### HARIS PAPOULIAS

## ICONOCLASTIA ENDOGENA

## Una teoria dell'immagine hegeliana

Saggio introduttivo di Félix Duque



La traduzione del saggio introduttivo di Félix Duque è dell'autore.

Premio per la miglior ricerca in ambito umanistico della Scuola di Alta Formazione per Dottorato di ricerca dell'Ateneo dell'Università del Piemonte Orientale (2017).

Questo lavoro è stato realizzato con il contributo della fondazione Santander – Universidades e della Cátedra Internacional de Crítica Hermenéutica HERCRITIA-Santander, UNED-Madrid. Le attività della Cattedra si possono consultare nel sito web: www.catedradehermeneutica.org



In copertina: J.M.W. Turner, A Wreck (possibly related to "Longships Lighthouse, Land's End"), ca. 1834; acquerello su carta (338 x 491 mm); Tate, London, U.K.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine) www.mimesisedizioni.it mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: minimaphilosophica, n. 5

Isbn: 9788857557144

© 2019 – MIM EDIZIONI SRL Via Monfalcone, 17/19 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

## **INDICE**

11	Avvertenza
13	Saggio introduttivo Dell'iconoclastia endogena hegeliana come teoria sacrificale di Félix Duque
37	Introduzione $H$ aogikh eik $\Omega$ n toy aogoy: una parvenza essenziale
37	1. La spiacevole somiglianza dell'immagine
42	Polisemia dell'immagine e necessità di unificazione dei significati
52	3. Dalla <i>Logik</i> all' <i>Erlebnis</i> : un sistema dell'immagine
61	Ringraziamenti
	PARTE PRIMA:
	ONTOLOGIA DELLA PARVENZA
65	Capitolo I. Schein: La parvenza come fondamento
65	1. Lo splendore dell'ombra
88	2. La Parvenza come determinazione della riflessione
109	3. Existenz: Il caleidoscopio del mondo
112	4. La cosa- <i>Ding</i> come realizzazione della Parvenza
127	5. I tre movimenti di auto-soppressione della Parvenza
133	Capitolo II. <i>Erscheinung</i> : La necessità dell'Apparire
133	1. "Apparire" non è "manifestarsi"
138	2. Il mondo dei fenomeni
149	3. La dissoluzione dell'Apparire

167 167 175 184 194	Capitolo III. Offenbarung: Rivelazione e scomparsa Dell'Apparire 1. La rivelazione dell'Essenza 2. La realtà effettiva nelle sue determinazioni concettuali 3. I tre momenti della necessità 4. Verso la scomparsa della necessità
	PARTE SECONDA: TEORIA DELLA VISIBILITÀ
203	Sul concetto di manifestazione: dalla Logica alla Natura
227 231 244 247	Capitolo I. Il concetto di pura visibilità 1. La luce come pura identità 2. L'oscurità come differenza 3. Il concetto di colore come fondamento
253 255 269 280	Capitolo II. La visibilità reale 1. Gestalt: Il geometra silenzioso 2. Trasparenza e Rifrazione 3. Il colore: il rapporto tra luce e oscurità
299 299 304 313	Capitolo III. Effettività della luce e dissoluzione del colore  1. Il valore simbolico dei colori  2. La determinazione del colore come <i>Erscheinung</i> 3. L'iconoclastia endogena dell'immagine naturale
	PARTE TERZA: TEORIA DELLA RAPPRESENTAZIONE
327	Sul concetto di manifestazione: dalla natura allo spirito
335 335 340 360	Capitolo I. L'immagine nell'antropologia hegeliana 1. Il segno dell'interiorità e il suo sacrificio 2. Il sistema dei sensi e l'idealità della vista 3. Il gesto come immagine dell'idealità del corpo

375 375 394 448	Capitolo II. L'immagine come Rappresentazione 1. Il cammino fenomenologico 2. La rappresentazione 3. La memoria come effettività dell'immagine
483	Capitolo III. Immagine concreta ed ermeneutica della sua sparizione
483	1. Verbildlichung: L'apparire dell'immagine materiale
513	2. L'immagine pittorica: il visibile diventato interiore
538	3. La Mnemosyne e la nascita dello sguardo
<b>5</b> 77	Conclusione Dall'iconoclastia della sostanza all'iconoclastia dello spirito
585	Bibliografia
601	Indice dei concetti
613	Indice dei paragrafi dell' <i>Enciclopedia</i>
	E DELLE LEZIONI HEGELIANE
619	Indice dei nomi

A mia madre Eleni Εἰκών τῆς ἀρῥήτου δόξης

> A mio padre Ioannis In memoriam

#### **AVVERTENZA**

Le sigle qui riportate sono quelle che più frequentemente sono citate nel corso dell'intero lavoro. Quando alla sigla segue punto e virgola, viene indicata la p. dell'edizione italiana, se disponibile. In molti casi la traduzione è stata modificata; in particolare, quando si trattava di terminologia o di testi non disponibili in italiano, si è cercato sempre di riportare il testo originale. Per ulteriori dettagli sulle sigle che seguono, si veda l'apparato bibliografico.

Ästh.I.-III.: la "grande Estetica", edizione a cura di Hotho (postuma).

CLL: Commentaire littéral de la "Logique" de Hegel, a cura di A. Léonard.

Enz.I-III.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830; mit den mündlichen Zusätzen (ed. Suhrkamp).

FdN: Filosofia della Natura.

FdR: Filosofia della Religione.

FdS: Filosofia dello Spirito.

Hотно 1823: Lezioni hegeliane di estetica dell'anno 1823.

Kehler 1826: Lezioni hegeliane di estetica dell'anno 1826.

PETRY HPhN: Hegel's Philosophy of Nature, a cura di M.J. Petry..

PETRY HPhSS: Hegel's Philosophy of Subjective Spirit, a cura di M.J. Petry.

SL: Scienza della Logica, ovvero, la grande Logica di Norimberga.

SpS: Spirito Soggettivo.

VL.: Lezioni hegeliane sulla logica dell'anno 1831.

VPhN.: Lezioni hegeliane sulla filosofia della natura.

VPhR.I.-III.: Lezioni hegeliane sulla filosofia della religione.

VPhSG.I-II.: Lezioni hegeliane sulla filosofia dello spirito Soggettivo.

WL.: Wesenslehre o Wesenslogik: Dottrina o Logica dell'Essenza.

DWB: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm.

HWPh: Historisches Wörterbuch der Philosophie.

### Félix Duque

#### SAGGIO INTRODUTTIVO

# Dell'iconoclastia endogena hegeliana come teoria sacrificale

Sarebbe difficile e anzi inopportuno, non prendere al volo l'occasione di accogliere gli sforzi di Haris Papoulias e i risultati raggiunti con la sua opera; e ciò, non solo per aver osato intraprendere una ricerca diversa da quelle solitamente eseguite da certi interpreti e studiosi che, per dirla con Hegel, si dedicano a "ricuocer e servir da tutti i lati il medesimo vecchio cavolo", e che, una volta ricavato il brodo, si lanciano di nuovo sulle vie sicure già battute da altri, vie piene di angoli e nicchie, percorsi contorti, offerti da manuali, da esposizioni sommarie e da svariate monografie.

L'iniziale accoglienza si trasforma in soggezione, unita ad ammirazione, quando il sottoscritto rileva che l'Autore non ha scelto nemmeno di conformarsi con una nuova navigazione, come un secondo Socrate, con una circumnavigazione, un girovagare, avvistando da lontano le coste frastagliate del continente trinitario Hegeliano (Uno, triadicamente riflesso, rifranto e rientrato in sé). No: quest'Autore, arrischiato ma ben equipaggiato e documentato, ha attraversato con audacia le molte pagine – sempre dense e a volte ardue – dell'Enciclopedia delle scienze filosofiche, seguendo una traccia testuale, non solo logorata dall'uso, ma anche e soprattutto inadeguata (come tutti sanno) al pensiero puro a causa del sua manifattura grezza, inadatta al regno delle ombre, alle disquisizioni aride di Hegel; seguendo una traccia – dicevo – che a studiosi e interpreti sarebbe passata inosservata (tanto per cominciare, a chi scrive); pur essendo essa presente in varie occasioni all'interno del copioso compendio, il Maestro non si degnò di esaminarla, di definirla e posizionarla nel sistema, che una sola volta. È la traccia dell'immagine.

