

ER-INNERUNG E ARTE. RIFLESSIONI SULL'ESPERIENZA ESTETICA A PARTIRE DALLA FENOMENOLOGIA DELLO SPIRITO.

di Giorgia Cecchinato

***Abstract.** The aim of this paper is to show the importance of the concept of Er-innerung to understand Hegel's conception of art experience. The analysis will begin by referring to the last chapter of the Phenomenology, «absolute knowing», where this concept is dealt with. The second step will be to go through the Phenomenology itself to verify how Hegel uses this concept in connection with the artistic religion of ancient Greece. According to Hegel, the Er-innerung does not only represent the constitutive historicity of every experience, especially the artistic one; it is also the only way in which one can establish a relation with art, either as an artist or as an art "user". By looking at the Lectures on Aesthetics it will be shown that the «inwardizing», i.e. the Er-innerung itself, is precisely the «move towards the inside» that represents the essence of the art experience. It will be shown that this understanding of the Er-innerung provides a sound interpretation of the evolution of art, including the evolution that has led to contemporary art.*

«Mentre Dio andava lentamente abbandonando il posto da cui aveva diretto l'universo e il suo ordine di valori, separato il bene dal male e dato un senso ad ogni cosa, Don Chisciotte uscì di casa e non fu più in grado di riconoscere il mondo»

M. KUNDERA, *L'arte del romanzo*

1. Introduzione

Nel capitolo dedicato al sapere assoluto, concludendo il cammino fenomenologico, Hegel chiama in causa l' *Er-innerung*,

come condizione stessa della *Fenomenologia*¹. Ci si propone qui di analizzare il concetto di *Er-innerung* nel suo contesto originario e di usarlo poi come chiave per comprendere più a fondo la concezione hegeliana dell'esperienza artistica². In primo luogo si considererà dunque la sezione «Religione artistica» (*Kunstreligion*) della *Fenomenologia*, cercando di mettere in luce il tratto specificamente fenomenologico della trattazione dell'esperienza artistica. Si passerà poi ad approfondire la relazione tra *Er-innerung* ed esperienza artistica considerando gli sviluppi dell'arte che Hegel teorizza nelle *Lezioni di estetica*. Attraverso questo itinerario, oltre ad una comprensione più approfondita di alcuni aspetti della filosofia dell'arte hegeliana, si vogliono ottenere strumenti concettuali utili a intendere meglio l'esperienza artistica in generale, e in particolare quella contemporanea che talora disorienta l'interprete e il fruitore.

2. *Sapere assoluto ed Er-innerung*

«Il sapere assoluto» è il capitolo conclusivo della *Fenomenologia* e la «meta»³ del cammino fenomenologico. Per comprendere cosa ciò significhi è opportuno andare un po' a monte e vedere qual è l'origine di questo percorso, quali sono gli scopi e metodi dell'opera, così da poterci poi rendere conto se e come essi siano stati infine raggiunti e attuati.

Il punto di partenza della *Fenomenologia* è l'apparenza⁴. Lo scopo è quello di procurare un accesso scientifico all'Assoluto che non si rapporti ad esso come ad una cosa, lasciando dile-

¹ G.W.F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 9, hrsg. von W. Bonsiepen, R. Heede, Hamburg 1980, p. 433; trad. it. e cura di E. De Negri, *Fenomenologia dello spirito*, Firenze 1996, p. 496.

² Hegel tematizzerà sempre e solo l'arte nel suo concetto; ho preferito qui usare l'espressione «esperienza artistica», poiché mi riferirò soprattutto all'elemento soggettivo dell'arte, come produzione e fruizione. Questo è del resto l'aspetto che la *Fenomenologia*, in quanto scienza dell'esperienza della coscienza, mette particolarmente in evidenza.

³ HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, cit., p. 433; p. 496

⁴ *Ivi.*, p. 55; p. 50.

guare la sua assolutezza, e che sia scientificamente vero, non mera apparenza. Tutto il sapere, osserva Hegel, finché non è stato provato nella sua verità, è essenzialmente apparenza⁵. L'origine di ogni sapere apparente o verace è nella coscienza, perciò il compito di un'introduzione alla scienza non può che essere innanzitutto quello di mostrare il funzionamento della coscienza naturale nel suo rapportarsi agli oggetti. La coscienza separa e distingue da sé l'oggetto come un qualcosa di esistente in sé, ma per il fatto che differenziandosi essa lo rapporta a sé, rivela di possedere già il principio del suo superamento; per questo può oltrepassare se stessa e riconoscersi nel proprio altro. Con la dissoluzione di tutte le differenze che la coscienza istituisce nella sua finitezza, vengono a cadere anche tutte le forme di sapere apparente. Il vero è dunque l'intero processo in virtù del quale la coscienza oltrepassa se stessa togliendo l'estraneità dell'oggetto⁶.

In virtù della sua dinamica interna la coscienza, diventata coscienza di sé, giunge a oltrepassare se stessa e a sapersi come eguale alla sua essenza, come soggetto che si sa nella sua sostanzialità. Questo sapere è il sapere assoluto, sciolto da ogni condizionamento, libero dal procedere oppositivo della coscienza⁷. Nel capitolo conclusivo della *Fenomenologia*, intitolato appunto «Il sapere assoluto», dopo aver riassunto le tappe più significative del percorso fin qui compiuto, Hegel mostra come, a partire dall'integrarsi reciproco di coscienza morale (*Gewissen*) e religione disvelata⁸, emerga il sapere assoluto⁹. La coscienza morale è la figura più alta del momento «Spirito», la quale, in quanto soggetto che è in sé stesso portatore

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, pp. 56-58; pp. 51-53.

⁷ *Ivi*, p. 432; p. 494.

⁸ In particolare sul concetto di religione disvelata (*offenbare Religion*), sul suo uso nella *Fenomenologia* e sulla sua differenza con «religione rivelata» (*geoffenbarte Religion*) vedi F. MENEGONI, *Il concetto di rivelazione nella Fenomenologia dello Spirito di Hegel*, «Verifiche» 30 (2001), pp. 199-226, in particolare pp. 213-226.

⁹ HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, cit., p. 427; p. 487.

dell'universale valore morale, riconosce in sé l'unità pura di autocoscienza ed essenza universale; esso è autointuizione dell'assoluto¹⁰. Il *Gewissen* è già nella forma pura del concetto, trasparente a sé stesso, ma il suo contenuto è ancora inadeguato: è l'unità astratta incapace di uscire dall'io¹¹. Solo con la religione disvelata, con il farsi uomo di Dio (*Menschenwerdung Gottes*) il divino è riconosciuto come il sé di tutti, come universalità concreta e spirito della comunità. Tuttavia nella religione disvelata è la forma che non è adeguata, in quanto non concettuale: la sostanza che si fa soggetto è infatti rappresentata¹².

