina l'*Estetica* di Hegel nel senso di un "work in progress", come raccomandano le fonti delle lezioni di estetica, allora vengono meno, all'apparenza da sé, le aporie della giustificazione dogmatico-sistematica⁶⁵.

Sviluppando in modo originale alcune osservazioni di Dieter Henrich⁶⁶, la studiosa fa notare come l'approfondimento di Hegel rispetto ai fenomeni artistici, specie nel periodo berlinese, abbia spinto il filosofo a mettere costantemente alla prova la costruzione sistematica del versante filosofico-artistico, portandolo più volte a ripensarlo e arricchirlo. L'evoluzione in questione non può essere colta nella lettura della redazione di Hotho, ma risulta evidente se si prendono in considerazione le varie *Mitschriften* e *Nachschriften* degli allievi. Attraverso questa analisi, emerge la vitalità del pensiero hegeliano e viene gettata una luce su momenti dell'estetica hegeliana che hanno subito uno sviluppo negli anni della sua elaborazione e sui quali gli studi degli ultimi decenni si sono ampiamente soffermati: dalla questione del significato dell'arte simbolica⁶⁷ alla

⁶⁵ A. GETHMANN-SIEFERT, *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, in *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, a cura di A. Gethmann-Siefert, Bouvier, Bonn 1992 («Hegel-Studien» – Beiheft 34), pp. 9-39, p. 12; trad. mia.

⁶⁶ Cfr., per esempio, D. HENRICH, *Zur Aktualität von Hegels Ästhetik. Überlegungen am Schluß des Kolloquiums über Hegels Kunstphilosophie*, in ID., *Fixpunkte*, cit., pp. 156-162.

⁶⁷ La determinazione hegeliana dell'arte simbolica ha suscitato un grande interesse negli studi degli ultimi anni. Si vedano, tra gli altri: P. D'ANGELO, *Simbolo e arte in Hegel*, cit.; J.-I. KWON, *Die Metamorphosen der „symbolischen Kunstform“*, in *Phänomen versus System*, cit., pp. 41-89; ID., *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der »symbolischen Kunstform« in Hegels Ästhetik*, Fink, München 2001; M. FARINA, *Critica, simbolo e storia. La determinazione hegeliana dell'estetica*, Edizioni ETS, Pisa 2015.

problematica del non-più-bello e del brutto⁶⁸, dalle considerazioni sulla musica e l'opera⁶⁹ a quelle sul colore, sulla pittura di genere e sulle nature morte olandesi⁷⁰, fino a quelle sulla poesia moderna⁷¹. Attraverso la ricostruzione delle valutazioni hegeliane di fenomeni specifici come questi, secondo Gethmann-Siefert, si può contrapporre a uno Hegel dogmaticamente sistematico (quello di Hotho) uno Hegel che fa i conti con la potenza multiforme del reale (quello dei quaderni degli allievi). In questo senso, la posizione di Gethmann-Siefert rispetto al 'dilemma di Horstmann' (o a una sua variante estesa e declinata rispetto alla filosofia dell'arte) sembra particolarmente interessante, poiché si pone in modo del tutto interno alla stessa elaborazione hegeliana: è dalla questione testuale, in questo caso, che sembra emergere un indebolimento della scelta per il tutto sistematico o, meglio, a una prima immagine hegeliana – quella presentata da Hotho – che propone un'idea uniforme ma sclerotizzata di sistema, si contrappone la varietà del mondo esterno, di cui tuttavia una seconda immagine hegeliana – quella dei quaderni di appunti – ha tutta l'intenzione di farsi carico. Questa seconda opzione non intende rinunciare al sistema, ma è anzi pronta a metterne costantemente in discussione la fissità, al fine di cogliere la realtà del mondo concreto.

Attraverso questo lavoro di ricostruzione, secondo la studiosa, è possibile riconsiderare alcuni pregiudizi che gravano sull'opportunità di assumere la proposta hegeliana come valida per il presente.

⁶⁸ Si veda, su tutti: F. IANNELLI, *Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, Padeborn, München 2007.

⁶⁹ Cfr. A. GETHMANN-SIEFERT, *Das „moderne“ Gesamtkunstwerk: die Oper, in Phänomen versus System*, cit., pp. 165-230; A.P. OLIVIER, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Honore Champion, Paris 2003.

⁷⁰ Cfr. B. COLLEBERG, *Hegels Konzeption des Kolorits in den Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, in *Phänomen versus System*, cit., pp. 91-164; F. BIASUTTI, *La «magia del colore». L'interpretazione della pittura olandese*, in ID., *Momenti della filosofia hegeliana. Ethos, Arte, Religione, Storia*, Edizioni ETS, Pisa 2008, pp. 55-79.

⁷¹ Cfr. A. GETHMANN-SIEFERT, B. STEMMRICH-KÖHLER, *Faust: die „absolute philosophische Tragödie“ und die „gesellschaftliche Artigkeit des West-Östlichen Divan. Zur Editionsproblemen der Ästhetikvorlesungen*, «Hegel-Studien», XVIII, 1983, pp. 23-64.

In generale, per Gethmann-Siefert, una concezione filosofica dell'arte, per essere ritenuta apprezzabile, deve essere in grado di risolvere i problemi che l'arte pone, dal punto di vista concettuale e nella contingenza concreta. Al fine di capire se una determinazione concettuale dell'arte come quella proposta da Hegel sia realmente valida, vengono introdotti tre requisiti: in primo luogo, un'elaborazione filosofica sull'arte deve rispondere a un criterio di «plausibilità concettuale», deve cioè fornire una spiegazione adeguata e credibile del fenomeno artistico; in secondo luogo, deve soddisfare un criterio di «stringenza metodologica», ovvero procedere secondo un'argomentazione logica che sia coerente; deve infine fornire un quadro generale capace di dar ragione della complessità dell'arte, chiarendo il significato dei singoli fenomeni artistici storicamente determinati, «nella loro uguaglianza strutturale e nella loro differenziazione contenutistica», ossia nel loro appartenere al grande insieme dell'arte, ma anche nel loro essere un tipo di arte e di opere puntualmente individuate dal punto di vista epocale⁷².

Rispetto alla concezione hegeliana dell'arte, secondo Gethmann-Siefert, vi sono due ostacoli principali che si oppongono alla possibilità che essa possa corrispondere a questi criteri e, quindi, presentarsi come orientamento possibile per comprendere il presente: il primo è costituito da un'interpretazione troppo rigida e letterale della cosiddetta tesi sulla 'fine dell'arte' o, per meglio dire, del 'carattere passato' dell'arte riguardo alla sua più alta possibilità nel contesto della modernità; il secondo, legato al primo, è rappresentato dal presunto 'classicismo' dell'estetica hegeliana. A questi, si aggiunge un terzo pregiudizio, quello del supposto 'platonismo estetico', che deriva da un problema testuale più specifico della redazione a stampa di Hotho.

Per quanto riguarda il primo punto, una riflessione filosofica sull'arte che dichiari la 'fine' del proprio oggetto di studio, se non addirittura la 'morte', ovvero che affermi «esplicitamente l'irrelevanza storica del fenomeno»⁷³, non sembra particolarmente adeguata a una sua ripresa. Di fronte al problema della tesi sulla

⁷² A. GETHMANN-SIEFERT, *Einführung in Hegels Ästhetik*, cit., pp. 10-11; p. 14.

⁷³ Ivi, p. 11; p. 15.

‘fine dell’arte’, Gethmann-Siefert vede due opzioni possibili per un recupero della filosofia dell’arte di Hegel per la contemporaneità:

l’estetica filosofica sviluppata in riferimento a Hegel dovrà: o negare la tesi della morte dell’arte (come hanno fatto la maggior parte degli hegeliani), oppure dovrà provare la legittimità della formulazione di Hegel in quanto spiegazione comprensibile del significato storico dell’arte⁷⁴.

Rispetto al tema del cosiddetto ‘classicismo’, Hegel ha più volte affermato che l’arte dell’antichità greca corrisponde al grado massimo della realizzazione del concetto di arte e che non è possibile, in età successiva a quella della Grecia classica, individuare una bellezza comparabile. È necessario capire, però, se tale riferimento alla grecità significhi o meno una condanna senza appello per tutta l’arte successiva e se implichi una nostalgica rincorsa a riproporre, nel moderno, il paradigma classico.

Si tratta di snodi centrali che sono apparsi critici fin dall’esposizione delle lezioni hegeliane nelle aule dell’Università di Berlino. Una loro interpretazione falsata ha prodotto una vulgata ormai consolidata che ha prima indirizzato la redazione a stampa di Hotho e che poi si è basata largamente su quest’ultima. La tesi sul ‘carattere passato’ dell’arte era apparsa problematica fin dall’inizio e Hotho cercò, tramite aggiunte e riformulazioni, di mascherarne la portata potenzialmente di intralcio. Il ‘classicismo’, invece, rappresentava una tendenza piuttosto diffusa al tempo di Hegel, aveva le sue radici nella proposta winckelmanniana ed era condivisa dallo stesso Hotho, che non risparmiò di sottolinearla⁷⁵.

Questi due pregiudizi, quello del ‘carattere passato’ dell’arte come ‘morte’ irreversibile della stessa e quella del ‘classicismo’, si uniscono poi, in una costellazione particolarmente insalubre rispetto alla prospettiva attualizzante, con il pregiudizio del pre-

⁷⁴ Ivi, p. 12; p. 15.