Seguire quella traccia, fino a farla diventare un indizio e renderla percorribile, non è un'impresa da poco. Soprattutto perché la nostra epoca, con il suo famigerato *iconic turn*, è satura di immagini eteroclite e moltiplicabili *in infinitum*, alle quali, intenzionalmente o non, si nega – forse frettolosamente – qualsiasi struttura sottostante capace

di mettere un certo ordine a quel che Baudrillard chiama "oscenità": secondo lui, si tratterebbe del trionfo di una visibilità (tendenzialmente) totale, il cui ideale consisterebbe nel dover mettere tutto in scena (oscenità: da ob- e -scaena, qualcosa di simile a un "confronto scenico"). Detto per inciso, in questa etimologia, con buona pace di Baudrillard, si trova un'inaspettata vicinanza all'impostazione hegeliana, per quanto di un livello molto inferiore. In effetti, nulla di sensibile è osceno (come sapeva bene Sant'Agostino, notando che il corpus gloriosum, sia del maschio che della femmina, avrebbe continuato a ostentare le proprie parti in cielo, le quali avrebbero smesso di essere partes pudendas perché non ci sarebbe più stata lussuria – e in particolare *concupiscentia oculorum* – e come si presume, nemmeno copulazione, ma una contemplazione disinteressata, come se il Santo avesse letto Kant a priori). La presenza sensibile non è mai oscena. Lo è invece la sua rappresentazione; prima, mediante i gesti, impegnati nell'esibizione della conversione del corpo proprio o altrui in segni, in materiale di scambio; insomma, oscene sono le immagini del sensibile. Non tutte le immagini.

Senz'altro, il nostro Autore non ha intrapreso tale percorso accidentato: tutt'al contrario, partendo dalle immagini del corpo, o dal corpo come immagine nell'Antropologia hegeliana, la sua indagine si concluderà con le immagini sacre e addirittura con l'esaltazione dell'essere umano come imago Dei. In ogni caso, il fatto di aver scelto l'immagine come ipotesi di un cammino lungo i sentieri hegeliani non è solo possibile, ma plausibile e per di più stimolante; è qualcosa che, pedem aliquantulum, si avvicinerebbe alle intenzioni di Hegel stesso, come accennavo prima. Infatti, subito dopo l'avvio dell'itinerario dell'esperienza della coscienza, nel primo capitolo della Fenomenologia, Hegel critica il presunto primato del sensibile e della sensibilità (un'ambiguità, questa, che già indica una contraddizione in nuce), obiettando lapidariamente: "è il linguaggio però, a essere più veritiero". E non è necessario essere un seguace del giovane Benjamin - quello de Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia o del saggio Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo - per ammettere che il primo livello del linguaggio sia la δεῖξις, l'ostensione, sostenuta soggettivamente dalla Meinung, dall'opinione, o meglio dal mio parere. In Hegel, invece, ciò che è nominato viene tolto, sollevato, dalla sua mera ostensione e viene assunto, preso a carico da qualcuno che opina e s'immagina che questo sensibile sia così e così o diversamente, in modo che questa parvenza si faccia sua, innalzando ciò che è visto e sentito ad apparenza.

D'accordo; ma Papoulias si è accorto con sagacia, senza perciò pretender – suppongo – di correggere Hegel (già egli stesso si corregge nella Filosofia dello spirito soggettivo), che tra il sensibile – che può essere contemplato da qualcuno in silenzio - come stordito da un'intuizione, dimenticando che è sempre lui ad avere quest'intuizione, e il linguaggio, vi è una mediazione così modesta che subito si auto-sopprime nella memoria meccanica, genitrice del linguaggio, e soprattutto del linguaggio alfabetico, convenzionale e scritto. Quella presenza assente è l'immagine (forse per questo Hegel la perse di vista nella sua *Fenomenologia*). Da parte mia, e lasciando in pace l'oscenità, devo dire che è vero che l'immagine è il cuore, il centro di ogni rappresentazione (teatrale, cinematografica o audiovisiva); in essa il sensibile trova riparo (scaena rimanda al greco σκηνή: capanna, riparo, baracca), per diventare qualcosa di umanamente condivisibile. Sarà da vedere se, in definitiva, la casa dell'essere non sia il linguaggio, ma piuttosto l'immagine.

Se questa congettura è plausibile, allora forse possiamo estendere un po' la metafora: una vera casa, un focolare, consiste nel dar-luogo e nell'aprire spazi, in modo che i suoi abitanti possano muoversi al suo interno senza mai smettere di riflettere e di riflettersi; è lei, la casa, quella che mostra i granelli di vita, le emozioni deposte in oggetti sbiaditi o luccicanti, distillando ricordi e aprendo aspettative inedite. La casa lascia essere. In questo senso, si può dire che essa è abnegata. La casa esiste (da ist) nelle interazioni tra gli esseri umani e le loro cose – le cose della vita – nelle crepe e nelle ombre, nelle finestre che incorniciano la luce e nelle porte che si aprono al mondo e vi si chiudono con pudore. Ebbene, la casa – o meglio, il focolare – fa la sua comparsa in queste interazioni e relazioni: è in esse dove lei appare e si fa vedere (Schein, in entrambi i casi), vale a dire: come splendore (scheinen, shine, sia in tedesco, sia in inglese significano "brillare", "risplendere"). È significativo che tale argomento sia rintracciato da Papoulias nelle lezioni di estetica del 1826; con parole sue che riprendono quelle di Hegel stesso: "Creare immagini è come creare una dimora sensibile (das sinnliche Verweilen) per il significato". Si ricordi, peraltro, che la bellezza, per i vecchi scolastici, era splendor entis: non l'ente stesso, non i mobili o gli apparati che si trovano in casa, né le persone che la abitano, ma ciò che li mette in rilievo e fa risaltare i loro colori, dando loro spessore e figura, in contrasto con l'opacità della loro materia. In questo modo, sembrerebbe che la casa faccia la stessa cosa con la *luce* che, in lotta con l'oscurità, si concentra sul *foco-lare* e sui lumi, passando così dalla *lux*-materia-immateriale, ai *lumina*.

Ma si tratterebbe certamente di una falsa parvenza (nostra) e di una falsa apparenza (della luce). La casa esiste, come suggerivo, solo nei suoi spazi vuoti, nelle sue finestre e nelle sue porte che si aprono alla luce emessa dai luminari celesti; oppure, essa si ritrae nelle luci interne: nel fuoco del focolare, nelle lampade o nelle lanterne. La lux è l'essenza dei lumina. E al contrario, i luminari celesti ci sono (da sind) perché la luce si dà luce (si intenda in senso heideggeriano: es gibt), come dovremmo sapere grazie alla teologia cristiana e all'ottica moderna. Che cosa dice Cristo di sé? Questo: Έγω είμι τὸ φως τοῦ κόσμου (Giov. 8:12). "Io sono la luce del mondo" e in più: "luce di vita". Come comprendere questa identificazione? Con tutto il rispetto per san Girolamo, il quale tradusse dal greco il Symbolon fidei del Primo Concilio di Nicea (325), secondo il quale Gesù Cristo sarebbe φῶς έκ φωτός, Θεὸν ἀληθινὸν ἐκ Θεοῦ ἀληθινοῦ; ma lui tradusse Lumen de Lumine. Deum verum de Deo vero ciò che avrebbe dovuto rendere con Lux ex Luce. Così, la lux rimase, si potrebbe dire, soppressa, come se il venerabile Padre della Chiesa avesse temuto che il cristianesimo potesse ricadere nella vecchia idea pagana di una *lux* onnidiffusa, anteriore ai luminari celesti (qualcosa a cui accenna lo stesso inizio del Genesi mosaico). Ma già nel Medioevo è stato ripristinato il senso originario, come si vede nell'inno di Sankt Gallen: Lux de Luce apparuisti Christe, per l'Octava Epiphaniae (si noti che il titolo sottolinea che il Cristo invocato appare come luce proveniente dalla luce: il Figlio del Padre). Da parte sua, il teologo francescano Bartolomeo da Bologna, nel suo Tractatus de Luce (ca. 1259), insiste sulla stessa cosa e con maggior tenacia. La *Lux* sarebbe sia la sostanza stessa della luce, sia la sorgente del suo irradiamento: il *lumen*, la diffusione di tale irradiazione, aprendo, per così dire, lo spazio di visibilità degli oggetti e il colore della luce materializzata sulla superficie dei corpi solidi, opachi, che ostacolano il passo del *lumen*; ma allo stesso tempo permettono che si veda, come un'aureola che ornerebbe il corpo e lo immergerebbe nella luce (non invano Friedrich Christoph Oetinger, uno dei fondatori del pietismo, in pieno secolo dei lumi, definisce la luminosità di Cristo come difussivum sui: purissima, abnegata diffusione di sé, lux versata in lumen). Tuttavia è più importante la sopramenzionata definizione di splendor: quando i raggi di luce si riflettono su un corpo liscio e levigato, il *lumen* che inonda lo spazio si moltiplica facendo spazio, aprendo spazio: questa moltiplicazione della luce è lo splendor entis, la bellezza delle cose: non le cose stesse, ma ciò che le fa apparire. O nei termini di Papoulias, dopo questa lunga digressione: le immagini delle cose. Degno di nota è, tuttavia, che le sottili distinzioni di Bartolomeo si ridurrebbero, in epoca moderna, a quelle tra *lux* (i raggi emanati da una sorgente luminosa) e *lumen*: la sua diffusione, la luminosità. Ovviamente, così si verifica una nuova e più grave elusione: col rischio di cadere in una tautologia ("la luce proviene da una sorgente di luce") si sopprime la *lux* come sostanza, come essenza che appare essa stessa come *luce* (la *sorgente* di emissione). Come se dicessimo che tutto ciò, le *immagini* che lasciano essere e fanno apparire le cose in *bellezza*, l'interazione tra *lux* e *lumen* nei *colori* scintillanti sulla superficie dei corpi opachi, chiusi nella loro *oscurità*, sia appiattito, trasformato in materia ed energia misurabile e quantificabile di particelle minuscole o di onde elettromagnetiche.