L'integrazione avviene semplicemente mettendo in rilievo le reciproche manchevolezze dei due momenti; infatti essa non deve essere costruita dal pensiero, ma si ricompone ora nella sua trasparenza dopo che il pensiero l'ha scomposta secondo il procedere della coscienza. Dall'unità rilevata emerge finalmente il sapere assoluto¹³.

A questo livello non vi è più alterità da conquistare, né le figure coscienziali hanno più ragion d'essere, «lo spirito ha attinto il puro elemento del suo esserci, il concetto»¹⁴. La *Fenomenologia* mostra che è dunque possibile raggiungere un sapere che non sia solo strumentale e che non annienti il suo contenuto nel momento in cui lo afferra, ma che, al contrario, è in grado di riconoscere sé nel suo esser altro e in ciò di riconoscersi come vero. La possibilità dell'impresa di un sapere scientifico dell'Assoluto è dunque lecita. Rimane tuttavia un compito da assolvere: lo spirito che sa se stesso nella forma del concetto deve togliersi come «figura» e questo estremo sacrificio è «l'alienazione in cui lo spirito presenta il suo farsi spirito nella

¹⁰ *Ivi*, p. 354; p. 405.

¹¹ *Ivi*, p. 427; p. 486-487.

¹² *Ivi*, p. 428; p. 488

¹³ *Ibidem*. Il carattere affrettato di questo capitolo e in particolare la scarsa persuasività di questo passaggio argomentativo sono stati messi in evidenza da Fulda, cfr. H.F. FULDA, *Das erscheinende absolute Wissen*, in *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein kooperativer Kommentar zu einem Schlüsselwerk der Moderne*, hrsg. von K. Wieweg, Frankfurt am Main 2008, pp. 601-624, qui p. 604.

¹⁴ HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, cit., p. 432; p. 494.

forma del *libero, accidentale accaderes*¹⁵, lo spirito deve farsi cioè natura e storia. A questo punto siamo già oltre la *Fenomenologia* che introduce la scienza e penetriamo nella scienza vera e propria¹⁶. La scienza come tale, cioè il sistema della filosofia, dovrà procedere con altre regole, con altri scopi rispetto alla *Fenomenologia*, dovrà ricominciare daccapo, con nuova freschezza. Tuttavia, se è vero che lo spirito sembra ricominciare la sua formazione a partire da sé, esso si mostra inconsapevolmente già elevato ad un punto di vista superiore. Il dileguare di questo itinerario nella coscienza non è totale, ma è conservato nella forma peculiare, inconsapevole, dell'*Er-innerung*¹⁷. Purtroppo non è possibile mantenere nella traduzione italiana di *Er-innerung*¹⁸, il risuonare in essa del movimento dell'*in sich-gehen* dell'*«isearsi»*¹⁹ dello spirito, che a sua volta suggerisce l'associazione con il movimento stesso della coscienza che ritorna in sé dopo ogni estraneazione. L'*Er-innerung* che è memoria e ancor più riflessione rammemorante, è dunque quel processo di interiorizzazione che riguarda il guadagno dello spirito e permette non solo che esso non vada perduto, nonostante il sapere assoluto in quanto tale riguardi ora già altre mete e metodi, ma consente anche, in quanto si sedimenta, di elevarci a livelli più alti di spiritualità, livelli tanto più alti, quanto più numerose e significati-

¹⁵ *Ivi*, p. 431; p. 493.

¹⁶ Non credo che a questo punto Hegel stia ancora descrivendo il cammino fenomenologico, cioè che stia spiegando la necessità, per le figure fenomenologiche di confrontarsi con il reale. Infatti questa necessità è interna allo stesso processo della *Fenomenologia* ed è giustificata dal farsi spirito dell'autocoscienza. Con il comparire dello spirito compare anche un mondo con cui lo spirito si deve confrontare. Si tratta dunque per la *Fenomenologia* di un compito già svolto a livello di 'figure'; ora, invece, è il concetto che deve percorrere il cammino dell'alienazione. Su questo cfr., L. SIEP, *Der Weg der Phänomenologie des Geistes. Ein einführender Kommentar zu Hegels Differenzschrift und Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main 2000, pp. 254-258.

¹⁷ HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, cit., p. 433; p. 494. Sull'importanza del concetto di *Erinnerung* per la comprensione dell'esperienza fenomenologica come esperienza unitaria vedi R. BEUTHAN, *Hegels phänomenologischer Erfahrungsbegriff*, in *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein kooperativer Kommentar zu einem Schlüsselwerk der Moderne*, cit., pp. 79-94.

¹⁸ V. Verra traduce con «interiorizzazione memorizzante» o «memoria interiorizzante», cfr. V. VERRA, *Storia e memoria in Hegel*, in *Incidenza di Hegel*, a cura di F. Tessitore, Napoli 1970, pp.339-65.

¹⁹ HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, cit., p. 433; p. 494.

ve sono le esperienze dello spirito. L'*Er-innerung* ci costituisce, essa rimane nell'intimo come incancellabile, come un orizzonte da cui non si può uscire e che ci condiziona costantemente.

L'*Er-innerung* dunque non coincide col sapere assoluto²⁰, che in quanto tale è una forma di sapere concettuale che trapassa già nella scienza; essa è la conservazione, diciamo così, della fatica per giungere al concetto, ma anche sua premessa indispensabile: grazie alla capacità di «*insearsis*» infatti è possibile trarre dall'esperienza storica e spirituale ciò che è essenziale e di ordinario, interiorizzandolo secondo il suo il suo significato nella vita dello spirito. In questo senso, in quanto memoria che conserva, essa è anche indispensabile premessa della storia, come sottolinea Hegel chiudendo l'opera²¹.

Cercheremo di mostrare come il concetto di *Er-innerung* sia fondamentale per comprendere l'esperienza artistica in generale.

3. Il traditore della sostanza

Prima di proseguire nell'analisi dell'*Er-innerung* in relazione all'esperienza artistica è necessario un rapido ritorno all'interno della *Fenomenologia*, più precisamene al momento «Religione», alla sezione dedicata alla religione artistica. Non intendo riassumere per intero questa sezione, ricca e affascinante, mi limiterò piuttosto a darne un rapido quadro e a trattare solo alcuni elementi particolarmente interessanti ai fini della mia argomentazione²².