⁷⁵ Ivi, p. 23; p. 22. Cfr. EAD., *H.G. Hotho: Kunst als Bildungserlebnis und Kunstgeschichte in systematischer Absicht. Die entpolitisierte Version der ästhetischen Erziehung, in Kunsterfabrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, a cura di O. Pöggeler e A. Gethmann-Siefert, Bouvier, Bonn 1983 («Hegel-Studien» – Beiheft 22), pp. 229-261.

sunto 'platonismo estetico' di Hegel. La lettura che avvalorata tale interpretazione concepisce l'ideale dell'arte come realizzazione sensibile di un'idea astorica, che non vedrebbe mai la sua realizzazione compiuta. L'opera d'arte diverrebbe così un'«ombra sensibile di quell'idea»⁷⁶ e il valore conoscitivo e storico dell'arte verrebbe potentemente ridotto.

L'unione dei tre pregiudizi erigerebbe così un muro nella sostanza invalicabile nei confronti di qualsiasi riproposizione del pensiero estetico di Hegel nella contemporaneità. Mettere sul tavolo tali questioni, decostruendo i preconcetti che ad esse si accompagnano, costituisce per la studiosa la porta di accesso all'attualizzazione della filosofia hegeliana dell'arte.

Secondo Gethmann-Siefert, i problemi che simili questioni pongono vengono superati attraverso una lettura che faccia emergere la dimensione storica e culturale del fenomeno artistico presente nelle riflessioni hegeliane.

Affermando il 'carattere di passato' dell'arte, «Hegel non afferma, infatti, né che l'arte sia giunta a una fine, né che essa sia un fenomeno storicamente privo di interesse incapace di ulteriore sviluppo, né che abbia perso ogni interesse per il presente»⁷⁷. Con tale tesi individua, invece, un cambiamento nella funzione che l'arte ha nella società moderna⁷⁸.

Identificando il picco della concezione artistica nella Grecia classica, Hegel non aspira per niente a una sua riproposizione che sostituisca l'esistente, rifiutando l'arte della modernità. Per Hegel, l'arte greca è irripetibile e deve essere interpretata nella sua condizione epocale, mentre il moderno ha dei caratteri propri e non deve imitare ideali passati: la «*greicità viene ritenuta un modello, ma non può essere considerata né il metro per la situazione storica, né il metro estetico per le arti*»⁷⁹.

⁷⁶ A. GETHMANN-SIEFERT, *Einführung in Hegels Ästhetik*, cit., p. 29; p. 25.

⁷⁷ EAD., *Hegels These vom Ende der Kunst und der „Klassizismus“ der Ästhetik*, «Hegel-Studien», XIX, 1984, pp. 205-258, p. 212.

⁷⁸ Cfr. EAD., *Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik*, Palm & Enke, Erlangen-Jena 1994, pp. 8-14.

⁷⁹ EAD., *Hegels These vom Ende der Kunst und der „Klassizismus“ der Ästhetik*, cit., p. 240; trad. mia.

Il preconconcetto riguardante il ‘platonismo estetico’, invece, sembra basarsi soprattutto sulla definizione dell’arte come «apparenza sensibile dell’idea», una definizione – fa notare Gethmann-Siefert – che si trova nella redazione a stampa di Hotho, ma non nelle *Mitschriften* e *Nachschriften* a disposizione. Nei manoscritti dei corsi, invece, l’ideale artistico è presentato in termini di esistenza (*Dasein*, *Existenz*) e di vitalità (*Lebendigkeit*) dell’arte, sottolineando il fatto che l’idea dell’arte si può dare (ed effettivamente si dà) solo nella sua concreta realizzazione⁸⁰.

Il ‘carattere passato’ dell’arte, il riferimento alla grecità e la presentazione dell’ideale artistico nella sua vitalità sottolineano come l’immagine statica del sistema non renda giustizia allo sguardo hegeliano rispetto alle opere d’arte e come queste non siano da considerarsi in quanto elementi isolati che rappresentano degli scopi in sé autonomi, ma determinino il proprio senso in relazione al tempo che le produce. Per Hegel, le opere d’arte sono prodotti umani che veicolano delle interpretazioni del mondo⁸¹. Gethmann-Siefert, infatti, afferma che Hegel

ha scelto la funzione storica dell’arte, vale a dire il suo ruolo nella cultura umana, come punto d’appiglio principale per comprendere concettualmente la molteplicità delle arti e delle figurazioni artistiche per poter così afferrarne, allo stesso tempo, il significato. In altre parole, Hegel ha sviluppato un’estetica filosofica degna di discussione, ancora oggi interessante e meritevole di un’analisi approfondita⁸².

Tuttavia, l’arte non rappresenta più, nella modernità, l’elemento principale attraverso cui la comunità si riconosce e si costituisce. All’interno della società moderna, percorsa dalle scissioni e strutturata secondo le sue istituzioni statali e le sue burocrazie, l’arte ha in effetti perso il ruolo di portatrice di un

⁸⁰ EAD., *Einführung in Hegels Ästhetik*, cit., pp. 29-30; pp. 25-26. Cfr. A. GETHMANN-SIEFERT, *Einleitung: Gestalt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, in G.W.F. HEGEL, *Vorlesung über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*, a cura di A. Gethmann-Siefert, Meiner, Hamburg 1998, pp. XV- CCXXIV, pp. CXII-CXXXIII.

⁸¹ Cfr. EAD., *Einführung in Hegels Ästhetik*, cit., p. 33; p. 29.

⁸² Ivi, pp. 14-15; p. 17.

significato ultimo. In questa situazione, essa si concentra sull'essere umano in quanto tale, sull'«*humanus*», che prende il posto delle divinità antiche. Non essendo più in grado di comunicare un contenuto forte, l'arte assume una funzione di orientamento e, attraverso la messa in scena di diverse prospettive, passate e presenti, fornisce gli strumenti per giudicare e discernere. L'arte diviene «cultura formale»:

Parte, il cui santo è l'«*humanus*», non deve né può servire come veicolo di idee fondamentali per lo Stato. Essa non forma l'essere umano ad essere cittadino, bensì forma il cittadino di uno Stato moderno al piacere, alla comprensione, alla critica. Ad essa spetta il compito di una cultura formale [*formellen Bildung*]⁸³.

L'arte non è giunta a nessuna fine effettiva, né Hegel rimpiange i tempi antichi. La sua funzione storica si determina secondo una posizione – certo parziale, laterale, rispetto a un tempo – che è propria del tempo che vive. Rimane un bisogno irrinunciabile dell'individuo e, proprio in questa sua veste, può essere vista come una realtà capace di indirizzare l'essere umano, preservandone l'unicità all'interno della struttura statale⁸⁴.

L'arte quindi è presente e significativa anche nel moderno e Hegel ne interpreta il significato per l'epoca che la crea, per la cultura che la produce e «per noi»⁸⁵. Il suo ruolo e la sua capacità di fornire delle interpretazioni sul mondo rimane, sotto mutate condizioni, ancora attuale.

In sintesi, l'approccio di Gethmann-Siefert al problema dell'attualità della filosofia hegeliana dell'arte, si sviluppa attraverso un confronto con il pensiero di Hegel che cerca di ricostruirne

⁸³ EAD., *Ist die Kunst tot und zu Ende?*, cit., pp. 28-29; trad. mia. Cfr. anche EAD., *Die Rolle der Kunst im Staat. Kontroverses zwischen Hegel und den Hegelianern*, in *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, a cura di A. Gethmann-Siefert e O. Pöggeler, Bouvier, Bonn 1986 («Hegel-Studien» – Beiheft 27), pp. 65-102. Sul concetto di *formelle Bildung* si veda anche J.-I. KWON, *Hegels Bestimmung der Kunst*, cit., specie ai capp. 4.2 e 4.3, pp. 296-318.

⁸⁴ Cfr. A.L. SIANI, *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*, Edizioni ETS, Pisa 2010, pp. 121-171.

⁸⁵ Cfr. A. GETHMANN-SIEFERT, *Ist die Kunst tot und zu Ende?*, cit., pp. 36-39.

e, perciò, preservarne – per quanto possibile, data la scarsità di fonti dirette – i caratteri e le intenzioni originari. L'aderenza ai testi corrisponde a un intenso lavoro, dal forte impegno teoretico, di scoperta e di riscoperta del pensiero estetico hegeliano, nella sua dimensione storico-epocale e contro le rigidità dogmatico-sistematiche. La polemica nei confronti dei pregiudizi propri di gran parte della critica e trasmessi dall'impostazione della redazione di Hotho, è funzionale proprio alla considerazione del pensiero estetico hegeliano nel presente. Gli interventi decostruttivi di Gethmann-Siefert, perciò, operano su un'immagine parziale, ma consolidata, di Hegel, servendosi delle stesse fonti hegeliane. Il suo approccio può essere considerato 'interno' proprio perché, nel processo di ripensamento di Hegel per la contemporaneità, non opera alcun intervento estrinseco rispetto alle coordinate che si possono rinvenire nelle pagine hegeliane delle lezioni. Allo stesso tempo, l'interrogazione costante dei testi che mira a individuarne la valenza per il presente, sembra distanziare in buona misura l'atteggiamento della studiosa da quello, invece del tutto pedissequo, di coloro che Pippin chiama «pietisti».

Proprio il caso di Pippin costituisce in questa sede l'esempio di un approccio 'intermedio', che si basa cioè in modo tecnico-specialistico sui testi hegeliani ma opera alcuni significativi interventi dall'esterno.