Ma tutta questa digressione che ha anteposto le immagini al linguaggio, le relazioni spaziali e di luce alla casa, per tornare infine alle immagini intese come splendor entis, riflessi di luce e di colore sulla superficie dei corpi, ha qualcosa a che vedere con Hegel? Sì, e molto. A Papoulias, naturalmente, non è sfuggito che se la luce, il colore e i riflessi (lo splendor della scolastica) sono in un senso ampio le immagini che lasciano essere gli uomini, le cose e il mondo, e che non sono che diverse forme di apparizione e di riflessione, allora la loro determinazione logica dovrà avere il suo posto nella logica hegeliana dell'essenza, il cui ritmo e movimento è precisamente la riflessione, il ritorno a sé (Werden zu sich) di quello che, errante, sembrava limitarsi ad essere-là. A questo livello meramente ontico (proprio della logica dell'essere), ogni categoria cerca la sua ragion d'essere (e di essere compresa) in altro, e così, apparentemente, all'infinito. Ma ora, nella sfera dell'essenza, questo movimento di transizione torna letteralmente in sé, si riflette. Detto per inciso, è lo stesso Hegel che ha messo in evidenza la stretta corrispondenza tra l'apparenza – che non è un "nulla", ma l'essere in quanto assunto dall'essenza – e la riflessione (nella sfera logica) da un lato, e la luce e la riflessione (nella sfera ottica e fisica) dall'altro; si veda l'Aggiunta al \$112 dell'Enciclopedia.

Per cominciare, la parvenza (*Schein*) è la determinazione logica per cui l'essenza, riflettendosi in sé come l'altro da sé, ritorna alla sua verità effettiva come soggetto (logica del concetto), realizzando così il movimento del divenire nell'essenza, come "il movimento dal nulla al nulla, e così il movimento di ritorno a se stesso". Solo che, allora, *pare* che entrambe le estremità di quel movimento (l'essenza-parvenza all'inizio, e la spirale dell'interazione sostanziale alla fine della logica dell'essenza) non siano "nulla", in effetti; perché sono scomparsi, per così dire, e nemmeno il soggetto della logica del concetto ha nulla a che fare con la parvenza o con la sostanza. Ma si badi che, in quel famoso

passo agli inizi della logica dell'essenza, Hegel usa il linguaggio ontico, il linguaggio della logica dell'essere (come lasciano intendere i termini "divenire" e "nulla"), considerando inoltre il modo in cui l'intelletto guarda le cose (da una parte, l'essenza, dall'altra la parvenza; da una parte Dio, dall'altra il mondo, ecc.). Il se-stesso, il soggetto della logica del concetto, porta in grembo, superato e conservato, ma non annientato – come potrebbe, visto che il vero è il tutto? – ciò che l'intelletto crede un "nulla"). Per chiarire questo punto, bisogna ricordare che nel famoso passo della *Prefazione* della *Fenomenologia*, anticipando il suo "punto di vista" (Ansicht) sul sistema nel suo insieme, Hegel dice che dobbiamo "cogliere ed esprimere il vero non come sostanza". Con ciò sembra affermare che la sostanza non sia vera. Tuttavia, continua dicendo: "ma altrettanto (ebensosehr) come soggetto". Il che, per il buon intelletto, non è solo una contraddizione, ma anche un errore grammaticale. Uno dei due, così crede il buon senso: o non solo la sostanza ma *anche* il soggetto è vero; oppure la sostanza *non* è il vero, ma solo il soggetto lo è. Il testo però non dice né l'uno né l'altro; ciò che voleva dire, pur forzando il linguaggio, è che, se prendiamo da una parte la sostanza, come se fosse qualcosa di rigido e immobile e conosciuto in maniera inequivoca (come una formula matematica), e dall'altra il soggetto, allora nessuno dei due sarà vero. Il soggetto lo sarà se e solo se porta dentro di sé la sostanza, ma presa in carico, superata, trasmutata, conservata. Allo stesso modo, le immagini si "autodistruggono" strada facendo, costantemente cessano di essere, a seconda del livello in cui appaiono, proprio quando compiono il loro compito e in esso si compiono, cioè quando fungono da mediazioni (poiché, com'è noto dal sillogismo, il termine medio che funge da collegamento tra due premesse scompare nella conclusione). Solo che Papoulias sostiene con audacia che, nonostante tutte le figure di mediazione "spariscano" in questo senso, tutte hanno comunque una caratteristica comune: l'essere immagini, come si vede in tutte le ricorrenze in cui questo concetto (e non solo il termine: si pensi, ad esempio, alle *figure* fenomenologiche della coscienza) compie e si compie nella sua funzione di mediazione.

Credo sia importante fare questa premessa per non fraintendere la tesi fondamentale che anima il lavoro di Papoulias, e che egli rintraccia e cerca di corroborare ad ogni livello enciclopedico, la quale egli chiama: *iconoclastia endogena delle immagini* (qualcosa a cui già accennava chi scrive quando in precedenza si parlava di relazioni pure che aprono spazi e danno tempo al tempo: fessure, aperture e serrature). Che le immagini *si* distruggano nel loro movimento dialettico non significa

che esse scompaiano e smettano di essere per sempre (come se dicessimo che, dopo aver letto la logica dell'essere scompaiano i relativi capitoli, e con essi gli enti, le loro qualità, le loro quantità e la loro misura). Le immagini, colte ora nella loro propria verità, sono *mediazioni* (tra il sensibile e il linguaggio, tra l'intuizione inconscia e la memoria, tra l'arte – l'immagine pittorica soprattutto – e la religione: Gesù Cristo come *Ebenbild*, "immagine fedele" del Padre, e l'essere umano come *Gottesbild*, *imago Dei*). Sono immagini, queste, che non hanno smesso di essere presenti nel cattolicesimo (portano in grembo il sentimento, quello proprio dell'intuizione), decadute a mero ricordo nel calvinismo, e che ottengono realtà effettiva nel sacramento luterano dell'Eucaristia. Seguendo Hegel, l'immagine è qui ben chiara: le parole della Consacrazione coincidono con la "consumazione" del pane (e, eventualmente, del vino), una volta ingeriti: *manducatio spiritualis*.

Ora, questa catena di mediazioni (rappresentata nel capoverso precedente dalla ripetizione della preposizione "tra") dovrebbe piuttosto essere intesa nel seguente modo: il sensibile, nel comprendersi e nel concentrarsi nell'immagine, fa sì che tanto la cosa sensibile, quanto la sua "traduzione" in immagine, finisca – il verbo dev'esse al singolare, perché il sensibile e l'immagine che lo "indica" sono modi dello stesso movimento – finisca, dico, per passare al linguaggio, o meglio, per farsi linguaggio; da parte sua, l'intuizione, nell'essere ricordata e interiorizzata, diventa immagine, e da lì diventa segno e memoria; e [nel]l'arte, nel riflettere sulle proprie immagini come tali, [si] comprende che, se essa rimanesse a questo livello (e noi con lei), si decomporrebbe in mero ornamento (come alla fine dell'arte romantica); o – se il religioso fosse spiegato e compreso solo come una serie di immagini – regredirebbe all'idolatria; o, al contrario, se si pretendesse negare le immagini assolutamente, allora sì che sorgerebbe una vera e propria iconoclastia: quella del simbolismo meccanico, che si limita a fare memoria: ciò è proprio del calvinismo. Come si può vedere, si tratta in ogni caso di movimenti: transizioni, dispiegamenti e repliche del Medesimo.