²⁰ Sul rapporto tra sapere assoluto e scienza nei termini di *Er-innerung* e *Gedächtnis* vedi F. CHEREGHIN, *Dialettica dell'assoluto e ontologia della soggettività in Hegel. Dall'ideale giovanile alla Fenomenologia dello spirito*, Trento 1980, pp. 440-449.

²¹ *Ibidem*.

²² Per una sintesi completa di questa sezione vedi F. CHEREGHIN, *La Fenomenologia dello spirito. Introduzione alla lettura*, Roma 1998, pp. 137-147. Per un commento più ampio vedi G. COCCOLI, *Arte, religione, sapere. Un commento alla 'religione artistica' nella Fenomenologia dello spirito di Hegel*, Roma 2008.

Da un lato non deve stupire che religione e arte siano trattate in uno stesso contesto e con finalità analoghe, dal momento che Hegel, parallelamente allo sviluppo sistematico del suo pensiero, soprattutto a partire dal suo trasferimento a Jena, aveva assegnato all'arte, alla religione e alla filosofia il compito di manifestare in modi diversi l'Assoluto; dall'altro appare strano che la trattazione dell'arte nella *Fenomenologia* non abbia una sua indipendenza da quella della religione²³, soprattutto se si pensa che proprio nel periodo di Jena si era delineata una differenziazione degli specifici modi di manifestazione dell'Assoluto, e se si considera che si possono trovare testimonianze di un articolato sistema delle arti precedenti alla stesura di quest'opera²⁴. Se però si tiene presente lo scopo della *Fenomenologia*, che, come abbiamo visto, è di mostrare come il soggetto si faccia sostanza e la sostanza si faccia soggetto, allora anche l'arte verrà considerata non secondo le sue forme, secondo il suo suddividersi in arti particolari e in periodi storici, quanto piuttosto secondo il suo contributo allo scopo generale dell'opera²⁵. In particolare viene messa a tema quella religione in cui l'arte, come dirà Hegel nelle *Lezioni di estetica*, non si limita a rappresentare artisticamente i suoi dei, ma propriamente li crea²⁶. La lotta tra i Titani e gli Dei olimpici da cui è nata la religione della Grecia classica, ha infatti trovato origine nella fantasia dei poeti, i Gre-

²³ W. JAESCHKE, *Kunst und Religion*, in F. W. Graf, F. Wagner (hrsg. von), *Die Flucht in den Begriff. Materialien zu Hegels Religionsphilosophie*, Stuttgart, 1982, pp. 163-196.

²⁴ Paradigmatico in questo senso è la *Filosofia dello spirito jense*, cfr., G.W.F. HEGEL, *Jener Systementwürfe III, Naturphilosophie und Philosophie des Geistes*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 8, unter Mitarbeit von J.H. Trede hrsg. von R.P. Horstmann, Hamburg 1968, pp. 277-288, trad. it. *Filosofia dello spirito jense*, a cura di G. Cantillo, Milano 2008 pp. 165-169. Per un commento su questo interessante testo cfr. F. BIASUTTI, *Momenti della filosofia hegeliana. Ethos, Arte, Religione, Storia*, Pisa 2008, in particolare pp. 81-87.

²⁵ Sottolinea quest'aspetto W. JAESCHKE, *Die Vernunft in der Religion. Studien zur Grundlegung der Religionsphilosophie Hegels*, Stuttgart-Bad Cannstadt 1986, p. 215-216.

²⁶ G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, hrsg. von E. Moldenhauer und K.M. Michel, Frankfurt am Main, 1970, p. 141; trad. it. e cura di N. Merker, N. Vaccaro, *Estetica*, Torino 1997, p.119, «[...] i poeti e gli artisti, per i Greci, sono stati i creatori dei loro dei. Cioè gli artisti hanno dato alla nazione la rappresentazione determinata dell'agire, del vivere, dell'operare del divino, dunque del contenuto determinato della religione».

ci non hanno dato una forma artistica ad un contenuto sostanziale già esistente, ma è l'arte che ha dato al mondo i suoi dei cantandoli e raffigurandoli.

Nella religione artistica viene messo in luce un rapporto particolare di sostanza e soggetto legato ad alcune condizioni politico-sociali particolari: la *polis* e la libertà dei cittadini. Il cittadino nella polis si riconosce immediatamente nella sostanza etica, nelle istituzioni e nella religione. Vita statale e individualità sono immediatamente fusi, la fiducia con cui i cittadini si affidano alla *polis*, incrementa la tranquilla condiscendenza della *polis* nei confronti dell'affiorare della soggettività, perciò il libero sviluppo dell'individualità di ciascuno non sembra sulle prime minacciare il quieto sussistere della sostanza etica. Tuttavia proprio all'interno di questa vita immediatamente libera nascerà il bisogno di una libertà superiore, che non riguardi solo l'uomo come cittadino e che porterà questo mondo alla sua dissoluzione. Nel momento del suo più alto splendore questa civiltà unisce alla quieta armonia della relazione tra spirito etico e individuale, l'armonia di umano e divino che si manifesta nell'arte. Questo è il motivo per cui le forme di devozione degli oracoli e i giochi sportivi, momento di aggregazione, devozione e affermazione di appartenenza alla *polis* possono rientrare nel momento «Religione artistica».

Nella produzione artistica la materia come elemento naturale, l'esistenza esteriore, è ricondotta allo spirituale ed è totalmente compenetrata dallo spirito così che l'apparenza stessa diventa la rivelazione dello spirito. Perciò le statue che raffigurano gli dei-uomini sono adorate come il dio che vive nell'opera. Questo perfetto compenetrarsi di forma e contenuto è l'ideale del bello classico, incarnato proprio dalla scultura. «Dinanzi a noi» afferma Hegel nelle *Lezioni di Estetica* con un'efficace espressione «la forma artistica ideale sta come un dio beato»²⁷.

²⁷ *Ivi*, p. 208; p. 180.

