

LA POSTA IN GIOCO

Arte e libertà in Hegel

Francesco Campana

In questo contributo si cercherà di comprendere il ruolo del concetto di libertà nella filosofia hegeliana dell'arte¹. Tale concetto accompagna le diverse tappe della filosofia hegeliana, dai suoi inizi fino alle ultime configurazioni sistematiche, e ciò vale anche per la riflessione estetica. In questa sede verrà presa in considerazione principalmente la proposta hegeliana sull'arte così come è venuta determinandosi nei corsi berlinesi sull'estetica². Verranno esaminati alcuni dei luoghi più significativi delle lezioni sulla filosofia dell'arte in cui è chiamato in causa il concetto di libertà; si sottolineerà come tale concetto emerga in modi diversi, sia riguardo alle diverse epoche che rispetto alla molteplicità dei materiali utilizzati nel produrre arte, e si chiarirà in che senso la libertà rientri nei contenuti che nell'arte vengono rappresentati. Se l'impostazione filosofico-storica del pensiero hegeliano sull'arte si articola, nella determinazione del bello artistico, secondo una gradualità di livelli, si vedrà come anche nel caso del concetto di libertà si assista a una sua progressiva conquista. Si mostrerà come, da una libertà più adeguata all'ambito artistico, quella della Grecia classica e della scultura, si passi a una libertà, superiore dal punto di vista dello spirito benché meno consona rispetto alle istanze dell'arte (ma non per questo meno esteticamente ricca), ovvero quella dell'arte romantica e delle arti particolari caratteristiche di tale epoca. Si cercherà quindi di capire quale sia il discrimine fra questi due livelli di libertà. Si proverà infine a comprendere come il concetto di libertà costituisca una delle chiavi per leggere il senso ultimo che Hegel attribuisce all'arte e ci si domanderà se e fino a che punto l'arte si possa determinare, per Hegel, come emancipazione.

¹ Desidero ringraziare Michela Bordignon, Davide Dalla Rosa e Mario Farina per i loro preziosi commenti a una prima versione del testo.

² Si prenderanno in considerazione i seguenti manoscritti pubblicati, con relative abbreviazioni (seguite dal numero di pagina originale e, dove presente, da quello della traduzione): G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho, in *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte* [Hothe 1823], Bd. 2, Meiner, Hamburg 1998 (trad. it. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003); Id., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Fink, München 2004 [Kehler 1826]; Id., *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005 [von der Pfordten 1826].

1. Libertà e libertà nell'arte

Il concetto di libertà è certamente uno dei concetti chiave della filosofia classica tedesca e la sua centralità fa sì che esso si declini nei più svariati campi. A un'approfondita discussione della sua concezione teoretica, si è affiancato un esteso discorso, complementare ma non sovrapponibile, circa il suo "uso" nei diversi campi della filosofia pratica, dal campo della morale al piano giuridico, fino alla dimensione politica³. Claudio Cesa evidenzia con chiarezza tale distinzione e sottolinea come il concetto metafisico, più genericamente filosofico, di libertà e la sua applicazione all'ambito politico, almeno da un certo punto in poi, non fossero corrispondenti e come, se nell'ultimo decennio del Settecento i due concetti sembrano ancora coincidere, in seguito si assista a una divaricazione che li rende talvolta addirittura alternativi⁴.

Per ciò che riguarda Hegel, il concetto di libertà è il filo rosso che percorre tutti i campi del sistema. Seguendo la nota definizione presente nella prima edizione dell'*Enciclopedia*, la filosofia è intesa nei termini di «scienza della libertà»⁵ e le singole scienze che fanno parte del sapere enciclopedico tematizzano, secondo la propria prospettiva specifica, lo stesso concetto⁶. Come accade per il resto dei settori del sistema, il concetto di libertà permea anche la riflessione filosofico-artistica di Hegel⁷.

La filosofia hegeliana dell'arte, infatti, è un luogo del sistema in cui l'elemento estetico si intreccia, da un certo punto di vista indissolubilmente, con altri campi del sapere: oltre che con la strumentazione

³ Cfr. F. Chiereghin, *Libertà*, in L. Illetterati, P. Giuspoli (a cura di), *Filosofia classica tedesca: le parole chiave*, Carocci, Roma 2016, pp. 447-476, p. 447.