Le immagini, seguendo la netta convinzione di Papoulias, si autodistruggono in quel movimento, cessando di essere quindi immagini in quanto tali, fisse nel loro essere immagini, come se si trattasse di saltare ad un altro livello. Ma sono loro quelle che saltano ad un altro livello, diverso da quello che – quando venivano prese in considerazione isolatamente – facevano capire, cioè quello in cui loro parevano essere e in cui apparivano come tali. Solo che, in realtà, quel livello in cui cessano di essere è il loro, il livello che è loro proprio: un livello che, giustamente, le supera e le conserva. Ovviamente, le immagini vengono

"distrutte" in ogni livello, per riapparire, trasfigurate e articolate, in quello seguente: l'immagine pittorica smette di essere all'interno di un romanzo per diventare un'immagine letteraria: ed entrambe cessano di esserlo quando le immagini religiose corrispondenti, che servono come iniziazione alla cosiddetta "storia sacra" e alle sue illustrazioni. vengono "distrutte" nella persona umana come imago Dei. Se mi è permessa l'immagine: le immagini sono sacrificate come delle falene salterelle (non invano le falene sono imparentate in greco con il moc e con il ωαντασμα). In ultima analisi, ma sicuramente anche la più elevata, il Cristo risorto porta in cielo, per così dire, la morte nell'anima: un'immagine dominata e vinta per sempre, ma non annientata (proprio come l'infinito vive del non-essere del finito, che, a sua volta, in questo suo essere *insostenibile*, continua ad essere – tornerò presto su questo). Un famoso dipinto di El Greco, che rappresenta la Trinità, con il Padre che sostiene tra le braccia il Figlio morto, ce lo attesta. Gesù Cristo è Dio e Vero Uomo soltanto sulla e per la Croce, sulla terra come nei cieli.



El Greco, *La Trinità*, 1577-1579, olio su tela, cm 300x179, Museo del Prado, Madrid; part.

La tesi fondamentale di Papoulias, l'iconoclastia *interna*, l'autodissoluzione delle immagini nel farsi pura mediazione (non è qui necessario sottolineare l'analogia con la necessaria *morte* di Gesù), si può già verificare – secondo quanto detto prima – nella sfera della logica dell'*essere*, nella terribile condanna del finito: contro ogni

"apparenza" (meramente ontica) l'infinito è proprio perché il finito non è (solo che l'infinito non si darebbe senza il sacrificio del finito: come in Eraclito, gli immortali – gli dei – vivono la morte dei mortali – degli uomini – e i mortali muoiono la vita degli immortali). Ebbene, non bisogna dimenticare mai che ciò che è distrutto, ciò che è morto, continua, in qualche modo, ad essere; anche sotto forma di "deposizione" o "cancellazione", la cosa continua ad essere-lì, ma conservata, assorbita ad un livello superiore, dove la si prende in carico (un essere amato morto non muore - in quanto amato - finché la sua memoria sia preservata; e in quanto cadavere, non fa altro che decomporsi: anche Hegel ammette a modo suo il principio universale della materia e dell'energia). Per questo motivo, le immagini non vengono annientate: ciò che viene distrutto è la loro crosta esterna che, a quanto pare (parvenza della cosa ma anche nostra), era qualcosa di accessorio, come quando qualcuno contemplando un Picasso esclama: "mio figlio farebbe meglio questi scarabocchi" (ma in effetti non gli è molto superiore chi chiede: "Ouanto vale questo dipinto?").

Una condanna simile a quella appena riportata si compie letteralmente in tutto ciò che esiste; e lo fa, com'è giusto che sia, in un *giudizio*: il "giudizio apodittico". Questo è il giudizio *assoluto* su ogni realtà effettiva, cioè: che l'unità del soggetto (singolare, qualcosa che è-lì) e della Cosa (il predicato, in quanto determinazione universale astratta) è "rotta in sé nel suo *dover essere* e nel suo *essere*". La mediazione, la "copula-immagine" affonda, ma emerge interiorizzata: come sottolinea Hegel, in chiara allusione alla "vita" (in primo luogo, *logica*, poi *naturale* e infine *soggettiva*, cioè *spirituale*) essa "costituisce l'anima della Cosa" (Hegel intende l'"anima" in un senso *quasi* animale, ancora preconscia, come la ψυχή greca, come quando rende a Napoleone – discutibile – lode, chiamandolo "anima del mondo a cavallo").

A livello logico, questa mediazione *iconoclasta* della riflessione (tanto imprescindibile quanto destinata ad essere conservata nella logica soggettiva, dove appare effettivamente come "rotta") ha il suo posto nella logica dell'*essenza*, dove si corregge (non si "rettifica", ma "si piega su di sé") la terribile parvenza ontica dell'infinito, ripiegato ora nell'essenza e secondo l'essenza. Ma anche viceversa: l'essenza deve apparire (*erscheinen*), non solo come qualcosa di estraneo: *Schein*, "parvenza", *Unwesen*, "non-essenza", come se fosse possibile che da un lato ci fosse l'"essenza", per dire, Dio come l'Essere Supremo (*Höchstes Wesen*) e dall'altra le cose del mondo, prese per vere e reali per se stesse; in questo senso, sarebbero da considerare letteralmente *a-tee*; oppure, in termini ottici, come in precedenza, vale a dire come

se potessero esserci cose senza riflesso (immagini), e che queste, a loro volta, potessero darsi senza essere la *rap-presentazione* mediatrice della lotta tra *lux* (i suoi raggi e la sua diffusione) e *oscurità*.

A questo proposito, sicuramente hanno "ragione" (nel senso hegeliano di Verstand o di "intelletto") Newton e la sua illustre compagnia (anche se a partire da Young, e più decisamente a partire da Planck e Schrödinger, le cose della scienza non s'accordano così facilmente con il materialismo corpuscolare); può darsi che i loro calcoli e le loro *ipotesi* (per non dire *ipostasi* – secondo quanto emerge più volte nella seconda parte di questo lavoro) siano effettivamente più intelligibili della distinzione di Goethe, tanto semplice prima facie, tra luce e oscurità (corrispondente a quella hegeliana, ancora mancata poiché immediata, tra essenza ed apparenza). Ma sono gli stessi scienziati e gli interpreti contemporanei (cominciando dagli studi ormai classici di Werner Heisenberg) a segnalarci che, se le teorie di Newton e dei suoi seguaci sono necessarie per la tecnoscienza, nondimeno quelle di Goethe (e guindi guelle di Hegel) sono assolutamente necessarie, non solo nell'ambito della psicologia della percezione, ma nella teoria dei colori e nella fiorente industria dell'immagine (fotografia, televisione e video; basti ricordare il terno RGB - Red, Green, Blu - ovvero: l'elaborazione del segnale video impiegato in tutti i sistemi che formano immagini mediante raggi luminosi – ecco la lux di Bartolomeo – a partire da quei colori primari e in base alle informazioni – lumen – che trasmettono ai coni dell'occhio umano, responsabili della ricezione del colore).

A questo proposito, qualunque lettore di questo libro, curioso e dotato di pazienza, potrà verificare l'efficacia dell'analisi di Papoulias – e delle analogie da lui stabilite – lasciandosi guidare dalla traccia ricorrente dell'*immagine*, nel passare dalla logica dell'*essenza* (attraverso il suoi momenti: la parvenza, l'apparire o "fenomeno" e la *manifestazione*) alla filosofia della natura (dove al motto "l'essenza deve apparire", corrisponde "la natura deve farsi visibile"), seguendo i diversi livelli: quello della lotta tra luce e oscurità (logicamente parlando: tra identità e differenza), il livello della trasparenza e della rifrazione (riflessione, come mondo di leggi, trasparente in sé, da una parte, e mondo apparente, fenomenico, dall'altra), e infine quello della manifestazione dell'effettività *organica* della natura, attraverso la formazione della "figura" o della *Gestalt*, in cui "il corpo ha in sé un misterioso, silenzioso geometra che, in modo interamente pervasivo e penetrante, lo organizza tanto verso l'esterno, quanto verso l'interno" (§310).

È convinzione fondata di chi scrive che le pagine dedicate da Papoulias alla "teoria della visibilità" della natura siano tra le più riuscite e feconde dell'intera ricerca. Ora, chiunque voglia verificare la sottigliezza della sua esegesi dei testi hegeliani dovrà avere non solo pazienza, ma vera e propria forza. E ne varrà la pena. A questo proposito è sufficiente indicare alcuni paragrafi chiave dell'*Enciclopedia*. Sul passaggio dalla *Lux* al *lumen* (seguendo la nota terminologia), è opportuno prendere in considerazione i \$\$275-277 ("Fisica dell'individualità universale", come dire, sul piano teologico, il Cristo, contemporaneamente Gesù e Dio vero). Già nel \$278 appare la *riflessione compiuta* come *manifestazione* dell'incidenza degli oggetti sulla superficie di altri oggetti, in modo che l'"immagine" risultante (*Bild*, il termine è proprio di Hegel; il nostro *splendor*) non si limita ad essere un mero riflesso (diciamo: la sua apparenza in uno specchio), ma si rivela in un terzo, che si tratti dell'occhio o di un altro specchio.