2.2 *Hegel, malgré lui e avant la lettre (Pippin)*

Se – come si è visto – il pensiero di Hegel non è mai davvero scomparso dalle discussioni sull'arte neppure nell'ambito di studi anglofono, è vero che, negli ultimi decenni, la ricerca sull'estetica di Hegel ha trovato in tale contesto un rinnovato impulso⁸⁶. Uno dei

⁸⁶ Come rileva giustamente Bubbio, due raccolte collettanee hanno riaperto il dibattito degli ultimi decenni in contesto anglofono. Si tratta di W. MAKER (a cura di), *Hegel and Aesthetics*, SUNY, Albany (NY) 2000 e S. HOULGATE (a cura di), *Hegel and the Arts*, Northwestern University Press, Evanston (IL) 2007. Per ciò che riguarda i protagonisti dell'ultima *Hegel-Renaissance* in ambito statunitense, a manifestare un interesse per le questioni estetiche, oltre a R.B. Pippin, va ricordato T. PINKARD con il suo contributo, presente nel volume appena citato a cura di Houlgate (pp. 3-28), dal titolo *Symbolic, Classical, and Romantic Art* (cfr.

casi più rilevanti degli ultimi tempi è quello di Robert B. Pippin. Egli è, a tutti gli effetti, uno *'Hegel-scholar'*, uno specialista del pensiero hegeliano. Stando alla categorizzazione in voga, rientra nel filone cosiddetto *'post-kantiano'* o *'non metafisico'*, per il quale il pensiero di Hegel sarebbe una prosecuzione della rivoluzione critico-trascendentale di Kant, non più però limitata alle strutture formali del soggetto conoscitivo, ma contestualizzata in un ambito storico-sociale⁸⁷. Tuttavia, la sua ricerca non si propone come obiettivo esclusivo quello di comprendere cosa dica la lettera hegeliana, ma cerca di fare entrare il pensiero hegeliano in relazione con la contemporaneità. Una relazione che, in alcuni momenti, si trasforma in una vera e propria collisione e provoca dei consapevoli slittamenti critici nell'interpretazione di Hegel. Almeno in partenza, perciò, il suo approccio si presenta certamente come *'interno'* al contesto di studi hegeliano, sia per impostazione che per competenze, ma si pone in una posizione intermedia tra uno sguardo *'interno'* e uno *'esterno'* nel momento in cui si allontana, a volte significativamente, dal dettato hegeliano.

A differenza di quanto accaduto per Gethmann-Siefert, non sembra che la filosofia dell'arte abbia svolto un ruolo centrale nell'elaborazione della interpretazione generale di Hegel da parte di Pippin; tuttavia, si può notare come abbia comunque accompagnato a più riprese la sua evoluzione, destando sempre di più con gli anni l'attenzione dello studioso statunitense⁸⁸.

P.D. BUBBIO, *L'Estetica nel dibattito anglosassone contemporaneo sulla metafisica hegeliana*, cit., pp. 231-232).

⁸⁷ Per una cartografia delle diverse posizioni della ricezione contemporanea di Hegel in lingua inglese e per la ripartizione in una *«traditional metaphysical view»*, una *«post-Kantian (non-metaphysical) view»* e una *«revised metaphysical view»*, si veda P. REDDING, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 Edition), a cura di E.N. Zalta, URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/hegel/>>. Per un'analisi approfondita dell'interpretazione di Pippin in generale, si rimanda a L. CORTI, *Ritratti hegeliani*, cit., pp. 181-233.

⁸⁸ Sulla filosofia dell'arte di Hegel, troviamo diversi interventi che in una certa misura anticipano alcune delle riflessioni fondamentali del volume che verrà preso in considerazione in questa sede: R.B. PIPPIN, *What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)*, *Critical Inquiry*, XXIX (1), 2002, poi incluso in *Hegel and the Arts*, cit., pp. 244-270; ID., *The Absence of Aesthetics in Hegel's Aesthet-*

È infatti con le *Adorno Vorlesungen* tenute all'università di Francoforte nel 2011 che Pippin ha l'occasione di raccogliere le proprie riflessioni sul tema e approfondire ulteriormente la filosofia dell'arte di Hegel. Il volume che le raccoglie, *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, sarà la fonte principale delle considerazioni che verranno discusse in questo paragrafo⁸⁹. In esso Pippin affronta in modo esteso il pensiero filosofico-artistico hegeliano, tentando di formulare e testare un approccio che ne dimostri la validità anche per un periodo successivo a quello dello Hegel storico.

Il volume, infatti, è percorso dalla convinzione secondo cui una prospettiva che si rifaccia ad alcuni argomenti fondamentali della filosofia hegeliana dell'arte possa rivelarsi particolarmente efficace nella comprensione degli sviluppi dell'arte nella fase che Pippin chiama «post-romantica», ovvero l'arte che viene storicamente dopo l'ultima fase artistica analizzata da Hegel, quella

ics, in *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth Century Philosophy*, a cura di F.C. Beiser, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 394-418; ID., *The Status of Literature in Hegel's Phenomenology of Spirit. On the Lives of Concepts*, in *Inventions of the Imagination. Interdisciplinary Perspectives on the Imaginary since Romanticism*, a cura di R.T. Gray, N. Halmi, G. Handwerk, M.A. Rosenthal, K. Vieweg, University of Washington Press, Seattle 2011, pp. 102-120). Per una disamina dei primi due interventi, cfr. P.D. BUBBIO, *L'Estetica nel dibattito anglosassone contemporaneo sulla metafisica hegeliana*, cit., pp. 233-235. Cfr. anche L. CORTI, *Sulla storicità del senso. L'"Estetica" di Hegel e alcune sue interpretazioni problematiche*, «estetica. studi e ricerche», 2015 (2), pp. 97-115. Per un confronto tra la posizione di Pippin e quella di Houlgate rispetto all'interpretazione dell'arte astratta in senso hegeliano, si veda J. GAIGER, *Catching Up with History. Hegel and Abstract Painting*, in *Hegel: New Directions*, cit., pp. 159-176.

⁸⁹ R.B. PIPPIN, *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, University of Chicago Press, Chicago-London 2014. Il testo in inglese è una versione parzialmente estesa e rivista del volume in tedesco precedentemente uscito col titolo *Kunst als Philosophie. Hegel und die moderne Bildkunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012. Cfr. le recenti discussioni con l'autore a proposito del volume in lingua inglese: F. RUSH, A. DAUB, *Book Symposium: Robert B. Pippin's After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LXXIII (3), 2015, pp. 309-329; M. FARINA (a cura di), *Forum: Robert B. Pippin, After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015, «Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience», VII, 2015, pp. 1-40.

appunto romantica. L'interpretazione di Pippin si concentra, nello specifico, su quella svolta che passa sotto il nome di 'modernismo' e che, inteso come un fenomeno complessivo della storia culturale e sociale europea degli ultimi secoli, trova una sua specificazione nel campo delle arti⁹⁰. Per 'modernismo' nella storia dell'arte si intende quel «mutamento normativo»⁹¹ che, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, ha prodotto un tipo di arte radicalmente nuovo e capace, attraverso un'interrogazione sul proprio statuto e una messa in discussione delle proprie prassi consolidate, di sollevare, con i mezzi che le sono propri, delle istanze di carattere filosofico. Il modernismo coinvolge numerose forme d'arte, dalla letteratura alla musica, ma in questa sede Pippin si concentra soprattutto sulla forma d'arte pittorica e su artisti come Manet e Cézanne, descritti rispettivamente come «il nonno e il padre del modernismo in pittura»⁹².

Le considerazioni introduttive del volume sono di grande interesse per il problema dell'attualizzazione della proposta hegeliana. Pippin – lo si è visto sopra – è uno studioso molto attento alla questione dell'atteggiamento che si adotta nella discussione con un filosofo del passato come Hegel⁹³. Anche in questo caso, si preoccupa perciò di determinare l'impostazione generale del proprio approccio, tratteggiandolo come un approccio 'hegeliano':

Il punto di vista adottato qui rispetto a tale serie di eventi è hegeliano ed è concepito come una immaginosa proiezione nel futuro della posizione difesa nei corsi di Hegel sulle belle arti tenuti a Berlino negli anni '20 del XIX secolo – una proiezione, cioè, che si spinge a una valutazione dell'arte prodotta dopo il 1860⁹⁴.

⁹⁰ Come è stato già ricordato, Pippin ha dedicato una particolare attenzione alle tematiche della modernità e del modernismo, prendendo in considerazione la riflessione hegeliana e anche quella di filosofi successivi, come, tra gli altri, Nietzsche e Heidegger (cfr. R.B. PIPPIN, *Modernism as a Philosophical Problem*, cit.; ID., *Idealism as Modernism: Hegelian Variations*, cit.).

⁹¹ ID., *After the Beautiful*, cit., p. 33; trad. mia.

⁹² Ivi, p. 2; trad. mia.

⁹³ Cfr. anche L. CORTI, *Razionalità, modernità e normatività: perché Hegel è ancora attuale? Intervista a Robert Pippin*, «estetica. studi e ricerche», 2012 (2), pp. 199-216.

⁹⁴ R.B. PIPPIN, *After the Beautiful*, cit., p. 2; trad. mia.

Subito, tuttavia, si preoccupa di sottolineare le difficoltà che possono scaturire da un'operazione di questo tipo e si mostra consapevole delle possibili diffidenze che potrebbero sorgere, sottolineando «il valore a dire il vero opinabile di un tale tentativo di viaggiare nel tempo con un filosofo, specialmente un filosofo la cui opera è consapevolmente legata al proprio tempo»⁹⁵.

Già nell'intervento *What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)*, del resto, riconosceva come l'utilizzo delle riflessioni hegeliane nell'interpretazione del modernismo fosse totalmente incompatibile con la visione personale dello Hegel storico:

lo Hegel storico non avrebbe mai immaginato fino a che punto i modernisti avrebbero rivendicato la "libertà" e non c'è dubbio che sarebbe inorridito di fronte all'arte astratta. Era un tizio piuttosto conservatore [*a pretty conservative fellow*]⁹⁶.