È interessante notare che nella sezione che stiamo trattando Hegel non si soffermi tanto sulla statua, né sull'essenza del bello d'arte come perfetta compenetrazione di forma e contenuto, ma sottolinei invece un aspetto che rimane in ombra nell'*Enciclopedia* e nelle *Lezioni di estetica*: l'opera è prodotta nella coscienza e fatta da mani umane²⁸. Non si tratta certo di un aspetto di poca importanza, tuttavia tende a passare in secondo piano se si considera con maggiore attenzione quel lato per cui l'arte è rappresentazione dell'Assoluto. Proprio per il fatto che l'artista sa di aver prodotto egli stesso «il dio beato», si mette in moto il movimento fenomenologico, per cui la divinità, che dipende dall'artista per il suo stesso esserci, deve essere espressa in modi nuovi. Il primo di questi denota già una spiritualizzazione del mezzo espressivo, si passa infatti dalla pietra alla parola, cioè innanzitutto all'oracolo e poi all'inno che sono unificati nel culto. Con il culto l'essenza divina è scesa nell'autocoscienza, nei misteri di Bacco e Cerere e nei giochi sportivi la divinità si mostra nella sua unità con la materialità e la corporeità, ma presenta ancora delle unilateralità opposte che verranno colmate dalla poesia epica e dalla tragedia. Sarà proprio nella tragedia che Hegel riuscirà ad intravedere sotto la maschera degli attori il principio della soggettività, dissolutore della bella eticità greca. Hegel attribuisce un'importanza grandissima alla tragedia, tema che ritorna ben due volte nell'itinerario fenomenologico. Nel momento dello «Spirito», la tragedia, in particolare l'*Antigone*²⁹, rappresenta le scissioni che covano nella *polis* e che sono il germe della sua dissoluzione, il fuoco dell'attenzione è quindi sulla crisi delle relazioni nell'ambito dell'eticità, come conflitto tra leggi umane e leggi divine. Ora, nella «religione», ad un livello fenomenologico più alto, viene esposto il conflitto che dirompe nell'azione tragica

²⁸ HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, cit., p. 380; p. 436.

²⁹ *Antigone* è esplicitamente nominata, mentre vi è un riferimento non esplicito anche a *Edipo*, cfr., *ivi*, p. 253; p. 293. Per un'analisi della tragedia greca nella *Fenomenologia* e un suo confronto con la trattazione nelle *Lezioni di estetica* vedi M.A. WERLE, *A poesia na estética de Hegel*, São Paulo 2005, pp. 243-256.

tra uomo e dio antropomorfo da una parte e destino dall'altra. La presenza di una potenza più profonda e potente porta allo spopolamento dell'Olimpo, all'impossibilità di riconoscersi in quegli dei, in cui l'uomo greco trovava la sua universalità sostanziale. In entrambi gli ambiti in cui la tragedia è stata considerata si assiste al farsi strada nell'individuo dell'esigenza di un riconoscimento più alto della sua essenza libera.

Per questa sua profondità rivelatrice la tragedia viene definita «la notte in cui la sostanza venne tradita»³⁰.

Ma chi è il traditore? Chi ha tradito la sostanza? Mi sembra di poter affermare, sulla base della lettura di questa sezione della «Religione artistica», che il traditore della sostanza sia l'artista, non solo il drammaturgo, che annuncia le scissioni dissolutrici del suo mondo, ma già lo stesso scultore che ne celebra l'unità armonica. Il rapporto di tensione dell'artista con il sostanziale, che contraddice il calmo equilibrio dell'opera e della società a cui è destinata, si può intuire dal suo ambiguo rapporto con l'opera: da una parte egli è a disagio³¹, perché non è in grado di riconciliarsi con questa nel suo divenire oggettiva; infatti quando l'opera viene adorata come il divino, egli sente un'incommensurabile distanza dal suo prodotto e non si riconosce più in esso³²; d'altra parte però, di fronte al sottomettersi dei devoti, egli sa di essere il «padrone» (*der Meister*)³³ dell'opera e dunque del divino che appare e che apparendo è. Nel suo tricotante sapere di essere stato lui a produrre quello che gli altri adorano come divino, l'artista si pone già come indipendente dal mondo etico e dai valori di quel mondo in cui questi dei sono riconosciuti come tali e che in fondo ha reso possibile la sua arte.

³⁰ HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, cit., p. 378; p. 434.

³¹ Hegel parla di «*gespannte Individualität des Künstlers*» p. 382; p. 443.

³² Sul ripercuotersi della dialettica servo-padrone nel rapporto artista opera vedi M. GONCALVES, *Uma concepção dialética da arte a partir da gênese do conceito de trabalho na Fenomenologia do espírito de Hegel*, «*Kriterion*», 46 (2005) [online], pp. 260-272.

³³ HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, cit., p. 380; p. 437.

La *Fenomenologia* non esplicita questo punto, ma è certamente suo merito, rispetto alla trattazione dell'arte greca che troviamo nell'*Enciclopedia* e nelle *Lezioni di estetica*, quello di aver sottolineato un dinamismo interno, non solo nella tragedia, ma anche là dove l'arte sembrava aver raggiunto il suo punto di maggior equilibrio: nella scultura. È la soggettività il principio che alimenta e dissolve le forme di arte, soggettività che non è solo quella del fruitore, che nell'opera si intuisce nel suo rapporto al sostanziale, ma anche quella dell'artista che sembra poter rinnegare questo rapporto guardando all'origine dell'opera nel suo intimo. Inoltre l'ammissione di un intrinseco dinamismo proprio del mondo dell'arte, già all'interno della stessa epoca storica e dello stesso mondo etico, permette che nello stesso periodo convivano forme d'arte che incarnano perfettamente la propria epoca ed altre in cui si anticipa un'epoca nuova, impedendo che si pensi allo sviluppo dell'arte come ad un succedersi di blocchi monolitici, per cui all'istituirsi di un mondo corrisponda immediatamente una forma d'arte. In realtà, se è vero che l'arte dipende in una misura considerevole dalla cultura che l'ha generata, d'altra parte essa può manifestare questa appartenenza anche contrapponendosi al mondo che le ha dato origine. La *Fenomenologia* ci ha insegnato infatti che l'artista non è semplicemente l'interprete della sostanza, ma si è dimostrato suo «traditore» nel momento più alto del suo connubio con essa.

Dalla lettura di questa sezione della *Fenomenologia* emerge dunque una grande flessibilità della teoria dell'arte di Hegel, che permette di accogliere all'interno di linee di tendenza generali, manifestazioni molto diverse e talvolta contraddittorie della stessa attività spirituale.