⁴ C. Cesa, *Libertà e libertà politica nella filosofia classica tedesca*, in G. Duso, G. Rametta (a cura di), *La libertà nella filosofia classica tedesca. Politica e filosofia tra Kant, Fichte, Schelling e Hegel*, FrancoAngeli, Milano 2000, pp. 11-29, p. 18.

⁵ G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817), in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Meiner, Hamburg 2000, § 5, p. 18; trad. it. di F. Biasutti, L. Bignami, F. Chiereghin, G.F. Frigo, G. Granello, F. Menegoni, A. Moretto, *Enciclopedia (Heidelberg 1817)*, Quaderni di Verifiche, 5, Trento 1987, p. 14.

⁶ F. Biasutti, *Sulla determinazione logico-sistematica del concetto di libertà*, in F. Chiereghin (a cura di), *Filosofia e scienze filosofiche nell'«Enciclopedia» hegeliana del 1817*, Quaderni di Verifiche, 6, Trento 1995, pp. 147-212, p. 159.

⁷ «The idea of freedom is as central to Hegel's aesthetics as it is to his philosophy as a whole» (A. Norris, *Introduction: Ästhetische Freiheit*, in G. Hindrichs, A. Honneth (hrsg. von), *Freiheit. Stuttgarter Hegel-Kongress 2011*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2013, pp. 133-140, p. 133).

concettuale della logica, le lezioni sulla filosofia dell'arte intrattengono per esempio uno stretto legame con l'antropologia⁸ ed è possibile rilevare come, in queste pagine, Hegel sviluppi, in un modo che è difficile ritrovare in altri luoghi dell'opera del filosofo, una vera e propria filosofia dell'azione⁹. Tale stratificazione di prospettive concorre senza dubbio a determinare la dimensione artistica e ciò vale, allo stesso modo, anche per la determinazione del concetto di libertà.

Nell'arte, specie quella drammatica, vengono letteralmente messi in scena dei conflitti che si potrebbero definire morali. La rappresentazione delle istanze familiari di Antigone o quella della sete di potere di Macbeth, la rappresentazione delle critiche contro le storture della *pólis* di Evelpide e Pisetero o quella delle truffe di Tartufo ai danni di Orgone, sono casi di individualità che agiscono in una determinata situazione, ma non si tratta di casi che vengono riportati come esempi esplicativi di assunti morali, né le individualità e le azioni prese in considerazione potrebbero essere definite – per usare una terminologia contemporanea – degli “esperimenti mentali”, creati su misura per dimostrare determinate tesi. Quelli che vengono presi in esame sono specifici momenti di opere artistiche: eventi e personaggi (storici o immaginari), che vengono filtrati e riconfigurati attraverso la creatività artistica e che come tali devono essere affrontati.

Ciò che interessa in questa sede è proprio comprendere in che modo il concetto di libertà rientri nel contesto propriamente artistico, quale sia il suo specifico “estetico”, cercando di non appiattire la questione della libertà all'ambito antropologico o a quello morale e politico.

2. I gradi della libertà

L'opera d'arte è il prodotto di quell'attività umana che esprime lo spirituale nella concretezza sensibile della materia e genera, in questo modo, l'unione esteriore di concetto e natura che Hegel individua come arte bella e chiama ideale estetico. Nelle pagine dei corsi berlinesi sulla filosofia dell'arte il concetto di libertà si pone come un concetto chiave nella costituzione dell'opera d'arte:

è affare dell'arte presentare anche esteriormente la manifestazione della vitalità e principalmente della vitalità spirituale *nella sua libertà* [in *ibrer*

⁸ Cfr. J. Peters, *Hegel on Beauty*, Routledge, New York-London 2015.

⁹ Cfr. F. Menegoni, *Soggetto e struttura dell'agire in Hegel*, Pubblicazioni di Verifiche, 20, Trento 1993, p. 141.

Freiheit], render conforme al concetto la manifestazione sensibile, ricondurre l'indigenza della natura, il fenomeno, alla verità, al concetto¹⁰.