Per Pippin, l'elaborazione concettuale di Hegel sulle tematiche artistiche si pone come una riflessione che, spingendosi oltre le tematiche tradizionali del bello, del piacere e del gusto, ha focalizzato la propria attenzione sull'opera d'arte, intesa come significato incorporato sensibilmente, e ne ha interrogato le condizioni di possibilità. L'arte esprime un livello di intelligibilità del tutto peculiare, un'intelligibilità di carattere sensibile, e si presenta come uno dei modi, assieme a religione e filosofia, attraverso cui diventa possibile cogliere l'auto-comprensione di quella soggettività collettiva che per Pippin costituisce la nozione hegeliana di spirito. Anche Pippin, così, evidenzia la dimensione storica e sociale del fenomeno artistico, le cui norme e condizioni di credibilità sono esposte, all'interno del progressivo percorso di realizzazione della libertà, al mutamento del tempo che le produce.

Entrando nel merito dell'interpretazione, Pippin individua, come linee guida della propria lettura, due luoghi centrali della filosofia hegeliana dell'arte: quello della condizione «anfibia» dell'essere umano e dell'arte come dimensione di espressione di questo stato; quello della metafora dell'«Argo dai mille occhi».

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ ID., *What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)*, cit., p. 248; trad. mia.

Per quanto riguarda il primo aspetto, esso si inserisce nella discussione più generale circa il problema della realizzazione della libertà. Pippin mostra come la dinamica di 'interno-esterno' propria dell'azione pratica⁹⁷ sia la stessa che interessa l'opera d'arte e non rappresenti solo una semplice analogia che Hegel, a più riprese, propone: l'azione, all'esterno, manifesta un significato interno che la determina in quanto tale (e non come un mero movimento del corpo o un evento), allo stesso modo anche l'opera d'arte racchiude, nella sua esteriorità materiale, nel suo 'corpo', un significato interno, un'«anima», che la distingue dagli oggetti comuni. L'arte diventa, specie nella sua configurazione moderna, l'espressione della condizione «anfibia» dell'essere umano, ossia dell'abilità di riconoscersi, tanto come corpo tra gli altri oggetti, quanto come soggetto agente e produttore di significato.

Il secondo punto chiave per la lettura di Pippin è la ripresa dell'immagine dell'«Argo dai mille occhi», in cui è capace di trasformarsi, secondo Hegel, ogni opera d'arte visiva, al di là del suo essere, in quanto oggetto (non come opera d'arte), una semplice e univoca superficie. Per Pippin, in questa figura emerge il problema della socialità del significato dell'opera d'arte e delle condizioni di possibilità che consentono a un pubblico di fruitori di una determinata epoca di vivere un'esperienza condivisa dell'arte⁹⁸.

Si può vedere, già da queste prime battute, come l'interpretazione di Pippin sia senza dubbio vicina ai testi hegeliani e al pensiero di Hegel in generale. Benché non affronti le questioni testuali da un punto di vista storico-filologico⁹⁹, lo specialismo di Pippin emerge nell'attenzione al testo e alle sue implicazioni concettuali, interne al dibattito critico su Hegel.

⁹⁷ Cfr. ID., *Hegel's Social Theory of Agency. The 'Inner-Outer' Problem*, in *Hegel on Action*, a cura di A. Laitinen e C. Sandis, Palgrave-Macmillan, Basingstoke-New York 2010, pp. 3-50.

⁹⁸ Cfr. la discussione dell'immagine dell'«Argo dai mille occhi» in P. D'ANGELO, *Simbolo e arte in Hegel*, cit., pp. 3-13.

⁹⁹ È interessante notare come Pippin dia prova di conoscere i problemi testuali emersi dal lavoro di ricostruzione di Gethmann-Siefert (cfr., R.B. PIPPIN, *After the Beautiful*, cit., p. 3, n. 6), ma come, allo stesso tempo, si serva quasi esclusivamente della redazione Hotho (cfr. anche ID., *The Absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics*, cit., pp. 394-395, n. 3).

Inoltre, per ciò che riguarda la scelta tra il tutto e la parte, Pippin sembra iscriversi in quel gruppo di interpreti che, evidenziando alcuni momenti della filosofia hegeliana, ne lascia nell'ombra altri, compreso quello logico-metafisico (e ne valorizza, tuttavia, il versante storico-sociale).

Nonostante ciò, dopo aver ricostruito e sviluppato alcuni elementi della proposta hegeliana, la lettura di Pippin entra in polemica con alcuni risultati della stessa e si impegna esplicitamente a non accettarne alcune conclusioni. Quello di Pippin diviene così uno Hegel 'corretto' e questo scarto si rivela cruciale nell'analisi della sua modalità di attualizzare Hegel.

Le precisazioni con cui Pippin intende rettificare e, dal suo punto di vista, potenziare il ragionamento hegeliano sulla filosofia dell'arte gravitano perlopiù, anche in questo caso, attorno alla tesi sulla 'fine dell'arte'. Vengono perciò individuati, nello specifico, due momenti di tensione interni alla stessa riflessione hegeliana.

Il primo appunto riguarderebbe la pretesa di considerare arte solo quella che assolve il compito di presentarsi come manifestazione intuitiva e sensibile dell'assoluto, estromettendo di fatto dal campo dell'arte come tale la forma «post-romantica», ovvero l'arte successiva a quella che Hegel individua come romantica e che ha già in parte imboccato una strada più 'filosofica'.

Tale esclusione non solo celerebbe implicitamente una visione essenzialista che sembra mal conciliarsi con l'impianto storicista della filosofia hegeliana, ma non terrebbe neanche conto del destino che proprio l'arte romantica, in quanto arte, apre dopo di sé. In questo modo, Pippin cerca di smussare anche la prospettiva, per Hegel ineluttabile, secondo la quale l'arte avrebbe cessato di essere un supremo bisogno dello spirito, e cerca di intravedere per l'arte un ruolo più rilevante nel moderno. La progressiva liberazione dalla dimensione sensibile, la graduale dematerializzazione e spiritualizzazione, cui è soggetta l'arte, non vanno considerate come un rifiuto generale e definitivo, e quindi non dialettico, della sensibilità. Quello a cui è indispensabile pervenire attraverso l'arte «post-romantica» sarebbe una nuova concezione intuitivo-affettiva, che si ponga come coerente rispetto al tipo di libertà che l'essere umano deve raggiungere.

In queste considerazioni, Pippin sembra rivolgersi più agli interpreti di Hegel che a Hegel stesso¹⁰⁰, seguendo, pur con motivazioni e prospettive differenti, quell'intento, già di Gethmann-Siefert, di decostruire i pregiudizi consolidati di alcune letture critiche dell'estetica hegeliana.

La seconda 'correzione' che Pippin intende apportare al pensiero hegeliano, però, è quella più rilevante e, per certi versi, più problematica. Pippin individua quello che chiama un grande «punto cieco [*blind spot*]»¹⁰¹ della diagnosi operata da Hegel: ciò che nel mondo moderno non avrebbe ancora visto un vero compimento sarebbe proprio la riconciliazione dell'essere umano con se stesso e, per questo motivo, non si sarebbe ancora riusciti a pervenire a una realizzazione effettiva della libertà. Pippin, con lo sguardo retrospettivo di chi può valutare le affermazioni hegeliane nelle epoche successive allo Hegel storico, nega la stretta relazione, per la filosofia hegeliana così decisiva, tra avvento della modernità e raggiungimento della libertà. Dal punto di vista della storia dell'arte, proprio le opere moderniste, analizzate attraverso una lente fabbricata con alcuni materiali hegeliani, testimonierebbero come il conseguimento di questo risultato sia ancora da ottenere.

Una volta esposti i punti cardine della sua lettura, sia nella sua parte ricostruttiva che in quella critica, e dopo aver già rilevato il possibile scetticismo nei confronti di questo tipo di operazione, Pippin riprende i termini del proprio approccio:

Dunque la mia ipotesi è che, se si riesce a cogliere la persistenza del tipo di istanze conflittuali – nella vita intellettuale, culturale e politica – richieste dal rapido ammodernamento delle società europee, ovvero il tipo di istanze che il pensiero di Hegel aveva superato, si sarà in una posizione migliore per iniziare a cogliere la sperimentazione estetica che sembrò cominciare con Manet. Hegel, in altre parole, può aver fornito le risorse per un approccio al modernismo e una via per comprendere la sua relazione col problema dell'auto-conoscenza, senza aver compreso il po-

¹⁰⁰ L'obiettivo polemico è la lettura di Henrich, che sembra intravedere un raggio di possibilità più limitato nell'interpretazione del testo hegeliano (ivi, p. 44, n. 26).

¹⁰¹ Ivi, cit., p. 46.

tenziale (e i limiti) del proprio stesso approccio. Egli potrebbe essere considerato il teorico del modernismo, *malgré lui* e *avant la lettre*¹⁰².

Lo Hegel filosofo dell'arte, nella lettura di Pippin, è uno Hegel concepito come il filosofo – il primo, il più acuto – in grado di comprendere la rivoluzione modernista. Poiché però avrebbe esposto la sua interpretazione in anticipo sui tempi, poiché «*avant la lettre*», Hegel può essere considerato il pensatore del modernismo solo «*malgré lui*», ovvero nonostante le conclusioni cui la sua stessa filosofia perviene. L'operazione attualizzante messa in campo da Pippin, quindi, parte da una lettura perlopiù immanente alla proposta hegeliana, per produrre poi quell'allontanamento critico che solo permette davvero di proporre la validità di uno sguardo 'hegeliano' dopo Hegel.