4. *Er-innerung come fondamento e destino dell'esperienza artistica*

Prendendo le mosse dalla lettura della sezione dedicata alla religione artistica è stato possibile ricavare alcune indicazioni sull'arte di un mondo che non ci appartiene più. È Hegel stesso che sente il bisogno di chiarire la modalità del relazionarsi a questo mondo al tempo stesso così lontano e così presente. Mi riferisco al bellissimo e ben noto passaggio che si trova all'interno della sezione «Religione disvelata» in cui, prima di passare allo svolgimento del tema della sezione, Hegel riassume e commenta gli esiti della sezione precedente, la «Religione artistica» appunto. Egli rileva innanzitutto che quel mondo, la bella sostanza etica, è tramontata per sempre e i prodotti in cui essa si esternava, «le opere della musa», sono come «bei frutti distaccati dall'albero»³⁴ e non c'è modo per revocare la definitività di questa perdita. Ciò che con la scomparsa del mondo greco va irrimediabilmente perduto, è essenzialmente l'immediatezza: sul piano dell'integrarsi del singolo nella comunità, sul piano della religione che era immediatamente integrata nella vita etica dei singoli e sul piano dell'arte che era immediatamente vissuta e prodotta come esternazione di questa armonia immediata.

Sempre proseguendo nella metafora, Hegel afferma che sono finite la primavera e l'estate della vita etica che hanno visto maturare quei frutti, cioè tutte le condizioni che li hanno generati sono scomparse: l'acqua che li ha nutriti, il sole che li ha fatti maturare, la terra che li ha sostenuti³⁵. Perciò noi non possiamo godere immediatamente di quei frutti come coloro che li colsero nel loro splendore, ma essi sono presenti in una dimensione mediata. A costituire il *medium* del nostro contatto con la vita del passato in generale e con l'arte in particolare è quella stessa attività del volgersi verso l'interno, operante al momento del raggiungimento del sapere assoluto: l'*Er-innerung*³⁶. Il nostro

³⁴ *Ivi*, p. 403; p. 461.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 404; 462.

rapporto col passato dello spirito è sempre mediato dal sedimentarsi delle sue esperienze, l'*Er-innerung* è come una fanciulla gentile che ci porge dei frutti di cui non ci possiamo nutrire, ma, aggiunge Hegel, la fanciulla che ci ha porto quei frutti è superiore alla natura che li ha prodotti, essa «è la *Er-innerung* dello spirito in esse ancora esteriorizzato»³⁷. Questa bella pagina hegeliana non vuol soltanto dire, in modo piuttosto banale, che ogni arte è figlia del suo tempo. Come abbiamo visto alla conclusione del capitolo sul sapere assoluto, l'*Er-innerung* è questa riflessione rammemorante, questo movimento dell' «*insearsi*» che conserva e sedimenta le conquiste dello spirito e permette di comprenderle, benché non ancora concettualmente, nel loro sviluppo e nella loro struttura, tanto che mediante essa siamo involontariamente elevati ad un grado più alto di spiritualità. Per questo Hegel sostiene che la fanciulla che ci porge i frutti è superiore alla natura che li ha prodotti. L'*Er-innerung* che abbiamo visto essere la condizione stessa della possibilità della *Fenomenologia*, si pone allora come condizione del nostro rapportarci all'arte antica, che dunque si rivela essenzialmente come storico. Anche questo approdo ad una storicità originaria del relazionarci all'arte non sarebbe tuttavia un gran guadagno per la nostra ricerca, poiché non si tratterebbe di nient'altro che una di una conseguenza ovvia dell'assunto della storicità dell'arte. Mi sembra invece di poter affermare che l'*Er-innerung* sia l'elemento che connota tutto il nostro modo, moderno e contemporaneo, di esperire l'arte, non solamente quella del passato, ma anche quella dell'epoca in cui viviamo, tanto dal punto di vista della fruizione che da quello della produzione. Proverò a chiarire questo assunto aiutandomi anche con il ricorso alle *Lezioni di Estetica*, in cui Hegel tematizza l'arte secondo il suo sviluppo storico e secondo la suddivisione delle arti particolari. Qui la trattazione riguarda anche quello che è il futuro dell'arte classica, ovvero l'arte romantica che sopraggiunge

³⁷ *Ibidem*.

con l'affermarsi del principio della soggettività, ovvero della libertà universale.

L'avvento del principio della soggettività, sopito nella tracotanza dello scultore e annunciato nei conflitti tragici, irrompe nella storia con il cristianesimo, religione rivelata. Il divino, o meglio Dio stesso, si è fatto carne, è nato, ha vissuto, ha patito, è morto, è resuscitato. Questo contenuto viene dato all'arte come un accadimento reale, non è più lei a sostanziare il divino, a produrre il divino figurandolo, perciò Hegel afferma che essa per noi, non «vale più come il modo più alto in cui si dà la verità»³⁸. Il ruolo di manifestazione dell'Assoluto viene assunto dalla religione. Questa pone l'esigenza di una unità più alta, che contenga queste scissioni in sé come risolte³⁹.

Abbiamo visto che nell'arte classica lo spirituale compenetra completamente la sua apparenza esterna, spiritualizza il naturale nell'unione immediatamente perfetta di forma e contenuto e lo trasforma in realtà adeguata allo spirito nella stessa sua individualità, tuttavia l'arte non sarà più il fulcro della vita etica di un popolo, soprattutto perché una tale vita etica non sarà più possibile.

5. *L'arte romantica come ritorno in sé*

Con l'imporsi della nuova religione il soggettivo deve essere concepito come ciò che è in sé e per sé e come l'infinito in sé stesso che, pur non lasciando sussistere nessuna realtà finita

³⁸ HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, cit., p. 205; p. 120. Il fatto che l'arte non costituisca più il modo più alto di manifestare l'Assoluto ha originato e nutrito l'ormai famigerata teoria della «morte dell'arte». In realtà Hegel non ha mai voluto sostenere questo, anche quando, come vedremo, affermerà che «l'arte va oltre sé stessa». Piuttosto egli cerca di dare ragione dei profondi mutamenti all'interno dell'arte, mutamenti che sembrano minare la sua stessa esistenza. L'arte tuttavia rinasce e ridefinisce sé stessa continuamente. Su questo vedi D. FORMAGGIO, *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, Bologna 1983. Contro un'idea della fine o morte dell'arte in quanto figura dello «Spirito assoluto» vedi A. NUZZO, *Hegel's «Aesthetics» as Theory of Absolute Spirit*, in K. Ameriks and J. Stolzenberg (hrsg. von), *Ästhetik und Philosophie*, «Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus», 4 (2006), pp. 291-310.