L'opera d'arte, l'ideale dell'arte come unione di spirito e natura, manifesta attraverso la concretezza esteriore la vitalità dello spirito «nella sua libertà» e si tratta proprio di capire quali caratteristiche costituiscano una simile libertà.

Stando alla ripartizione enciclopedica, l'arte si posiziona, come noto, al principio dell'ultimo livello del sistema, essa è cioè la prima forma dello spirito assoluto, precedendo religione e filosofia. Come tale, partecipa della dimensione in cui il concetto dello spirito perviene alla sua realtà più vera e libera, rappresentando, tuttavia, uno stadio ancora iniziale di questo processo. Se – come si legge nelle lezioni sull'estetica – arte, religione e filosofia, hanno lo stesso contenuto, cui pervengono attraverso modalità differenti¹¹, così per ciò che riguarda la libertà, si tratterà di mostrare le peculiarità, ovvero i limiti e le potenzialità, della sua realizzazione attraverso l'arte. In quanto momento dello spirito assoluto, infatti, come per ciò che riguarda religione e filosofia, anche l'arte è portatrice di un carico di emancipazione; anche attraverso l'arte l'essere umano perviene a un certo livello di libertà. Nell'*Encyclopædia* si può infatti leggere:

Nella sublime divinità che l'opera d'arte riesce ad esprimere, il genio dell'artista e degli spettatori si trova nel proprio elemento con la sua propria sensibilità e sensazione, soddisfatto e liberato; l'intuizione e la coscienza dello spirito libero è ottenuta e garantita. Dal canto suo, l'arte bella ha ottenuto la stessa cosa della filosofia: la purificazione dello spirito dalla non libertà [*die Reinigung des Geistes von der Unfreiheit*]¹².

L'opera d'arte è, per chi la produce e per chi ne fruisce, fonte di liberazione. Essa sembra produrre quella quiete, per lo meno interiore, che emancipa lo spirito da uno stato di minorità. In questo senso l'arte sembra pervenire allo stesso risultato della filosofia; tuttavia, dal momento che l'arte è solo il primo livello dello spirito assoluto, ovvero il livello dell'immediatezza e dell'intuizione, la libertà che essa può conseguire non può che mostrarsi parziale: «l'arte bella – si legge poco oltre – è tuttavia soltanto un grado della liberazione, non la liberazione suprema in se stessa [*nur eine Befreiungsstufe, nicht die höchste Befreiung*]

¹⁰ *Hotho* 1823, pp. 78-79; trad. it. cit., p. 76 (corsivo mio).

¹¹ *Ivi*, p. 4; trad. it. cit., p. 7.

¹² G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), in *Id.*, *Gesammelte Werke*, Bd. 20, Meiner, Hamburg 1992, § 562 Anm., p. 548; trad. it. di A. Bosi, *Filosofia dello spirito*, UTET, Torino 2005, p. 418.

selbst]]»¹³. Lo spirito perviene alla sua compiuta libertà e, perciò, alla sua compiuta realizzazione, solamente in se stesso e questo accade esclusivamente nel momento in cui, passando attraverso la dimensione religiosa, raggiunge lo stadio della filosofia. Dal punto di vista sistematico, quindi, l'arte è certamente portatrice di un grado di libertà, ma questo livello non può che essere preliminare, figlio di quell'immediatezza intuitiva che caratterizza la prima forma dello spirito assoluto.

Rispetto a religione e filosofia, la libertà dell'arte ha questo di peculiare, ma anche all'interno del discorso esclusivamente estetico, sono presenti diversi livelli di libertà. Vi è, infatti, una progressione verso la libertà, una sua graduale conquista, che può essere rinvenuta sia dal punto di vista storico-epocale, ovvero come uno sviluppo che riguarda le forme d'arte (simbolica, classica, romantica), sia dal punto di vista materiale delle arti particolari (dall'architettura alla poesia).