Una volta definiti i principi del proprio approccio, Pippin propone un'analisi ravvicinata della pittura modernista e un'interpretazione concreta di stampo 'hegeliano'. Pippin si concentra perlopiù sull'opera di Manet e analizza dipinti quali *Le déjeuner sur l'herbe*, *Olympia*, *Un bar aux Folies Bergère*, *Argenteuil*, *En bateau*, *Dans la serre*. Ad attirare l'attenzione di Pippin è lo sguardo dei personaggi principali dei quadri in questione. È uno sguardo che esprime un'indifferenza ostentata e un atteggiamento che risulta essere quasi di sfida nei confronti di chi lo riceve. Dal momento che è diretto verso il fruitore del dipinto, tale sguardo distrugge la convenzione dell'illusione pittorica; ha una funzione per certi versi di straniamento e pone a tema la funzione stessa della pittura. Le espressioni dei personaggi, nella loro vacuità, rompono il patto tra autore e fruitore, che era stato instaurato nei secoli precedenti della storia dell'arte. Gli occhi si rivolgono a chi guarda l'opera (o comunque al di fuori dello spazio pittorico) e, allo stesso tempo, non sembrano cercare alcuna corrispondenza, alcun riscontro, alcuna risposta. Sono sguardi intrinsecamente paradossali che, da una parte, sottoscrivono una «promessa di significato»¹⁰³, mentre, dall'altra, sono programmaticamente

¹⁰² Ivi, p. 38; trad. mia.

¹⁰³ Ivi, p. 59; trad. mia.

concepiti al fine di disattendere tale promessa. Da questi sguardi, si irradia nel resto del dipinto un'atmosfera di attesa, di insicurezza, di problematica sospensione. Essi provocano quindi un movimento di interruzione nell'usuale relazione col fruitore e una riflessione sullo statuto stesso dell'arte. Così facendo, le figure dipinte da Manet rappresenterebbero lo spaesamento proprio della modernità, ovvero il fallimento del riconoscimento dello spirito con sé che dilania il moderno. Nell'autoriflessione assolutamente nuova di quest'arte, viene alla luce, con tutte le sue tensioni irrisolte, la dimensione storico-sociale.

La dinamica hegeliana di produzione di un significato interno attraverso l'esteriorità sensibile, che trasforma l'opera d'arte in un «Argo dai mille occhi», si manifesta, quindi, come auto-comprensione della soggettività collettiva proprio nella negazione della conclusione hegeliana circa l'affermazione della libertà nel moderno e, assieme, nella denuncia dell'inquietante sentimento di crisi, appartenente all'epoca storica che ha prodotto tale arte.

È interessante infine notare come, al fine di corroborare la propria interpretazione, Pippin proponga un confronto tra la propria lettura e alcune prospettive che escono dal contesto hegeliano. In primo luogo, apre un dialogo con le teorie contemporanee di due storici dell'arte come Timothy James Clark e Michael Fried¹⁰⁴. Le loro ricerche, pur differenti per impostazione e contenuti, si attesterebbero su una linea ermeneutica di stampo hegeliano di sinistra, proponendo delle riflessioni complementari alla lettura di Pippin circa la comprensione delle condizioni storiche nella condivisione del significato e nella credibilità della pittura. In secondo luogo, Pippin intavola un confronto tra la prospettiva hegeliana e quella heideggeriana, sottolineando come il maggior approfondimento della dimensione storico-sociale della prima si riveli più efficace nell'analisi del fenomeno del modernismo. Anche in questo senso, l'interpretazione di Pippin cerca ulteriori sviluppi all'esterno del contesto hegeliano, evidenziando ancora di più il suo carattere intermedio tra un approccio di tipo 'interno' e uno di tipo 'esterno'.

¹⁰⁴ Cfr. anche ID., *Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried's Art History*, «Critical Inquiry», XXXI (3), Spring 2005, pp. 575-598.

L'approccio di Pippin, quindi, pur avendo chiaro il quadro di riferimento in cui la filosofia dell'arte si inserisce nel pensiero di Hegel (e forse proprio per questo), riesce ad apprezzarne il valore in riferimento al contemporaneo solo a scapito di diverse 'correzioni', che mutano anche di molto il senso delle considerazioni hegeliane.

Questo distanziamento, tuttavia, non ha ancora i caratteri fortemente 'esterni' che si possono trovare nella riflessione di Arthur C. Danto.

2.3 *Un «born-again Hegelian» (Danto)*

Tra tutti i casi presi in considerazione, quello di Danto manifesta una distanza più evidente dal riferimento diretto ai testi e alla ricerca hegeliani. Il suo è certamente uno dei casi più rappresentativi di quello che si è cercato di definire come un approccio 'esterno' alla questione dell'attualità della filosofia hegeliana dell'arte¹⁰⁵. Se, da un lato, le sue riformulazioni dei luoghi hegeliani spesso rischiano di presentarsi come veri e propri stravolgimenti della proposta originaria, dall'altro, un approccio di questo tipo, oltre a innestare nuova linfa per la considerazione contemporanea del pensiero hegeliano, è capace di rivelarne ulteriori potenzialità per una lettura del presente. La sua proposta è quindi di particolare interesse e ha suscitato innumerevoli discussioni, anche da parte di chi rappresenta una prospettiva più 'interna' agli studi specialistici su Hegel¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Rispetto a una visione 'esterna' del problema dell'attualità, un caso per certi versi affine a quello di Danto può essere quello dello storico dell'arte HANS BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutscher Kunstverlag, München 1983; trad. it. di F. Pomarici, *La fine della storia dell'arte, o La libertà dell'arte*, Einaudi, Torino 1990 (poi rivisto e ampliato in ID., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Beck, München 1994). Per un confronto tra la rielaborazione di Danto e quella di Belting rispetto alla tesi hegeliana della 'fine dell'arte' si veda F. IANNELLI, *Der Prophet, der Häretiker, der Post-Pop-Philosoph und die ausgebliebene Apokalypse oder Hegel, Belting und Danto*, cit., pp. 125-132.

¹⁰⁶ Di grande interesse sono le critiche all'approccio dantiano mosse negli ultimi anni da parte di Gethmann-Siefert, che ha dedicato all'autore diversi interventi: A. GETHMANN-SIEFERT, *Einführung in Hegels Ästhetik*, cit., pp. 361-363; EAD., *Danto und Hegel zum Ende der Kunst – Ein Wettstreit um die Modernität*

In questo caso, infatti, il riferimento a Hegel entra in relazione con un pensiero che, nei suoi orientamenti di fondo, è estraneo al dibattito hegeliano e la ripresa di Hegel è a sua volta funzionale alla spiegazione di un avvenimento specifico, un episodio in prima battuta biografico, che ha dato avvio e ha costituito l'architrave della riflessione filosofico-artistica di Danto per tutti gli anni successivi. Quella di Danto è una riflessione di carattere ontologico che tiene conto, allo stesso tempo, del progresso storico e, in entrambe le dimensioni, sembra presentarsi un tentativo di ricollegarsi a Hegel¹⁰⁷.

La vicenda risale all'aprile del 1964 ed è piuttosto nota¹⁰⁸. Danto era allora professore di filosofia alla Columbia University di New York, in gioventù si era dedicato alla pittura, ma aveva poi optato per la carriera accademica; aveva pubblicato già diversi contributi, ma non si era mai occupato direttamente di questioni di filosofia dell'arte. L'ambiente universitario dell'epoca era piuttosto impermeabile alle vicende e alle novità extra-accademiche, ma Danto, scevro di qualsiasi tipo di misonismo, si reca alla Stable Gallery sulla East 74th di Manhattan e assiste all'esposizione delle *Brillo Box* di Andy Warhol. L'incontro con l'opera di Warhol determinerà la sua vicenda filosofica e lo porterà a dedicarsi, in modo sempre più costante, alla teoria e alla critica d'arte, fino a diventare famoso nel mondo soprattutto come filosofo dell'arte e, per più di vent'anni, a scrivere come critico d'arte per il settimanale *The Nation*.

der Kunst und Kunsttheorie, in *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, a cura di A. Gethmann-Siefert, H. Nagl-Docekal, E. Rózsa e E. Weisser-Lohmann, Akademie Verlag, Berlin 2013, pp. 17-37; EAD., *L'attuale discussione sulla fine dell'arte. Riflessioni sul confronto di Danto con Hegel*, in *Vita dell'arte*, cit., pp. 133-153.

¹⁰⁷ Per un'introduzione puntuale sulla filosofia di Danto, cfr. T. ANDINA, *Arthur Danto: Un filosofo pop*, Carocci, Roma 2000. Rispetto all'importanza del pensiero hegeliano per Danto, si vedano le pp. 100-114.

¹⁰⁸ Danto è tornato numerose volte su questo episodio e ne ha scritto, per dirla con le sue stesse parole, in «maniera estesa (forse ossessiva)» (A.C. DANTO, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago-La Salle (Ill.) 2003, p. 3; trad. it. di C. Italia, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Postmedia, Milano 2008, p. 26).

Il problema che le *Brillo Box* sollevano è, traslato nel contesto estetico, quello leibniziano degli indiscernibili. Le opere di Warhol e le scatole di saponette di marca Brillo, benché non identiche dal punto di vista materiale (le prime erano in compensato industriale, dipinto con inchiostro serigrafico; le seconde, in cartone)¹⁰⁹, alla vista sono del tutto indistinguibili. Dal punto di vista ontologico, tuttavia, le *Brillo Box* possiedono uno statuto radicalmente diverso rispetto agli oggetti di uso comune acquistabili al supermercato: sono un'opera d'arte. Si chiede allora Danto: «in che cosa consiste la differenza tra un'opera d'arte e qualcosa che non è un'opera d'arte, nel caso in cui non si rilevi nessuna significativa difformità percettiva tra i due oggetti?»¹¹⁰.