³⁹ *Ivi*, pp. 127-128; pp. 127-128.

come vera, tuttavia non si rapporta ad essa negativamente, nella semplice opposizione. L'immediata unità del divino con la sua realtà è così perfetta, che esse non hanno più autonomia l'una nei riguardi dell'altra: il dio può mostrare sé stesso solo nella statua, la statua non può raffigurare nient'altro che il dio. Nell'arte romantica abbiamo a che fare non più con un'individualità sostanziale, ma con lo spirito in sé stesso libero. Questo non si trova più perfettamente realizzato nell'esteriorità, per questo avviene una scissione del soggettivo in sé essente e dell'apparenza esterna. L'arte si propone di far raggiungere allo spirito, attraverso questa separazione, una conciliazione più alta che però non sarà più da cercare nell'esteriorità, ma nell'elemento interiore, decretando così una maggiore autonomia di questi due elementi. Con il principio della soggettività, l'oggettività non viene più ricercata nell'esteriore, nel sensibile, ma trovata in sé, in quanto lo spirito diviene certo di sé solo nel tornare dall'esterno all'interno⁴⁰. Forma e contenuto, esterno e interno, apparenza e sostanza non devono più trovare la loro perfetta unità nell'arte, come accadeva nella Grecia antica. Di conseguenza l'artista acquisisce una certa autonomia rispetto alla scelta del soggetto delle sue opere.

Per evitare fraintendimenti è necessario chiarire che la coppia di termini «forma-contenuto», non coincide con ciò che un lettore contemporaneo potrebbe pensar essere la forma e il contenuto di un'opera d'arte. La concezione hegeliana della forma non riguarda, come si penserebbe oggi, semplicemente l'insieme di criteri formali con cui qualcosa è raffigurato, ma riguarda tanto il «che cosa» è raffigurato, quanto il «modo» in cui esso è raffigurato, essa corrisponde a quello che Hegel chiama «esterno». Per «contenuto» o «interno» Hegel intende qualcosa molto ampio che comprende ciò in cui l'artista si rispecchia come in un qualcosa di sostanziale, per questo egli parla di divino, indipendentemente dal fatto che l'artista sia

⁴⁰ *Ivi*, pp. 138-139; p. 591.

credente o no; in generale «l'interno» dell'opera d'arte riflette il modo in cui l'artista comprende la sostanza etica in cui egli vive, il modo in cui egli sente e vive il suo tempo. Anche nell'arte romantica il contenuto deve essere il sostanziale o il divino; questo però nella religione rivelata si è dato un contenuto più alto, non vi è però alcuna forma che lo possa realizzare esternamente. Perciò l'esterno, la forma, nell'arte romantica diventa un elemento non essenziale. La prima conseguenza di ciò è che cominciano a diventare oggetti della rappresentazione anche elementi della realtà comune, vera e propria⁴¹. Nell'arte greca tutto ciò che era rappresentato lo era in una dimensione ideale, in fondo lontana dalla banalità del quotidiano e l'umanità del dio greco era stata purificata da ogni elemento di finitezza e accidentalità. Inoltre, sempre in base a questa scissione di esterno e interno nell'arte romantica si riesce a concedere spazio anche al brutto⁴². Ciò significa che l'artista romantico per rappresentare il divino non sceglierà esclusivamente soggetti divini e avrà la libertà di non raffigurarli semplicemente con caratteri e in situazioni propriamente divine. Pensiamo per esempio, per limitarci alle arti figurative, alle rappresentazioni del Cristo crocifisso. Qui si vuole rappresentare il divino attraverso la figura umana, come accadeva nell'arte greca, questo però non è raffigurato nella sua imperturbabilità, nella sua immortale distanza da ciò che è finito, caduco ed esteriore, al contrario, l'immagine di una tortura può essere forma del contenuto della religione rivelata solo in quanto qui Dio è morente e umiliato, lontano dal cielo e scacciato dagli uomini. La rappresentazione di un dio sfigurato dal dolore, sanguinante e sconfitto non sarebbe stata pensabile nell'arte greca⁴³. L'artista romantico non purifica l'esteriorità dal momento che la ritiene semplicemente inessenziale, ma le volge spalle, liberandosi dalla soggezione ad essa⁴⁴.

⁴¹ *Ivi*, p. 139; p. 592.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, pp. 132-135; pp. 586-587.

⁴⁴ Si pensi per esempio alla pittura dei maestri olandesi, essa rappresenta l'immedesimazione nel mondano e nel quotidiano. In essa si compie il passaggio da soggetti propriamente religiosi

Egli la può raffigurare più o meno fedelmente, può ampliare o restringere a piacimento lo spettro dei suoi soggetti. Non si tratta di disprezzo per le apparenze, né di aristocratica chiusura, ma di consapevolezza che quell'essenziale da rappresentare è in primo luogo nel profondo dello spirito. Nel volgere le spalle alla realtà ritorna in sé stesso, alla sua autonomia di uomo e di artista anzi, potremmo dire, egli rammemora. Mi sembra innegabile infatti la vicinanza del tornare in sé dell'artista al movimento proprio dell' *Er-innerung*.

Si potrebbe tuttavia obiettare a questa mia interpretazione che Hegel, indicando l'«*insearsi*» dello spirito in sé stesso in realtà volesse semplicemente indicare un'attenzione maggiore da parte di questo tipo di arte all'espressione dei sentimenti propri dell'artista. In realtà questo elemento è altrettanto innegabilmente presente, ma non è quello dominante, anche perché, è opportuno ricordarlo, con «arte romantica» non s'intende esclusivamente l'arte che si impone a partire dalla seconda metà del diciottesimo secolo, ma tutta la produzione artistica a partire dall'epoca paleocristiana. Piuttosto, caratterizzando l'arte romantica con il movimento di ritorno in sé dello spirito, Hegel sembra indicare il raggiungimento di un più alto grado di riflessività nella produzione e nella fruizione dell'arte e questo a più livelli. Il primo procede senz'altro dall'affermazione del principio della soggettività che, a partire dal suo imporsi nella storia, ha prodotto un livello sempre più alto di autocoscienza e di consapevolezza nel soggetto, fino ad arrivare alla moralità kantiana, in cui il soggetto non riconosce nulla come valido e vero al di fuori di ciò che la sua coscienza gli impone. Il fatto di dover sottoporre tutto al filtro del proprio giudizio non si contrappone alla sostanzialità della religione, ma ne realizza una possibilità intima e si riflette in un approccio artistico più criti-

alla rappresentazione di scene della vita quotidiana in tutta la sua onorabilità. Secondo Hegel questo è il riflesso del diffondersi della Riforma protestante e della vittoria sui cattolici spagnoli. Lo spirito di quel popolo si riflette nella pietà concreta, nella condizione benestante e soddisfatta che viene celebrata in primo luogo nella pittura. Cfr. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, cit., pp. 123-131; pp. 984-990.

co e distaccato. Per questo Hegel può affermare senza rammarrico che nella sua epoca non ci si inginocchia più di fronte ad una rappresentazione divina. Questo approccio riflessivo si riscontra anche con il confronto con la tradizione, per cui da un lato l'artista e il fruitore critico guardano solo in sé, cercano in sé il sostanziale, dall'altro, nel muovere verso sé, nel rammemorare, essi non possono fare a meno di confrontarsi con quanto si è sedimentato nel profondo. Perciò un rapporto, anche critico, con la tradizione diventa costitutivo dell'arte romantica e del sentire dei suoi fruitori⁴⁵.