Come il concetto di arte, nel senso di «vera arte» ovvero «arte bella», non si presenta immediatamente nell'arte simbolica, l'arte delle antiche civiltà che hanno preceduto la Grecia classica, ma si manifesta come uno stadio germinale e non sviluppato, una sorta di pre-arte, in cui lo spirito è ancora imprigionato nella materia e il contenuto non è pervenuto a una forma chiara e definita, allo stesso modo anche il concetto di libertà, che nell'arte e attraverso l'arte si esprime, al principio non è compiuto: la «libera spiritualità non è la prima cosa, ma è il risultato»¹⁴. A questo livello, in cui l'arte non è ancora compiuta in quanto tale, la forma è soffocata dalla materia e non si può individuare una dimensione di libertà vera e propria.

Di qui si succedono le ere dell'arte classica, ovvero quella greca, e di quella romantica, vale a dire quella moderna. Se l'arte classica è la realizzazione più compiuta dell'arte in quanto arte, in quella romantica ci si avvicina maggiormente alla dimensione dello spirito. Allo stesso modo, se l'arte classica manifesta il grado di libertà più adeguato al regno dell'arte, l'arte romantica rappresenta l'espressione artistica spiritualmente più libera. Quest'ultima è certamente una forma di libertà che continua ad appartenere all'ambito artistico, ma ha già in sé i tratti delle forme successive dello spirito assoluto. Viene ribadita cioè, anche per ciò che riguarda il concetto di libertà, quell'ambiguità propria di tutto l'impianto estetico hegeliano, per cui, se l'arte classica è l'arte che perviene al livello di perfezione più alto rispetto ai parametri estetici, quella romantica si pone a uno stadio superiore dal punto di vista

¹³ Ibidem.

¹⁴ *Hotbo* 1823, p. 124; trad. it. cit., p. 119.

sistematico e, pur rimanendo arte, da un certo punto di vista è già qualcosa d'altro rispetto al suo essere tale¹⁵.

L'arte classica, infatti, è presentata come «la libera adeguata compenetrazione [*die freie adäquate Einbildung*] della figurazione nel concetto»¹⁶ e «l'artista di quest'arte libera è l'artista libero [*der freie Künstler*]»¹⁷. La libertà espressa dall'arte classica è quella della compiutezza artistica, dove lo spirito non è più imprigionato nella materia, come nell'arte simbolica, e la forma corrisponde al contenuto. La libertà che qui viene alla luce appartiene propriamente all'arte come regno che si pone quale stadio intermedio tra i sensi e il concetto. È la libertà di un mondo non ancora scisso in se stesso, dove la società è un tutto armonico e non è ancora emersa la frattura della soggettività. È la libertà descritta nelle annotazioni al paragrafo 562 dell'*Enciclopedia*.

La libertà che invece viene espressa nella terza forma d'arte, quella romantica, è superiore rispetto alle altre dal punto di vista spirituale, ma si allontana dal concetto più proprio di arte. Nell'arte romantica, infatti, lo spirituale straborda rispetto alla materia, «il concreto, l'unità, resta, ma abbracciata in modo spirituale, che si ritrae dal sensibile»; in questo caso, non è più presente un concetto di libertà come libero adeguamento tra contenuto e forma, ma è la forma che emerge e domina sul contenuto in tutta la sua libertà: l'«idea si è fatta libera per sé [*Die Idee hat sich frei für sich gemacht*]»¹⁸. È la libertà dell'arte moderna, è la libertà della soggettività – su cui si tornerà a breva – che si è fatta strada a partire dall'avvento del cristianesimo, su cui si tornerà a breve.

Si assiste quindi a una progressione del significato e del valore della libertà nelle tre epoche in cui Hegel suddivide la sua filosofia della storia dell'arte. Da uno stato di non-libertà, o di “pre-libertà”, nell'arte (o nella pre-arte) simbolica, alla libertà propriamente artistica del periodo classico, fino alla libertà spiritualmente superiore del romanticismo. Tale avanzamento corrisponde alla costituzione, si potrebbe dire ontologica, di che cos'è l'opera d'arte nelle varie età del mondo, e può essere rinvenuta, in parallelo, anche a livello delle arti particolari. Si può dire, infatti, che la successione delle diverse arti, così come Hegel la presenta nel suo sistema delle arti, corrisponda a una graduale emancipazione interna dello spirito dal materiale¹⁹.