Lo sviluppo si fa più concreto nei vari slittamenti della filosofia della natura, come quando si passa dalla teoria ottica della rifrazione della luce secondo la diversa densità che determina la visibilità (cfr. §§318-319), alla birifrangenza che, dopo l'esplicita menzione del rapporto essenziale tra la forza e la sua estrinsecazione, si ri-corda e s'interiorizza come un esser-ci (Dasesin), ancora interno, immanente: la puntiformità (Sprödigkeit) del corpo (\$320). E, infine, nel passaggio alla manifestazione o rivelazione della natura (o logicamente: dell'essenza) nella totalità reale del corpo, intesa come processo (dell'organismo geologico, vegetale e animale), in cui si giunge a una nuova conferma dell'iconoclastia endogena: l'individualità si determina come particolarità, vale a dire come finitezza (si ricordi quello che dicevamo prima sul "finito"), mentre, allo stesso modo, essa (cioè, la totalità reale del corpo, il processo infinito organico) nega se stessa (la particolarità e la finitezza) e ritorna in sé (\$337). Hegel chiama questo primo ritorno "Idealità della natura", cioè vita. In quest'ultima sfera ricompare il termine "immagine" (Bild), e lì dove logicamente avrebbe dovuto, ovvero nella fioritura delle piante e negli organi sessuali dell'animale: "un'immagine del sé, prodotta da sé che si rapporta al sé" (cioè al *Selbst* conscio, proprio dello spirito soggettivo).

E come coronamento della funzione universale della filosofia della natura, come *immagine* mediatrice tra il logico e lo spirituale, l'*aggiunta* all'ultimo paragrafo di questa parte centrale del Sistema (§376) dice esplicitamente che "lo scopo di queste lezioni è dare un'immagine della natura (*ein Bild der Natur*)"; e ciò con il proposito di "trovare in questa esteriorità soltanto lo specchio di noi stessi [si ricordi ciò che dicevamo

prima della riflessione ottica e dello specchio], vedere nella natura un libero riflesso (*Reflex*) dello spirito". A questo punto, chi scrive deve frenare il suo entusiasmo pronto ad esclamare: *Quod erat demonstrandum*!

Del resto, la menzione dell'"immagine" in questi passi non è, a sua volta, una semplice immagine letteraria (anche se di essa qualcosa verrà detto più tardi) o una similitudine. Proprio come i due "mondi" logici (quello della legge e quello del fenomeno) si risolvono nel "rapporto essenziale", e questo si manifesta come realtà effettiva, così anche la declinazione del termine "immagine" nella filosofia della natura, sul piano dello spirito soggettivo, ha il suo correlato nel "ricordo" (l'interiorizzazione o Erinnerung) dell'intuizione sensibile, ora convertita in qualcosa di *mio*, qualcosa che appartiene al soggetto, liberandosi così dalla rappresentazione del suo hic et nunc fisico, dal suo fissarsi "naturale" in un tempo e in uno spazio determinati (si veda il \$451 e il \$452 dell'Enciclopedia). L'immagine della filosofia della natura è la base o Grundlage, il supporto, per così dire, ancora a livello inconscio, dell'immagine di cui l'Io s'appropria: lo splendor entis non è più dovuto al esse della scolastica (la lux Dei, in definitiva), ma alla coscienza e alla volontà del soggetto. La bellezza è data, ora, non nella natura, ma nell'arte.

Non ci vogliono molti giri di parole per capire che se c'è una disciplina filosofica che ha a che fare essenzialmente con le immagini, questa avrà l'arte come tema proprio. Solo che nel sistema hegeliano, si dà prima facie un problema. Infatti, già è stato dimostrato che sia nella logica, sia nella natura (e anche nella Fenomenologia, in cui in fin dei conti, le "figure" o Gestalten della coscienza non sono altro che immagini dello spirito), l'immagine gioca un ruolo mediatore e, anzi, si auto-distrugge (o almeno viene assorbita, conservata nel risultato della propria dialettica, che passa ad essere il fondamento dell'immagine, con degli effetti retroattivi, secondo lo strato enciclopedico in cui si trova). Troviamo qualcosa di simile nell'ultimo verso del La unica, della sventurata Karoline von Günderrode. Anche lei vuole consumarsi nell'anelito e partorire ciò che la uccide (Mich in Sehnen zu verzehren / Was mich tödtet zu gebähren). Ora, la filosofia dell'arte costituisce la prima parte della *Filosofia dello spirito assoluto* e, pertanto, si presenta come il suo momento *immediato* e astratto. Anzi, la figura dello spirito soggettivo che le corrisponde è l'"intuizione", anch'essa immediata; lo spirito qui sente se stesso come "intelligenza" (Intelligenz è il terzo ed ultimo livello dello spirito teoretico, dopo l'anima e la coscienza); nell'intuizione, lo spirito appare a se stesso come "singolare e comunemente soggettivo" (ogni soggetto ha la capacità di sentire dentro di sé "l'intera materia del suo sapere"), mentre l'oggetto – elaborato o meno – è da parte sua immerso nella materialità e limitato nello spazio-tempo (§446). Tuttavia la difficoltà nasce solo quando pensiamo a un oggetto bell'e pronto per essere contemplato, intuito da una facoltà altrettanto rigida (l'"anima senziente" o la "sensazione"). Questa rigidità e compattezza, quasi da mattone, sono incompatibili con il sistema hegeliano; esso è interamente movimento, anzi di più: processo. Come ben sa ogni spettatore attento di opere d'arte (e non solo di quelle), l'intuizione (che, non dimentichiamolo, è una figura dello spirito soggettivo, non un'impressione proveniente dall'esterno che s'attacca alla nostra mente, come fosse essa una tabula rasa), o meglio, il sentimento che appartiene all'intuizione, è qualcosa che va educato e raffinato, e che si interiorizza in modo che alla fine ciò che è intuito si libera dalle sue limitazioni; in questo modo cominciamo a giocare con ciò che contempliamo, fino ad associarlo, accostarlo o sovrapporlo in mente e anche in re con altre cose appositamente coinvolte, giocando così con la possibilità di tessere molteplici combinazioni inedite (si ricordino le *madeleines* proustiane inzuppate nel tè, accompagnate dall'irruzione della mémoire involuntaire – trattata qui nel secondo capitolo dell'ultima parte - o il cadavre exquis dei surrealisti, come interazione del caso e del subconscio). E c'è di più: lo stesso Hegel risponde alla possibile obiezione precedente, criticando coloro che pensano che per essere un poeta o un artista in generale, sia sufficiente essere soltanto intuitivo. Ciò, in ogni caso, potrebbe essere una condizione sine qua non (ancora una volta: non ci può essere arte senza intuizione e quindi senza sentimento, anche se questo "scompare" nell'immagine, come lei scompare a livello religioso-protestante). Lo può essere, in effetti, ma un'intuizione (anche nel senso di una folgorazione improvvisa) non sarà mai condizione sufficiente della riuscita di un'opera. Come osserva il filosofo con umorismo, parlando dell'"entusiasmo" nella grande Estetica: "Lo champagne non produce ancora nessuna poesia", ricordando a questo proposito la confessione di Marmontel (un drammaturgo illuminista francese) di essersi rinchiuso in una grotta in Champagne con seimila bottiglie di questo vino spumante, senza che questo gli abbia ispirato alcun sentimento poetico. Ciò richiederebbe piuttosto, continua Hegel nell'Aggiunta dell'Enciclopedia al \$449, di "meditare su" (nachsinnen: sentire di nuovo) e "riflettere" (nachdenken: pensare di nuovo) la "Cosa" (Sache, non Ding: non qualcosa considerato come se fosse soltanto fisico, naturale) fino ad "estrarre (herausheben) il cuore o l'anima della Cosa da tutte le esteriorità che l'avvolgono, sviluppando in tal modo

organicamente l'intuizione che ne ha" (si ricordi quanto detto sopra sull'organico nella sfera della filosofia della natura). L'intuizione non è altro, quindi, che il cammino che si fa da sé nel suo percorso dialettico, in modo che più avanza, più si raccoglie e s'addentra, fino a farsi riconoscere come rappresentazione (Vorstellung: l'atto di porre qualcosa di fronte), e più precisamente come "ricordo" e "immagine".