Dunque l'*Er-innerung* si manifesta a più livelli come elemento proprio dell'arte romantica, come ricerca di una dimensione più intima e profonda, come filtro critico con il modo in cui si vive e con la tradizione. Oltre a ciò l'*Er-innerung* costituisce l'elemento in cui fruitore e artista si incontrano, essa è, potremmo dire, la dimensione intersoggettiva dell'arte. Se infatti il movimento della produzione artistica è un «*insearsi*» e l'esterno diventa sempre meno essenziale, la fruizione non potrà certo basarsi esclusivamente sull'esterno, perdendo l'elemento più significativo dell'opera. Il fruitore sarà perciò per forza costretto a rammemorare egli stesso, a volgersi in sé per trovare qui ciò che è essenziale.

L'efficacia dell'interpretazione hegeliana dell'arte in generale, come abbiamo detto, risulta dal fatto che egli individua linee di tendenza, filosofiche, religiose, politico-sociali, di ampio respiro che permettono di dare una lettura dinamica dello sviluppo dell'arte in diverse epoche e delle varie arti nel loro sviluppo temporale. Molto interessante in relazione alla lettura sin qui proposta si rivela l'analisi della fine dell'arte romantica⁴⁶, di cui ci occuperemo nel prossimo paragrafo.

⁴⁵ Si pensi per esempio all'arte rinascimentale che si è ispirata fortemente al classicismo antico, creando tuttavia qualcosa di totalmente diverso. *Ivi*, p. 127; p. 987.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 231-245; 674-684.

6. *La sostanza non si può più tradire*

Considerando l'ampiezza della periodizzazione dell'arte che Hegel fornisce e la sua relativa flessibilità, quando egli parla della fine della forma d'arte romantica, che sta cominciando nella sua epoca, è ragionevole pensare che questo momento dello sviluppo artistico arrivi a coinvolgerci direttamente.

Il momento critico che annuncia il dissolversi dell'arte romantica è invece da collocarsi, secondo Hegel, già con la nascita del romanzo moderno. Nel suo *Don Chisciotte* Cervantes si volge contro i valori cavallereschi rappresentando, nella follia del protagonista, il loro dileguare. I valori cavallereschi, l'onore, l'amore e la fedeltà, non sono infatti virtù etiche, ma riguardano il diventare indipendente della soggettività dalla mediazione di Dio, sono cioè uno sviluppo ulteriore dell'affermarsi del principio, uno sviluppo che è ancora legato alla rappresentazione religiosa⁴⁷. Cervantes annuncia il tramonto di un mondo rappresentando come comica la cieca adesione ai suoi valori, l'ostinazione con cui il protagonista si mantiene fedele ad un mondo che non c'è più⁴⁸.

Questo volgersi contro il contenuto denota la fine, che si compierà molti secoli dopo, dell'arte romantica. Se infatti fino a questo punto l'essenziale era che l'artista si riferisse al sostanziale, ora questo riferimento perde la sua centralità. Nel passaggio dall'arte classica a quella romantica, il divino non poteva più essere inteso nel modo della Grecia antica, perché nella storia si era affermato un principio più profondo e universale che imponeva un radicale mutamento di paradigma. La religione rivelata ha avuto il compito di affermare questo principio e l'arte si è sviluppata in corrispondenza al suo imporsi. Ora, cioè nell'epoca in cui Hegel scrive, la religione si trova a non essere più il modo più alto di rappresentare il divino, è il pensiero

⁴⁷ *Ivi*, pp. 169-193; pp. 619-641.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 216-219; pp. 661-663.

piuttosto che deve assumersi fino in fondo questo compito⁴⁹. Il pensiero infatti è insieme la soggettività identica a sé stessa nella sua libertà e l'oggettività più effettuale.

Benché il contenuto sia lo stesso, si è imposto un nuovo modo di rapportarsi ad esso che non può non condizionare anche l'arte. Il fatto che il medium espressivo dell'arte sia il sensibile, pone l'arte post-romantica in una posizione decisamente squilibrata rispetto al pensiero, perciò essa necessita sempre più del concetto stesso per esprimersi. L'elemento sensibile dell'arte viene integrato e reso trasparente dal concetto: sia il fruitore d'arte che l'artista devono rifarsi sempre più alla dimensione del pensiero per comprendere e per far comprendere l'arte. Perciò le informazioni sull'opera, sull'intenzione dell'artista, diventano sempre più importanti per rapportarsi ad un'arte qualsiasi, parallelamente a ciò cresce d'importanza il ruolo del critico che interpreta secondo il concetto, così come diventa decisivo per la fruizione dell'arte il grado di preparazione culturale del pubblico⁵⁰. Proprio questo sopravanzare del concetto sulla rappresentazione intuitiva ci può aiutare a capire perché le avanguardie del '900 si preoccuparono innanzitutto di definire che cosa fosse per loro l'arte tramite manifesti, piuttosto che non manifestare direttamente, immediatamente con l'arte le stesse idee⁵¹.

Inoltre se l'arte romantica nella dimensione dell'*Erinnerung*, ovvero del volgersi in sé, aveva trovato maggiore libertà di espressione, dedicandosi anche a soggetti profani, ora si estremizza questa libertà dall'esteriore, lasciando uno spettro quasi infinito di possibilità espressive all'artista. Dopo essersi liberata della forma, dell'esterno, ora l'arte procede a liberarsi anche dal

⁴⁹ *Ivi*, pp. 143-144; p. 121.