A partire da questo interrogativo, Danto getta le premesse per la sua definizione essenzialista di opera d'arte. Il fatto che tale domanda scaturisse dalla fruizione dell'opera di Warhol porta con sé una serie di conseguenze, che chiamano in causa – spesso molti anni dopo, in un'ottica retrospettiva – anche il pensiero hegeliano. A proposito della distinzione tra oggetto comune e oggetto d'arte, in alcuni luoghi Danto si rifà e riformula la distinzione hegeliana tra bellezza naturale e bellezza artistica. Lo schema hegeliano – per il quale la bellezza naturale è diversa da quella dell'arte che, rispetto alla prima, è «nata e rinata dallo spirito» – viene applicato alla questione dei due oggetti percettivamente indiscernibili. La scatola del supermercato corrisponderebbe quindi all'oggetto naturale, mentre l'opera di Warhol diventa un'opera d'arte che è tale perché è portatrice di un significato

¹⁰⁹ A partire da alcune critiche di Wollheim, Gaiger imputa a Danto un'insufficiente considerazione della dimensione sensibile e materiale dell'opera d'arte e ritrova, invece, in Hegel l'approfondimento di tale aspetto. Proprio per questo motivo, l'opzione hegeliana sembra a Gaiger – che analizza l'opera di R. Whiteread e quella di D. Salcedo – più feconda per un'interpretazione dell'arte contemporanea (J. GAIGER, *Art as Made and Sensuous: Hegel, Danto and the 'End of Art'*, «Bulletin of the Hegel Society of Great Britain», XLI/XLII, 2000, pp. 104-119).

¹¹⁰ A.C. DANTO, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997, p. 35; trad. it. di N. Poo, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 35.

immesso dall'artista e interpretabile dal fruitore¹¹¹. Pur prendendo le mosse dalla situazione artistica del suo tempo, Danto cerca una definizione che non si riferisca semplicemente all'arte delle avanguardie del primo o del secondo Novecento: la sua ambizione è quella di individuare una definizione che possa comprendere le opere d'arte di ogni tempo. Data l'onnicomprensività richiesta, se si pretende che una definizione possa valere 'trans-storicamente', il risultato – forse un po' deludente – non può che essere una definizione, «il cui merito principale risiede nella sua debolezza»¹¹²: x è un'opera d'arte se ha un contenuto, cioè se è 'a proposito di' qualcosa (proprietà dell'*aboutness*), e se questo contenuto significa qualcosa, è un «significato incorporato [*embodied meaning*]» (e quindi è passibile di interpretazione)¹¹³.

Molti anni più tardi, in *Dopo la fine dell'arte*, Danto propone una congettura e azzarda un confronto tra il suo tentativo definitorio e un passo hegeliano. L'*Estetica*, nella redazione di Hotho, recita: «Ciò che in noi ora è suscitato dalle opere d'arte è, oltre il godimento immediato, anche il nostro giudizio, poiché noi sottoponiamo alla nostra meditazione (I) il contenuto, (II) i mezzi di manifestazione dell'opera d'arte e l'appropriatezza o meno di entrambi»¹¹⁴. Soffermandosi su questo passo, Danto afferma che,

¹¹¹ ID., *The Abuse of Beauty*, cit., p. 12-14; pp. 35-36.

¹¹² Ivi, p. 25; p. 47.

¹¹³ Nell'ultimo capitolo de *La trasfigurazione del banale* Danto aggiunge, tra le proprietà che distinguono un'opera d'arte da una mera rappresentazione: il fatto di partecipare a una struttura di tipo metaforico; l'essere espressione di qualcosa; il possedere un determinato stile (ID., *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1981, pp. 165-208; trad. it. di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 201-254). Tali proprietà non verranno considerate da Danto negli anni successivi. Nell'ultimo libro pubblicato prima di venire a mancare, Danto aggiunge alla sua definizione di opera d'arte una terza condizione necessaria, oltre a quelle dell'*aboutness* e dell'*embodied meaning*: si tratta dell'opera d'arte come *wakeful dream* (ID., *What Art Is*, Yale University Press, New Haven-London 2013, pp. 1-52; trad. it. di N. Poo, *Che cos'è l'arte*, Joahn & Levi, Monza 2014, pp. 19-48).

¹¹⁴ G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik* (Ä), in ID., *Werke*, a cura di E. Moldenhauer e K.M. Michel, 20 voll., voll. 13-15 (I-III), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, I, p. 25; trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, 2 voll.,

nella sua ricerca di una definizione di opera d'arte, non aveva fatto altro che «riproporre le condizioni (I) e (II) come necessarie per qualcosa che abbia lo status di arte», per cui essere un'opera d'arte «comporta (I) avere un contenuto e (II) incarnare il significato»¹¹⁵. Danto afferma cioè di aver, grosso modo, ripetuto ciò che già Hegel già aveva detto. Tuttavia, si fa fatica a trovare una corrispondenza effettiva tra le parole hegeliane e le condizioni di Danto: se per la condizione (I) il concetto si ripete tutto sommato alla lettera¹¹⁶, per la condizione (II) una corrispondenza così netta non sembra rintracciabile. Sembra che Danto abbia sovrainterpretato le parole di Hegel e che il riferimento alla filosofia hegeliana sia, in tale occasione, un'operazione forzata.

Tornando al ragionamento generale di Danto, si può aggiungere che, se si ammette che le opere d'arte contemporanea siano arte allo stesso modo di quelle del passato, allora l'arte non sembra essere più identificabile attraverso concetti come quelli di bellezza, piacevolezza, armonia¹¹⁷. Nei secoli passati, questi concetti erano sempre rientrati nei tentativi definitivi, ma l'arte contemporanea mostra come essi non siano essenziali a una determinazione dell'arte. In un contesto che ha reso chiaro come, per individuare le qualità di un'opera d'arte, le distinzioni percettive non contino più, allora neppure l'estetica, intesa come disciplina che studia il campo dei giudizi che coinvolgono i sensi e la percezione, ha più molto senso rispetto all'interpretazione dell'arte. Per questo, Danto traccia una distinzione disciplinare tra 'estetica' e 'filosofia dell'arte', intesa quest'ultima come pensiero logico-semanticamente e storico sul prodotto artistico in quanto tale. Danto si dedicherà alla seconda e attribuirà a Hegel la paternità della distinzione:

Einaudi, Torino 1972, p. 16. I numeri sono stati inseriti da Danto e il passo è citato in A.C. DANTO, *After the End of Art*, cit., pp. 194-195; p. 204.

¹¹⁵ Ivi, p. 195; p. 204.

¹¹⁶ Anche se si potrebbe obiettare che il concetto di contenuto, in senso hegeliano nel suo dialettico rapporto con la forma, sembra avere uno statuto molto diverso dal concetto dantiano di *aboutness*.

¹¹⁷ Cfr. T. ANDINA, *Arthur Danto: Un filosofo pop*, cit., pp. 102-106.

Hegel [...] è il primo filosofo che tenta sistematicamente di distinguere, forse troppo nettamente, tra estetica e filosofia dell'arte¹¹⁸.

A partire da Hegel, Danto pone una questione, quella della differenza tra 'estetica' e 'filosofia dell'arte', che sarà classica per le filosofie in lingua inglese¹¹⁹. Tuttavia, che in Hegel ci sia una netta distinzione disciplinare tra filosofia dell'arte e estetica, così come è presentata da Danto e come è concepita oggi soprattutto nella filosofia anglofona, è una questione forse più complessa rispetto a come la intende il filosofo statunitense. In Hegel, infatti, vi è certamente la nota dichiarazione rispetto alla denominazione disciplinare sotto cui egli intende collocare le sue lezioni. Quella di Hegel non è, in prima battuta, una ricerca sulla percezione in generale, non è da intendersi come un' 'estetica' in senso etimologico, ovvero nei termini in cui l'aveva concepita Baumgarten, onomaturgo della disciplina nella modernità, ma una riflessione più specifica, che si concentra sul bello e sul fenomeno artistico (tanto che, per Hegel, potrebbe essere eventualmente definita 'callistica'). Tuttavia, benché il filosofo tedesco ponga a tema tale distinzione, è egli stesso a derubricare il problema a mera questione terminologica, senza pervenire alla nettezza che Danto gli attribuisce¹²⁰. Anche in questo caso, si tratta di un tentativo di trovare in Hegel un elemento della propria filosofia, caricando di significato quello che, almeno in parte, è comunque presente nelle lezioni di quest'ultimo.

Se il rimando a Hegel, pur con dei problemi interpretativi, è presente sul piano ontologico, tuttavia è su quello storico che

¹¹⁸ A.C. DANTO, *The Abuse of Beauty*, cit., p. 93; p. 110. Per la distinzione dantiana tra 'estetica' e 'filosofia dell'arte', cfr. ID., *The Transfiguration of the Commonplace*, cit., pp. 90-114; pp. 109-138. Per una discussione della posizione di Danto, si veda: S. VELOTTI, *Estetica analitica. Un breviario critico*, Centro internazionale studi di estetica (Aesthetica preprint, 84), Palermo 2008, pp. 28-36.

¹¹⁹ Per Brigitte Hilmer, la separazione tra filosofia dell'arte ed estetica è il passaggio più significativo e gravido di conseguenze della reinterpretazione dantiana di Hegel (B. HILMER, *Being Hegelian After Danto*, «History and Theory», XXXVII (4), 1998, pp. 71-86, p. 85).