A questo punto è necessario introdurre un caveat, per evitare equivoci. Come si poteva già sospettare parlando dello statuto sottile e contradittorio delle immagini-iconoclaste, che mai spariscono del tutto, ma riappaiono sempre fantasmaticamente a un altro livello, ebbene, in generale anche in Hegel nessun contenuto si perde in assoluto, perché il "contenuto", in fondo, è sempre lo stesso: accade, semplicemente, che questa totalità (all'inizio così amorfa da mostrarsi come un mero essere, o, che sarebbe la stessa cosa: come nulla) cambia forma (secondo la forma dello spirito) nella sua semplice ostensione, parvenza, apparenza, manifestazione (secondo i momenti logici che abbiamo esaminato), nello stesso tempo in cui, in un unico movimento, lo spirito (anche quello del lettore) rimane dapprima stordito di fronte ad esso, per poi opinare sul fatto che esso ci sia qui ed ora; dopodiché - quando ha intuizione di essa - dice ciò che effettivamente gli pare, poi ricorda, se lo immagina (si badi che qui il linguaggio esige l'introduzione di un pronome riflessivo), e così via. Nel suo avanzamento retroattivo, il movimento dialettico raffina e complica ogni cosa, nei differenti livelli, da ambe parti (appartenenti a un tutto), andando dal livello più astratto (per il senso comune: il più immediato, ciò che è qui ed ora davanti a me) al più concreto (nel senso etimologico di cumcrescere: "crescere insieme"). Così dà alla cosa considerata "forma" a tutti gli effetti (Bild viene da bilden: "formare, configurare"): in primo luogo dall'esterno verso l'interno (come fa lo scultore: Bildhauer, "colui che ritaglia un'immagine") per liberare la sua anima (come diceva Michelangelo nelle sue *Prigioni*), l'anima della cosa e dell'autore (e presumibilmente, desiderativamente, anche dello spettatore, che dovrebbe farsi partecipe attivo della cosa da trattare). Allora, l'immagine pittorica ha la funzione di rendere visibile, di portare alla luce quella sua essenza, prima invisibile (tale è il mestiere del pittore, secondo Paul Klee: rendere visibile ciò che veramente è).

È necessario prendere in considerazione tutto ciò per capire che quando Hegel, nel summenzionato passo, parla di "estrarre" (herausheben: mettere qualcosa in risalto, estraendolo, strappandolo via dal suo occultamento), non intende affatto che "tutte le esteriorità" della cosa intuita scompaiono, come se lo sviluppo dialettico fosse

una corsa ad ostacoli (prima viene l'intuizione, poi dà il cambio al ricordo, questo all'immagine, e così via). La cosa meramente intuita, dopo essersi artisticamente elaborata, o meglio, dopo aver trasferito la sua essenza e la sua verità a un altro supporto più adeguato, fa sì che la cosa si *trasfiguri* (rimandando, come ad un "fantasma", a ciò che prima sembrava essere); ora la cosa trasfigurata si mostra come il fondamento di quella intuita, ossia come ciò che dà ragione *alla* cosa (ragion d'essere) e dà ragione *della* cosa (la rende razionale).

Dopo tutto questo processo, dunque, ci si ferma a riflettere, l'attenzione si dirige su ciò che anima e vivifica la cosa, estraendole i colori e la forma – la formositas – che essa era già (così recita la definizione aristotelica dell'essenza: "ciò che era essere"), ma senza saperlo: si ricordi la Nona Elegia duinese di Rilke: siamo qui "per dire le cose così, che a quel modo, esse stesse, nell'intimo, mai intendevano d'essere". Le mele e le pere di Cézanne dicono la verità di quei frutti, proprio nel momento in cui la loro maturazione (il loro Wesen) è in via di decomposizione (Verwesen). Le molteplici immagini (in tedesco si dice con lo stesso termine pittura, quadro e immagine: Bild) di Montaigne Sainte-Victoire sono tentativi magnifici (e tutti loro, in qualche modo, falliti) di catturare l'icona vera, l'immagine fedele o Ebenbild di quella montagna, che non smette di darsi alla contemplazione o di essere intuita, perché dipinta: solo che ora, grazie a queste immagini (a questi dipinti) sappiamo meglio ciò che essa è e perché è ciò che è.

Ma si badi che questa serie di Bilder non copia, né riproduce una presunta *Urbild*: non esiste una montagna in sé e per sé, e poi la sua riproduzione. La montagna si dà di volta in volta, a livello fisico e geologico in quanto cava di roccia (chi scrive confessa di aver visto, non senza inquietudine, come venivano sfruttate sapientemente e abilmente le pendici del monte Parnaso), come intuizione quando la contempla il viandante, o in quanto immagine quando Cézanne la dipinge (per inciso, potrebbe anche essere vista come immagine *storica*: si chiama Santa Vittoria per la sconfitta inflitta agli arabi dai provenzali, con l'aiuto di S. Maria Maddalena, sepolta, a quanto pare, nelle viscere di questa montagna). Lei, la montagna, è in quanto si svela allo sguardo e al lavoro degli uomini, senza riposo [sin resto]. Ciò che "resta" [Lo que *resta*] indica solo che le nozze (un'altra immagine) dell'uomo e dell'essere (del Dasein e del Sein, per dirla con Heidegger) non hanno ancora raggiunto il loro punto culminante, la loro piena unione (senza perciò voler dire – e mi scuso per l'insistenza – che vi sia un resto irriducibile, refrattario in ogni dire e in ogni fare, come in Schelling e – suppongo – nel "reale" di Lacan).





Sopra: Paul Cézanne, *Natura morta con mele e pere*, 1891-1892 ca., Metropolitan Museum of Art, New York; part. A sinistra: Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1904-06, olio su tela, Princeton University Art Museum.

Tutte queste precauzioni (e chi scrive si rende conto di aver disseminato di premesse questo prologo) erano necessarie, non solo per dare un interpretazione propria all'"iconoclastia endogena" delle immagini, ma anche per comprendere nella loro portata effettiva le parole di Gustav Hotho, all'apertura degli appunti presi nel 1823 nelle lezioni sulla filosofia dell'arte di Hegel (una nuova premessa: Hotho era così intelligente – e così poco umile – che ci sono seri dubbi sul fatto che egli abbia potuto riferire in molte occasioni ipsa verba magistri, soprattutto nella versione per la Vereinsausgabe del 1835, rivista nel 1842). In ogni caso, il fatto è che una lezione sulla filosofia dell'arte (prima configurazione dello spirito assoluto) viene giustificata con un appello ai termini della logica dell'essenza (seconda sfera della Scienza della logica). Tale giustificazione, però, è pienamente a favore della tesi di Papoulias, il quale infatti cita il passo d'apertura in questione: "La parvenza (Schein) è dunque il modo dell'esteriorità dell'arte. Ma riguardo a ciò che sia la parvenza, a quale rapporto essa abbia con l'essenza, occorre dire che ogni essenza, ogni verità deve apparire (erscheinen: si noti il suffisso), per non essere una vuota astrazione. (...) L'apparenza però non è qualcosa di non essenziale (qui, Hegel, avrebbe potuto dire – se queste sono davvero le sue parole – che non è inessenziale, ma allo stesso tempo e nello stesso senso è un momento essenziale dell'essenza; ma il testo non lo dice), ma anzi un momento essenziale dell'essenza stessa. (...) Ci può essere una differenza dunque solo nella guisa dell'apparire; è solo il materiale dell'esistenza che può fare la differenza". E, in effetti, sono i modi della parvenza quelli che, logicamente, spariscono. Così, la statuaria mostra – fondamentalmente – il dio in effigie. Ma l'immagine della statua (Bildsäule: "colonna immagine", in tedesco) non è solo muta (non solo suggerisce, lascia vedere, mentre la sua spiegazione si trova all'esterno, "fissata" per così dire sulla sua superficie, poiché è il mito o la leggenda a dire ciò che essa mostra), ma nemmeno vede (Hegel pensava che le orbite degli occhi delle statue greche fossero vuote; noi sappiamo che non era così, ma che i piccoli frammenti di grafite o di ardesia sono andati semplicemente persi; però Hegel approfitta di questa "mancanza" pro domo). Anzi, proprio come l'edificio architettonico è un vuoto puro racchiuso e articolato dalle sue aperture e porte (si ricordi quello che dicevamo all'inizio sulla casa), nella statua succede il contrario: è pura superficie tagliata, scolpita o modellata; dentro non c'è nulla di rilevante, ma solo l'opacità della pietra o un vuoto interno, quando si tratta di una statua in rame o di uno stampo d'argilla. Perciò dice Hegel che il suo destino è di *sparire* (qualcosa che Papoulias accoglierà di buon grado), così come il bel mondo greco deve ritirarsi nella memoria e il paganesimo deve passare al cristianesimo. Da qui quel Hauch und Duft der Trauer, quel "soffio e nube di mestizia" che emana dalle immagini (Hegel pensa soprattutto al Torso del Belvedere). Esse sono letteralmente di passaggio, im Vorbeigehen: sono nunzi, loro malgrado, di una nuova epoca.