⁵⁰ Sul ruolo sempre crescente dei critici in relazione all'arte contemporanea e sulla sua determinazione come «arte concettuale» vedi A.C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, trad. it. di N. Poo, Milano 2008. Anche Wilde si era già espresso a proposito di questo fenomeno della crescente importanza dei critici, tanto da teorizzare paradossalmente la critica creativa come presupposto dell'arte stessa; vedi O. WILDE, *Il critico come artista*, trad. it. di F. Elefante, Milano 1980.

⁵¹ DANTO, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, cit., p. 56-73.

contenuto. È contro il contenuto, che tuttavia per l'autore è ancora il sostanziale, che si volge Cervantes, celebrando le comiche gesta del suo eroe e annunciando così il passaggio ad un altro modo di manifestare l'assoluto. Nell'arte post-romantica il contenuto scompare, mettendo in crisi quella che sembrava la convinzione fondamentale di Hegel, cioè che l'essenziale per l'arte sia il contenuto⁵². Per sottolineare il valore dirompente di questo progresso Hegel sostiene che «l'arte va oltre sé stessa». Ciò non va inteso in senso negativo, si tratta di uno sviluppo immanente al concetto stesso di arte, sviluppo in tutto e per tutto coerente a quel movimento di ritorno presso sé, tipico dell' *Er-innerung*, che avevamo visto già in atto segretamente, nel tradimento della sostanza da parte dello scultore e poi apertamente, come motore fondamentale dell'arte romantica. Lo conferma un passo di Hegel che è opportuno riportare per intero: «Tuttavia l'arte che va oltre sé stessa è parimenti un ritorno dell'uomo in sé stesso, un discendere nel proprio petto, con cui l'arte cancella da sé ogni fissa limitazione ad un cerchia di contenuto e di apprensione, facendo dell'*umano* la sua nuova cosa sacra»⁵³.

Mentre l'artista romantico nel «discendere nel proprio petto» trovava il principio della soggettività che si legava però ad una determinatezza storica e si doveva affermare nel mondo plasmandolo, l'artista post-romantico trova la sua libertà assoluta, un mondo già compenetrato dal principio, che si è emancipato dalla rappresentazione religiosa ed ha affermato la sua universalità trascendendo ogni particolarità. Ciò significa che le opere dell'artista post-romantico non saranno più legate all'espressione di queste realtà, ma l'arte, in concomitanza con l'universalizzazione del principio della soggettività, avrà un valore sempre più globale, slegato dall'appartenenza ad un popolo o ad una religione particolare. L'arte avrà valore per l'umanità in quanto tale. L'artista dunque non può più tradire la

⁵² HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, cit., pp. 231-233; pp. 674-675.

⁵³ *Ivi*, p. 237; p. 679.

sostanza, perché l'arte è ormai affrancata da questo legame con il sostanziale; il traditore è salvato dal sospetto, redento dalla possibile accusa, ma per questo il suo operare è anche in un certo senso neutralizzato tanto nella sua funzione critica, quanto in quella di interprete della sostanza. Spingendoci oltre nell'interpretazione, potremmo sostenere che è proprio per questo che sempre di più le opere tendono a suscitare clamore, a stupire, a sconvolgere: l'artista si ribella a questo ruolo inessenziale e non potendo più volgersi contro nulla che egli riconosca come sostanziale, si limita a tentare di provocare. L'arte contemporanea ci offre innumerevoli esempi di questo processo, si pensi per esempio alla controversa opera di Andreas Serrano dal titolo *Piss Christ*⁵⁴. Esposta per la prima volta nel 1987, ha suscitato aspre controversie e polemiche. Si tratta infatti della fotografia di un Cristo crocifisso che acquisisce un particolare riflesso luminoso perché immersa nell'urina dell'artista. Quest'opera rappresenta esattamente il senso della perdita della sostanza da parte dell'artista: non si può affermare che l'intenzione dell'artista sia di raffigurare con questi mezzi la *Menschenwerdung Gottes*, introducendo un elemento decisamente umano o diciamo così terreno nella rappresentazione del Dio cristiano, nemmeno si può dire che l'artista abbia voluto dare un senso più forte alla rappresentazione dell'umiliazione della croce, attraverso la quale si prepara la resurrezione. Tutto questo sarebbe possibile solo se l'artista si riferisse ad alcunché di sostanziale e riconoscesse questo sostanziale anche per il suo pubblico. Anche Cervantes ridicolizza i valori cavallereschi radicati nella religione, ma il volgersi contro la sostanza di Serrano è diverso: qui la scelta del soggetto religioso non ha che lo scopo di amplificare l'effetto di disgusto che prova lo spettatore una volta saputo di che si tratta, cioè una volta che la rappre-

⁵⁴ Mi rifaccio all'interpretazione che Danto dà di quest'opera, cfr. A.C. DANTO, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, trad.it. di C. Italia, Milano 2008, p. 70-71; rimando allo stesso luogo per l'immagine, p. 71.

sentazione artistica è stata integrata da un pensiero, senza la cui informazione l'opera risulterebbe completamente fraintesa.

L'Er-innerung che è stata la dimensione fondamentale dell'arte romantica diventa, con l'affermarsi del pensiero concettuale come manifestazione più adeguata del contenuto assoluto, il fondamento dell'arte post-romantica. Senza questo movimento centripeto dello spirito l'arte si dissolverebbe nell'insensatezza o cadrebbe nel formalismo che Hegel deplora come una delle degenerazioni peggiori dell'arte: riporre tutto il valore artistico di un'opera nella piacevolezza della sua forma è deprecabile, e la svuota di ogni valore⁵⁵. Il volgersi in sé, l'attenzione all'uomo nella sua libertà sono l'unico saldo appiglio per evitare la vertigine della mancanza del contenuto e per non cadere nel formalismo. L'uomo deve ricordarsi di sé e ricordarsene, ogni volta, tramite ogni opera; per questo l'opera contemporanea suscita più riflessione che piacere, più domande che risposte, tanto che l'inevitabile disorientamento che si prova di fronte ad alcune proposte non può che essere interpretato come una forte indicazione dell'unica direzione possibile: quella verso di sé⁵⁶.

⁵⁵ HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, cit. p. 235; p. 677. Hegel si esprime in termini critici contro il formalismo già all'epoca dei suoi primi abbozzi sistematici, cfr. HEGEL, *Jeaner Systementwürfe III, Naturphilosophie und Philosophie des Geistes*, cit., p. 254; p. 166.

⁵⁶ Desidero ringraziare la *Fundação Araucária* per avermi consentito di iniziare questo percorso di ricerca presso l'*Universidade Federal do Paraná* (UFPR).