¹²⁰ G.W.F. HEGEL, *A*, I, p. 13; p. 5.

diventa preponderante e si determina in un'originale rilettura della tesi sulla 'fine dell'arte'. Per Danto, la storia filosofica dell'arte occidentale si sviluppa in tre momenti. Essa ha prodotto due grandi 'narrazioni', due grandi 'episodi', al termine dei quali sarebbe giunta alla sua 'fine', inaugurando il periodo 'post-storico'¹²¹. Per la gran parte del suo sviluppo, la storia dell'arte ha prodotto una narrazione lineare, il cui progresso è stato determinato dal tentativo, compiuto da parte degli artisti, di avvicinarsi alla realtà attraverso le forme della rappresentazione mimetica: Danto chiama questo primo lungo momento 'episodio vasariano'¹²². A cavallo tra il XIX e il XX secolo, con la fotografia e soprattutto col cinema, lo sviluppo tecnico nella riproduzione mimetica del reale è avanzato a tal punto, che questo primo 'episodio' ha subito una battuta di arresto. Nel Novecento emerge così una seconda 'narrazione', nella quale l'arte prende atto della situazione di stallo in cui si è trovata e inizia a interrogarsi sulla propria identità, concentrandosi sulla materialità del proprio *medium*. Si tratta, per Danto, della stagione del movimento modernista europeo e, soprattutto, statunitense: è l'episodio 'greenberghiano', dal nome del critico d'arte Clement Greenberg, che più ha teorizzato nelle arti figurative tale passaggio storico-artistico. Quando, infine, con la Pop Art e i movimenti ad essa contemporanei (Fluxus, Conceptual Art, Minimal Art, ecc.), la seconda 'narrazione' non riesce più a descrivere e quindi a comprendere – se non attraverso un fermo rifiuto – il pluralismo di un mondo dell'arte in cui appare impossibile ricavare delle regole per delimitare il campo dell'arte medesima, anche il secondo episodio giunge al termine. Anzi, dagli anni '60 del XX secolo, la linearità progressiva del racconto storico-artistico, per Danto, si arena: gli artisti si sono emancipati dalle necessità di seguire una

¹²¹ Cfr. A.C. DANTO, *After the End of Art*, cit., pp. 125-126; pp. 129-130.

¹²² C'è da dire che associare al pensiero filosofico-artistico hegeliano una determinazione dell'arte come imitazione, per ciò che riguarda la storia dell'arte che, almeno per gran parte, anche lo Hegel storico prende in esame, è del tutto inconciliabile con la visione del pensatore di Stoccarda. Cfr. S. HOULGATE, *Hegel, Danto and the 'end of art'*, in *The Impact of Idealism: The Legacy of Post-Kantian German Thought*, a cura di C. Jamme e I. Cooper, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 264-292, p. 265.

'narrazione' e, pur introiettando le due esperienze passate della storia dell'arte, possono scegliere quello che vogliono in piena libertà di espressione (contenutistica, materiale, tecnica), senza doversi più porre il problema di una norma cui corrispondere. Ancora di più, l'arte, dopo aver riflettuto internamente (sotto un profilo più materiale che speculativo) sulla propria identità, dopo aver portato cioè alle estreme conseguenze la fase 'greenberghiana' e dopo averla esaurita, diventa essa stessa riflessione, esprime la propria natura eminentemente filosofica: si fa interrogazione, problema di pensiero e obbliga la stessa filosofia ad occuparsene¹²³. Il compito di porsi delle domande sulla natura dell'arte migra dall'elaborazione degli artisti a quella dei filosofi, ma non perché questi ultimi se ne siano interessati spontaneamente, ma perché l'arte stessa è diventata filosofia e ha costretto quest'ultima interrogarsi sulla prima¹²⁴.

Questo esplodere delle possibilità espressive è descritto da Danto, 'hegelianamente', come l'epoca dell'arte dopo la 'fine dell'arte', in cui l'arte ha compiuto il proprio percorso di autoriconoscimento ed è divenuta consapevole di sé¹²⁵. Di questo

¹²³ «[...] tutto ciò che rimane alla fine è la teoria, poiché l'arte alla fine è evaporata in un bagliore di pensiero puro su se stessa ed è rimasta, per così dire, soltanto l'oggetto della propria consapevolezza teorica. Se qualcosa di simile a questa tesi ha la minima possibilità di essere plausibile, allora è possibile supporre che l'arte sia giunta a una fine» (A.C. DANTO, *The End of Art*, in ID., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, pp. 81-115, p. 111; trad. it. di C. Barbero, a cura di T. Andina, *La fine dell'arte*, in ID., *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2008, pp. 109-136, p. 132).

¹²⁴ «Gli artisti hanno aperto la strada alla filosofia ed è giunto il momento in cui il compito deve essere trasferito nelle mani dei filosofi» (ivi, p. 111; p. 133).

¹²⁵ «[...] il mio pensiero è che la fine dell'arte si verifica quando emerge a consapevolezza la vera natura filosofica dell'arte. Il pensiero è in tutto e per tutto hegeliano» (A.C. DANTO, *After the End of Art*, cit., p. 30; p. 30). Anche qui Danto sembra compiere un passo in più rispetto a Hegel. Come nota Iannelli, per Hegel l'arte non si trasforma in filosofia, ma è il nostro modo di rapportarci all'arte che, dopo la 'fine dell'arte', si fa sempre più filosofico (F. IANNELLI, *Tod, Ende, Auflösung der Kunst? Überlegungen zu Hegel und Danto*, in *Hegel-Jahrbuch 2014. Hegel gegen Hegel*, a cura di A. Arndt, Akademie Verlag, Berlin 2014, pp. 17-22, p. 21). Circa il rapporto tra arte e filosofia in Hegel e Danto, si veda anche S. DÜRR,

nuovo tipo di arte, *Brillo Box* è il modello¹²⁶. Danto riformula in questo senso la tesi hegeliana e sottolinea lo scarto operato rispetto alla versione di Hegel, che gli consente di modulare le tematiche hegeliane al proprio presente. Il filosofo tedesco, infatti, avrebbe costruito una teoria senza aver avuto, nel mondo dell'arte della sua epoca, dei reali riscontri per farlo, senza avere di fronte a sé dei riferimenti artistici effettivi. Hegel avrebbe descritto alla perfezione il razionale dispiegarsi della storia dell'arte, senza però poterne constatare la validità nel mondo a lui contemporaneo:

Aveva ragione nel sostenere che solo la filosofia potesse descrivere la vera natura dell'arte. Purtroppo, però, la storia dell'arte non aveva ancora raggiunto uno stadio tale da consentire alla filosofia di svolgere questo compito¹²⁷.

Hegel, insomma, sarebbe arrivato troppo in anticipo sui tempi rispetto all'effettivo sviluppo della storia dell'arte, avrebbe individuato gli strumenti adatti per leggere in termini speculativi la storia dell'arte, ma non avrebbe avuto un terreno effettivo che consentisse di servirsene¹²⁸.

C'è da dire, inoltre, che la riformulazione della tesi hegeliana sulla 'fine dell'arte' è proposta con convinzione diversi anni dopo il primo incontro di Danto con le *Brillo Box*¹²⁹. Ciò significa che il

Philosophie als das Ende der Kunst? Das Verhältnis von Kunst und Philosophie bei Hegel und Danto, in *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, cit., pp. 133-149.

¹²⁶ Se si vogliono tuttavia prendere riferimenti precedenti, altro simbolo delle speculazioni dantiane è la *Fontaine* di Duchamp e, in generale, i ready-made prodotti da tale artista. Sull'alternativa tra Warhol e Duchamp, cfr. T. ANDINA, *Arthur Danto: Un filosofo pop*, cit., pp. 123-126.

¹²⁷ A.C. DANTO, *Prefazione all'edizione italiana*, in ID., *Dopo la fine dell'arte*, cit., p. X.

¹²⁸ «La tesi è intessuta in modo così intricato nel testo di Hegel che, comunque, deve essere considerata come un carattere centrale e davvero strutturale della sua filosofia dell'arte, piuttosto che come un *obiter dictum* riguardo l'arte del suo tempo» (ID., *Hegel's End-of-Art Thesis*, in *A New History of German Literature*, a cura di D.E. Wellbery e J. Ryan, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2004, pp. 535-540, p. 535; trad. mia).

¹²⁹ Il saggio *The End of Art* risale al 1984. Prima, non mancano i riferimenti (positivi e negativi) a Hegel, ma è dalla prima metà degli anni '80 che il confronto con Hegel e la sua tesi si fa sempre più serrato, cfr. il dialogo presente in F. RUSH (a cura di), *The Contemporary Significance of Classical German Aesthetics*.

rimando a Hegel emerge una volta che la teoria dantiana dell'arte è già in buona parte delineata e ne sviluppa ulteriormente le conseguenze.

Da questi brevi esempi rispetto alla presenza di Hegel nell'elaborazione concettuale di Danto, si possono proporre alcune considerazioni sul suo approccio al problema dell'attualità di Hegel. In primo luogo, il suo atteggiamento ricorda a volte quello dell'ammiratore che ritorna sovente a una grande opera del passato per capire il presente:

La prima volta che ho dovuto affrontare la domanda “Cos'è successo alla bellezza?” [...] mi ritrovai a rileggere il grande lavoro di Hegel sull'estetica. È una cosa che faccio da quando ho cominciato a scrivere sull'argomento della fine dell'arte, visto che lui aveva scritto sullo stesso argomento dopo il 1820. Per me l'estetica di Hegel è una raccolta di saggezza filosofica, infatti, tutte le volte che mi imbarco in un argomento nuovo, trovo grande utilità vedere se lui aveva qualcosa da dire a proposito¹³⁰.

Al di là delle generiche attestazioni di riconoscenza, quello di Danto è l'approccio di chi, senza avere una formazione in partenza hegeliana, riprende da Hegel, decontestualizzandoli, alcuni concetti e cerca, in generale, di ispirarsi ad alcuni intenti di fondo presenti nella riflessione del filosofo tedesco¹³¹.