Sopra: *Cronide di capo Artemisio*, statua in bronzo, ca. 480-470 a.C., Museo Archeologico Nazionale, Atene; part. A destra: Antonello da Messina, Ritratto di uomo, cm. 37,4x29,5, olio su tela, 1476, Museo Civico d'Arte Antica, Torino; part.



Le immagini pittoriche, al contrario, ti vedono (Hegel pensa sicuramente al ritratto); solo che loro non lo sanno. Solo lo spettatore è toccato da quello sguardo, come nel ritratto di un giovane sconosciuto, di Antonello da Messina, a Torino. Oppure, mostrano un *mondo* intero, ritagliato e incorniciato, una forma di vita dislocata, trasposta nel quadro, come nel caso della pittura olandese, tanto ammirata da Hegel, "questo fantasma semplicemente noto, ma essenzialmente sconosciuto ai filosofi", come scrive ironicamente Papoulias. Ed ha ragione l'Autore nell'insistere che essa è ammirata da Hegel, non solo per la presunta secolarizzazione delle sue immagini, ma soprattutto perché questa pittura rimanda allegoricamente alla libertà di un popolo contro la tirannia spagnola (o almeno così pensa Hegel, che possiamo farci!), e per la loro abilità tecnica nel dominio degli elementi naturali. Di nuovo, le immagini *risplendono* per un attimo, per poi dar spazio alla loro verità: generano quello che le uccide (anche se, diciamolo ancora una volta, riappaiono su un altro livello, trasfigurate, lasciando dietro di sé brandelli fantasmatici di uno spazio e di un tempo che non sono più). Perciò, ogni immagine pittorica è nel fondo una natura morta (guardando all'indietro, verso l'origine materiale e sensibile) e una vita in sospeso (Stillleben; in questo senso, guardando avanti, verso ciò che esse fanno vedere: delle botteghe [bodegones, in spagnolo "nature morte"] in cui emerge l'abilità umana di trasformare i fiori, i pesci o gli utensili in momenti di vita quotidiana e che, in quanto immagini, sono mezzi per il godimento dell'osservatore borghese).





Sopra: D. Teniers, *Interno di cucina o L'artista nello studio*, 1643, olio su tavola, cm.48,2x64,1, Los Angeles County Museum of Art.

A sinistra: Apollonio di Atene, *Torso* del Belvedere, marmo, cm 159, Musei Vaticani.

E, infine, l'immagine poetica (Hegel a malapena mostra interesse per l'immagine letteraria propria del genere romanzesco) ha la prerogativa, in particolare in quanto poema drammatico, di mettere in scena una forma di vita impiegando come materiale a lei conforme (il resto, tutto il resto, rimane per così dire nell'oscurità) il semplice *flatus* vocis, o dei caratteri scritti. E così, come l'"immagine della Natura", idealizzata come la Vita e offerta nelle lezioni di filosofia della natura è stata la transizione verso lo spirito, così anche l'immagine dell'arte, idealizzata al punto estremo della consumazione della materia (fantasmaticamente incapsulata nelle forme d'arte precedenti, come esse lo sono nella tecnica e nel lavoro umano, cui base è la natura fisica, ecc.) è al punto di trascendersi, per riapparire, come un *Phoenix* artistico, nelle immagini religiose del cattolicesimo, al punto di diventare idoli, di profilarsi e articolarsi nelle *icone* bizantine, apprezzate invece da Hegel perché lasciano da parte la *mimesis* del sensibile, per incarnare nella misura del possibile l'anima dei Santi e della Vergine, suscitando nel credente potenti immagini di pietà. E, infine, tali immagini arrivano a compendiarsi nella musica e nella parola del coro luterano.

Come ben si osserva, qui vale ciò che Don Luigi Megía disse a Don Giovanni Tenorio: "I morti da voi uccisi godono di ottima salute". Questi "morti", rinati a una vita e a una funzione superiori, rimandano a fantasmi di immagini ormai inappropriate; tali le immagini in Hegel, secondo la geniale e ben costruita interpretazione di Haris Papoulias.

Ebbene, cosa possiamo dire in fin dei conti di Hegel e del suo interprete alla luce del mondo di oggi, saturo di immagini? Per cominciare, potremmo chiederci se queste elucubrazioni ci portino lontano dalla realtà quotidiana. Non credo affatto. Seguendo Hegel, come solo la conoscenza in profondità delle scienze naturali, socio-politiche, artistiche e religiose (che egli possedeva) è imprescindibile per comprendere - in una spirale di retro-alimentazione - queste discipline come immagini, manifestazioni dello spirito che le anima e le vivifica, così la *logica*, che svela la sua razionalità insita, giustificandosi in questo modo a se stessa, ci permette di capire la realtà "mondana" manufatta per così dire – delle scienze, della politica, dell'arte e della religione, come risulta chiaro nell'Aggiunta al \$112 della Logica enciclopedica, citata – come era da aspettarsi – da Papoulias. In questo testo Hegel segnala (o almeno questo è ciò che ci assicura il curatore, Leopold von Henning), che non è affatto strano che il termine Wesen, essenza, figuri come suffisso qualitativo di entità collettive, come ad esempio i giornali quotidiani (Zeitungswesen), le poste (Postwesen), i tributi (Steuerwsen), e perfino – come io aggiungo – lo Stauwesen, disciplina affatto necessaria che si occupa del traffico e dell'ingorgo delle autostrade, come si insegna presso l'Università della Ruhr, che ospita l'Hegel-Archiv. Ciò perché, come dice Hegel, tutti questi nomi collettivi si riferiscono a un "compendio", un "plesso di significato" (*Inbegriff*): *omnitudo* in latino. Lo stesso Hegel lo chiama *Komplex*. In esso, le cose non sono più considerate nel loro carattere immediato, ma come un riassunto di ciò che esse sono nelle loro connessioni e nella loro relazionalità, e questo è ciò che – per dirla con Papoulias – ci offre l'immagine in quanto apparire determinato dell'essenza. "Quest'uso della lingua", conclude Hegel in modo deciso, "contiene press'a poco ciò che ci è risultato essere l'essenza".

Ora, se ciò è così, allora sembra che, *mutatis mutandis*, Hegel vorrà dirci qualcosa che "più o meno" illumini la nostra realtà quotidiana, nonostante siano passati duecento anni dalla formulazione della sua dottrina, o forse proprio per questo. Ed è così che la pensano sia l'Autore di questo libro, sia chi scrive ora. Per quanto mi riguarda, dirò che questi contributi, trasmutati e trasmessi attraverso l'interpretazione di Papoulias, possono essere compresi come una *critica a* Hegel (o almeno come una lamentazione: *plainte*, come direbbe Foucault) e anche come *critica di* un Hegel disgustato dalla società di oggi.

Rispetto al primo punto, sarò breve. Se tutto ciò che esiste e viene compreso è movimento, lento, fatto di pause, ben calibrato e ben scandito, è certamente anche incessante; se tutto questo movimento passa dal nulla al nulla (e ora, in senso generale, non più limitato all'essenza e alla sostanza); e se sbocca attraverso la propria dialettica a se stesso (si chiami Spirito Assoluto o, in linguaggio figurativo, Dio); e se, in breve, quel se stesso, che in fondo non cessa di essere il Medesimo (ammesso che ciò che è, è sempre lo stesso, formato e conformato a diversi livelli); se tutto ciò è così, non sarà forse l'intera filosofia hegeliana, non solo un'iconoclastia endogena delle immagini, ma addirittura una gigantesca fantasmagoria (visto che se un'immagine, abnegata e servizievole, smette di essere, diventa eo ipso un "fantasma" che infonde malinconica nostalgia)? Non equivarrebbe forse a considerare che "il Vero è il Tutto" come una variazione al motto di Antonio Machado? Dice il poeta (probabilmente senza intenzione polemica contro il filosofo teutonico, ma probabilmente sì contro Henri Bergson): "L'uomo è per sua natura una bestia paradossale. / Creò dal nulla un mondo e, finito il suo lavoro: / Sono già nel segreto, si disse: tutto è nulla". Un teologo cattolico, tanto intelligente quanto inquietante e reazionario, Franz von Baader, disse nei suoi Fermenta cognitionis che la dialettica di Hegel era il Moloch della filosofia,

l'autodafé (sic) in cui il fuoco - come in Eraclito - consuma tutto, rimanendo in tale distruzione e ricostruzione costante, senza fine né obiettivo. Forse anche il Dio hegeliano (sussurro, con timore e tremore) finirà bruciando se stesso in quest'incendio? L'auto-rinnegamento del finito, accolto dall'infinito per tutto quel che gli apporta, essendo il combustibile di cui quest'ultimo ha bisogno per continuare a vivere, non può arrivare al punto in cui il finito preferisce non essere che servire, prendendo sul serio la propria mortalità? Pensando al nostro tempo, tornano in mente le rabbiose risposte di Oreste a Giove nel Les mouches di Sartre. Se Dio ha creato l'uomo libero, dovrà attenersi alle conseguenze. E queste rimandano ad un'immagine potente di uno dei primi racconti dell'umanità: l'Epopea di Gilgamesh, dove si racconta come gli dei, che avevano condannato gli uomini a perire nel diluvio per la loro insolenza, alla fine dovettero fermare le acque perché loro stessi morivano letteralmente di fame, non ricevendo più il fumo nutriente che scaturiva dai sacrifici degli uomini. Comunque sia, quanta esagerazione!