Ne *L'abuso della bellezza*, Danto afferma di seguire tre principi propri della filosofia hegeliana. I primi due, tratti dai *Lineamenti di filosofia del diritto*, sono l'idea di filosofia intesa come il proprio tempo appreso nel concetto e quella secondo la quale, per darsi una filosofia di qualcosa, questo qualcosa deve essere giunto al proprio termine. Un terzo principio, letto in stretta connessione con i primi due, deriva invece dall'interpretazione, che Danto ritrova in Josiah Royce, della *Fenomenologia dello Spirito* come

A Discussion with Arthur Danto and Dieter Henrich, «Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus», IV, 2006, pp. 21-56. pp. 24-26.

¹³⁰ A.C. DANTO, *The Abuse of Beauty*, cit., p. 12; pp. 34-35.

¹³¹ Farina radicalizza criticamente quello che qui è descritto come un approccio 'esterno', quando sostiene che Danto riprende «analisi a tutti gli effetti simili a quelle di Hegel, limitandosi ad applicarle a opere successive» (M. FARINA, *Critica, simbolo e storia*, cit., p. 241).

Bildungsroman. Se la *Fenomenologia*, intesa come percorso di auto-riconoscimento della coscienza, è paragonabile al percorso che compiono i protagonisti dei romanzi di formazione, allora Danto intende leggere la storia dell'arte (e la consapevolezza di essa in quanto storia filosofica dell'arte), nei termini di un progressivo avanzamento dell'arte sulla via del riconoscimento della propria natura, nel lavoro di autoconsapevolezza rispetto a ciò che essa è¹³².

Il rifarsi a Hegel – per quanto generico e ricco di revisioni – sembra comunque essere importante, tanto che Danto arriva a descriversi come un «“hegeliano rinato” [“*born-again Hegelian*”]»¹³³. Nel momento in cui si definisce in questo modo, però, non sfugge a Danto il fatto che la filosofia hegeliana dell'arte si inserisce in un quadro ben più generale nella speculazione di Hegel e dichiara un certo disagio nei confronti della sua complessiva acquisizione. Opta perciò – in quello che è stato qui descritto come il ‘dilemma di Horstmann’ o una sua versione più estesa – per il recupero di parti autonome del sistema, senza avvalersi del tutto:

Non è facile sapere fino a che punto si possa tenere distinta la visione storica dell'arte di Hegel dal resto del suo pensiero, e devo ammettere che anche in qualità di “hegeliano rinato”, come talvolta amo definirmi, perfino io nutro dubbi su quanto del suo corpus sia pronto ad accettare¹³⁴.

L'attitudine di Danto nei confronti di Hegel è quella di chi, da una posizione ‘esterna’, rimane perplesso di fronte alla totalità della filosofia hegeliana, ma ne riconosce tuttavia la validità, se non generale, almeno rispetto ad alcuni concetti e tendenze di fondo¹³⁵.

¹³² A.C. DANTO, *The Abuse of Beauty*, cit., pp. XVIII-XX; pp. 21-23. Cfr. anche ID., *The End of Art*, cit., p. 110; pp. 131-132.

¹³³ L'allusione, probabilmente in chiave ironica, è chiaramente alle sette protestanti statunitensi dei ‘*born-again Christian*’.

¹³⁴ A.C. DANTO, *Beyond the Brillo Box. The visual arts in post-historical perspective*, University of California Press, Berkeley 1992, p. 9; trad. it. di M. Rotili, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Marinotti, Milano 2010, p. 9.

¹³⁵ Considerando il rifiuto dantiano della metafisica di Hegel, Houlgate rimprovera a Danto di appiattare il pensiero estetico hegeliano sulla dimensione esclusivamente storica, senza rendersi conto che il pluralismo radicale che invece il filosofo statunitense individua dopo la ‘fine dell'arte’ è basato su una

È l'approccio di chi prova un sincero interesse per l'impresa hegeliana, senza assumerla nei suoi termini più complessivi e tecnici¹³⁶.

L'approccio di Danto è un approccio 'esterno', nella misura in cui, innanzitutto, non appartiene a uno studioso che proviene da una formazione di tipo hegeliano, ma fa interagire alcune problematiche, tratte da Hegel, con questioni e contesti di riferimento estranei a un simile pensiero, come la teoria e la critica d'arte contemporanee. In questa operazione, da una parte, la lettera hegeliana rischia molte volte di essere sovrainterpretata, se non addirittura stravolta e l'interpretazione che ne risulta è spesso difficile da accettare da parte di chi adotta una prospettiva 'interna' agli studi hegeliani. Dall'altra parte, però, proprio questo libero (in certi casi, arbitrario) riutilizzo delle istanze hegeliane, ne fa emergere potenzialità decisamente rilevanti e offre un'ulteriore possibilità di ritrovare in Hegel un pensiero attuale per il presente.

3. Conclusioni

Gli esempi qui proposti dimostrano la vitalità e l'ampiezza di possibilità con cui è stato affrontato il tema dell'attualità della filosofia hegeliana dell'arte.

I diversi approcci che si è cercato di delineare – 'interno', 'intermedio', 'esterno' – hanno, in primo luogo, la loro ragion d'essere nella formazione e nella provenienza di studi degli autori: se Gethmann-Siefert è una specialista indiscussa della filosofia hegeliana dell'arte, Pippin è uno specialista del pensiero hegeliano che, dopo aver approfondito altri ambiti della filosofia di Hegel, è approdato alle questioni dell'arte, avvalendosi di una prospettiva rivolta anche a interessi 'extra-hegeliani', mentre Danto è un filosofo e critico dell'arte che, da un retroterra completamente estraneo, ha trovato in Hegel un valido referente e interlocutore.

metafisica essenzialista che, così come viene sviluppata, si rivela, «da un punto di vista hegeliano», astratta e non logicamente fondata (S. HOULGATE, *Hegel, Danto and the 'end of art'*, cit., pp. 280-286).

¹³⁶ Per Rutter, Danto rientra tra gli «interessati non specialisti» (B. RUTTER, *Hegel on the Modern Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 6).

Questa molteplicità di sguardi, poi, è da ricondursi ai motivi generali che hanno dato nuovo impulso alle ricerche sulla filosofia hegeliana dell'arte, ovvero, da una parte, una riscoperta e un lavoro storico-filologico, dalla consistente portata teoretica, sui testi dei manoscritti degli uditori delle lezioni berlinesi (per quanto riguarda la prospettiva 'interna'), dall'altra, le profonde rotture che si sono verificate all'interno della storia dell'arte, a partire dalla seconda metà del XIX secolo (per quanto riguarda le prospettive 'intermedia' ed 'esterna').

La diversità degli approcci, al di là delle motivazioni biografico-istituzionali e storico-filosofiche, si concretizzano in una differenza rilevante nelle modalità, negli strumenti e negli stili con cui si entra in dialogo con Hegel.

L'approccio 'interno' – qui esemplificato dall'opera di Gethmann-Siefert – è caratterizzato dall'attenzione ai testi e dall'aspirazione a restituire uno Hegel – per quanto possibile – fedele allo Hegel storico. A partire da una ricerca di tipo storico-filologico, tale approccio non si ferma a una mera restituzione della lettera hegeliana, ma si chiede con forza che cosa, questo Hegel originario, possa dire a noi, quanto sia rimasto del suo pensiero nell'epoca contemporanea e dove non sembra essere invece possibile trovare una sintonia.

L'approccio 'intermedio' – quello rinvenuto nella proposta di Pippin – si fa carico del complesso delle ragioni hegeliane ed è ampiamente consapevole delle istanze di un approccio 'interno'. Tuttavia, al fine di comprendere la realtà successiva allo Hegel storico, è pronto a entrare in polemica con le conclusioni dei testi hegeliani e a proporre delle 'correzioni', che si presentano come consapevoli e significative sterzate fuori dal tracciato hegeliano. Inoltre, tale approccio cerca interlocutori in autori e ambiti totalmente estranei al campo hegeliano (teorie contemporanee sulla storia dell'arte, concezioni filosofiche successive a quella di Hegel).

Infine, l'approccio 'esterno' – attribuito in questa sede a Danto – non si fonda su una consapevolezza specialistica delle questioni testuali hegeliane, ma mette in campo strumenti e conoscenze derivanti da altri ambiti (in questo caso, la filosofia dell'arte di stampo cosiddetto analitico e la critica d'arte). Se, da

un lato, tale prospettiva porta a degli stravolgimenti interpretativi ai limiti del fraintendimento che suonano stridenti a chi adotta una visione specialistica del pensiero di Hegel, dall'altro, spinge i concetti hegeliani fino a diventare efficaci spiegazioni della contemporaneità dell'arte, in un'interpretazione che forse non si può più intendere come strettamente 'hegeliana', ma che sembra avere grandi potenzialità nel concepire la filosofia come il proprio tempo appreso nel pensiero.

La schematizzazione è qui volutamente proposta in modo radicalizzato, al fine di sottolineare le possibili differenze tra le attitudini, ma chiaramente non rende fino in fondo giustizia alle sfumature di atteggiamento che, anche negli autori esaminati, possono essere rinvenute. Non è da escludere, infatti, che un'esegesi consapevolmente informata di Hegel possa trarre giovamento da tutte le possibilità individuate. Qualità e limiti sono presenti in tutti gli approcci analizzati e, più che abbracciare in modo totalizzante un'unica prospettiva, si tratta invece di discutere criticamente le possibilità in gioco e arricchire quanto più possibile la consapevolezza del proprio sguardo nel momento in cui si interpreta la contemporaneità attraverso una lente di matrice hegeliana.