Tuttavia, quanto qui stiamo discorrendo, certamente offre dei grandi vantaggi in vista di una rilettura politica (in fondo si tratta sempre di una *Gemeinde*, di una comunità di immagini), o anche per avvicinarci meglio a un mondo guidato da un'*etica* propagata oggi da così tanti imbonitori quanti sono "i valori che ci mancano". Questa gente, o non ha mai letto Nietzsche, o si è affrettata a dimenticare il rifiuto di Zarathustra di *togliere la gobba al gobbo*.

Riflettendo, però, proprio su ciò che può significare una critica di un hegeliano contro il mondo dell'immagine contemporaneo, mi chiedo: non sarà che il nostro tempo, con tutta la sua trionfale Rivoluzione 4.0, non sia altro che una parodia del Sistema del Sapere (quando le immagini sono ormai audiovisuali e si comunicano, si trasferiscono e si trasformano a vicenda, fino al punto di penetrare la realtà stessa, secondo la promessa di un "Internet delle cose")? Forse noi siamo qui, non per dire "casa, ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutti, finestra", ma escape, giga, bit, byte, streaming. Si tratterebbe, forse, di una farsa high-tech, anche se a volte un po' grottesca, del presumibilmente obsoleto Sistema delle Arti hegeliano, con le sue immagini iconoclaste, in direzione di una simulazione elettronica del cosiddetto mondo reale, al punto che, dopo tutto, non rimangano che fantasmi (le immagini compartite, distribuite e moltiplicate), e zombie (gli utenti assorbiti dal sistema che, però, non vogliono "farsene carico", ma usarlo, secondo lo slogan ora esteso al cliente: "usa e getta"). In tal caso, potrebbe anche darsi che la diffusione dilagante degli apparati mobili multimediali sia un tentativo ridicolo di "spiritualizzazione" miniaturizzata (ora che tanto si parla dei progressi della nanotecnologia) della vecchia immagine teologica del Dio-Uomo vero (*lux – lumen*), sostituita ora dalla ripetizione ossessiva di immagini – sempre le stesse, sempre diverse – del soggetto, inteso e interpretato da sé e per sé (in un contraddittorio *narcisismo delle masse* che avrebbe lasciato perplesso Hegel) come centro, non più del mondo, ma di una proliferazione di *immagini bidimensionali*, in cui il mondo è diventato un mero sfondo, un'attrezzatura scenografica, *for your eyes only*, moltiplicabile all'infinito come una somma interminabile di immagini finite. Si ricordi quella premonizione: poiché l'infinito è (in questo caso: il sistema informatico globale del tardo capitalismo), il finito *non* è; vale a dire, non è altro che una mera *immagine*, incapace di servire come vera mediazione di niente. Oppure, ed è lo stesso: adatto a fungere da insipida mediazione di mediazioni senza fine e senza scopo.

D'altra parte, il "logico-informatico", i sistemi telematici e la loro incarnazione singolare nei mobile devices forse hanno smesso da parecchio tempo di mediare, attraverso linguaggi-macchina comuni (per gli esperti), tra ciò che Hegel chiamava "il Logico" e il Soggetto (l'unità soggettiva – concettuale – di misura e le sue categorie), e tra esso e il suo corpo (l'oggetto misurato), e infine: tra il proprio "corpo" (Leib) e i corpi (Körper). Non si tratterebbe più quindi di mediazione, ma di generazione istantanea di immagini idealizzate del "reale" (inteso secondo la terminologia hegeliana come das Reelle: ciò che è presumibilmente estraneo al pensiero, e indipendente da esso) e di realizzazioni dello "psichico" (dei processi mentali). Solo che nella tecnoaritmologia digitale, l'unica radice di questa biforcazione (ciò che per Hegel sarebbe l'*Idea*, risultato e fondamento retroattivo del *das Reale* e del das Ideale) non sarebbe più in- e per-sé, ma solo in-sé (in terminologia scolastica: virtualiter, cioè, virtuale). Perché ormai non ci sarebbe più alcun essere per sé (tranne forse la Macchina: ciò che Kevin Kelly, il profeta della nostra era, chiama The Technium: buon sostituto dello Spirito hegeliano).

Difatti, se la realtà generata dai sistemi cibernetici è chiamata *virtuale* (e non, al contrario, *attuale*: ἐνέργεια, *actus*), è perché in tali immagini non si dà riflessione, ritorno *con-sapevole* alla base operativa. Nella moderna tecnoaritmologia si dà, al contrario, la parvenza di essere tornati ad un dualismo trascendentale, produttore di una realtà sovra-empirica e tuttavia immanente, dove l'*interfaccia* sarebbe costituita dallo schermo che *fa vedere* (le immagini *fantasmatiche*) e che rende visibile (al soggetto-centralista), ma solo a costo di occultare

all'utente (*mutatis mutandis*, all'"Io empirico" kantiano) lo sfondo: la *cosa in-sé*, che ora – oltre Fichte – si svela come il vero soggetto-oggetto operativo.

La promessa della realtà virtuale, di conseguenza, non è una nuova iconoclastia, al di là del fatto che non possano eliminarsi per completo i corpi fisici e mondani (i corpi degli altri: la Società; e i corpi dell'altro: la natura), ma proprio nello stesso senso (ebensosehr) una sottilizzazione mimetica (angelica o diabolica, a seconda della volontà) delle immagini di quegli stessi corpi, riproducibili e modificabili in linea di principio ad libitum, all'interno di un'interazione simulacrale (in memoria dell'interazione delle sostanze in Hegel, che dava luogo al Soggetto e al Concetto). La comunità (la *Gemeinde* virtuale, con la sua communio non sancta) rimarrà così libera dai propri vincoli di località spaziale, di contiguità e di stretta vicinanza (non era questo ciò che Hegel vedeva nelle immagini, la liberazione dalle proprie limitazioni nel tempo e nello spazio?). E viceversa: ciò che irromperà nelle attività locali sarà, per così dire, una distanza depurata, presente all'istante, senza che in quell'immagine qualcosa o qualcuno faccia atto di presenza. Ogni esperienza diventa, quindi, contro l'ipotesi di immediatezza iniziale, mediata e labile: reversibile e modificabile.

Dopo questa immersione nel mondo abbagliante delle immagini simulacrali, sembra che Hegel abbia trovato una conferma perversa alla sua esortazione: per essere davvero, dovremmo "cessare di esistere al sensibile" (absterben zum Sinnlichen). Ciò, non perché dovremmo sradicare in noi una presunta "eccessiva tenerezza per le cose", ma perché ora il sensibile è diventato *immagine* elettronica, intronizzata sull'immagine che si ha di sé (dopo tutto, Uno dei molti), ripetuta in molteplici selfies in cui il mondo, come detto anche prima, diventa background, mentre in primo piano alcuni eletti possono entrare nella foto, mentre l'"Io", quell'Io che alza lo stick e quello dell'immagine, inquadrato con lo sguardo in alto, verso l'obiettivo, risulta un'ultima e ridicola περιπέτεια dell'idea platonica di "uomo" (ἄνθρωπος), ossia di colui che "esamina ciò che ha visto" (ἀναθρῶν ἃ ὅπωπε). Non ci aveva chiesto Hegel di tornare al sensibile e di meditare su di esso, se volessimo essere artisti? Ma non serve più: come il Dio dell'Apocalisse, si dice all'utente: "Ecco, io faccio nuove tutte le cose". L'uomo elettronico non esamina più niente (al massimo, esamina le proprie competenze tecnologiche), ma piuttosto dissemina tutto ciò che ha visto, da diverse prospettive che gli restituiscono in modo variopinto la sua propria immagine, generando, trasformando, distribuendo e sopprimendo ad libitum immagini inquadrate (tritate) di corpi: del proprio e degli altri, così come dei paesaggi effimeri e sopprimibili. La proliferazione imperante delle immagini diventa una gigantesca iconoclastia endogena. Ebbene, anche dopo tutti questi giri, Hegel e il suo interprete avevano ragione.

Madrid, febbraio 2019