¹⁵ Ivi, p. 180; trad. it. cit., p. 175.

¹⁶ Ivi, p. 36; trad. it. cit., p. 36.

¹⁷ Ivi, pp. 154-155; trad. it. cit., p. 150.

¹⁸ Ivi, p. 37; trad. it. cit., p. 37.

¹⁹ Cfr. F.D. Wagner, *Hegels Philosophie der Dichtung*, Bouvier, Bonn 1974, p. 164; F. Valagussa, *Il sistema delle arti*, in M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 167-180, p. 168.

Se al principio si trova l'inerte materialità dell'architettura, dove centrale è «la materia nella sua rozza esteriorità»²⁰, l'arte particolare che maggiormente rappresenta il concetto di arte, in quanto unione di concetto e natura, è la scultura e tale primato si ripercuote anche sul versante della libertà: le sculture, specialmente quelle della Grecia classica, sono le opere d'arte «assolutamente ideali» e per questo «si contraddistinguono per la libertà della vitalità e della posizione»²¹. Di qui, lungo la sequenza delle arti particolari che passa attraverso la considerazione della pittura e della musica, si assiste a una graduale de-materializzazione e spiritualizzazione, che conferisce all'arte una libertà sempre maggiore. Il tipo di libertà che emerge, però, è una libertà dello spirito che si distanzia dalla libertà più propriamente artistica. In questo senso l'arte più libera, quella con le maggiori possibilità espressive e che racchiude in sé la gran parte dei caratteri che nelle altre arti particolari rimanevano unilaterali, diventa la poesia (ovvero, la letteratura)²². Essa si emancipa dal materiale esterno e lo spirito stesso, attraverso la rappresentazione linguistica, diviene il suo materiale. Questo dà all'arte poetica una libertà nell'uso e nella rappresentazione dei contenuti che le altre arti non hanno²³.

Non è un caso, chiaramente, che la successione delle arti particolari possa venir letta in parallelo a quella delle forme d'arte storico-epocali: l'architettura è l'arte più simbolica, la scultura è l'arte classica per eccellenza, mentre pittura, musica e poesia sono le arti romantiche.

Se l'arte classica esprime, nella scultura, la libertà più propria all'opera d'arte – e quindi anche quel livello germinale di libertà dal punto di vista sistematico – la libertà più completa, più vicina alla libertà dello spirito, è espressa dalla poesia dell'epoca moderna. C'è qualcosa, tuttavia, che si pone come vero e proprio discrimine, un elemento decisivo che costituisce la posta in gioco nel confronto tra i due livelli di libertà.

3. La posta in gioco

Al fine di comprendere in che senso nella poesia romantica venga espresso al massimo grado possibile il concetto di libertà, bisogna concentrarsi sul fatto che, nelle lezioni di estetica, vengono analizzate opere che, nella maggior parte dei casi, descrivono individui; questi

²⁰ *Hotbo* 1823, p. 40; trad. it. cit., p. 40.

²¹ *Ivi*, p. 239; trad. it. cit., p. 232.

²² *Kehler* 1826, p. 197; *von der Pfordten* 1826, p. 223.

²³ *Kehler* 1826, p. 157.

ultimi, inoltre, manifestano ciò che sono attraverso l'azione²⁴. Tra tutte le arti, quella in cui è possibile sviluppare il concetto di azione in modo più compiuto, è la poesia, intesa come arte letteraria²⁵, e, tra i generi poetici possibili, il modello massimo in cui tale azione viene alla luce è il dramma.

L'essere umano, posto nella concretezza del suo agire e nei conflitti che si trova ad affrontare, realizza la propria soggettività. Ed è proprio nella conquista della soggettività che si esprime la dimensione della libertà della poesia. La posta in gioco è costituita proprio dalla libertà della soggettività dell'essere umano: «L'essere umano compare qui essenzialmente come soggetto; ora, che cosa è in gioco qui? La libertà della soggettività»²⁶.

Tale libertà, la libertà del soggetto autocosciente, del soggetto che si riconosce come tale, che è consapevole di sé, è tuttavia un risultato proprio della modernità, specialmente se concepita in senso pieno. Non c'è dubbio che sia lo stesso mondo classico a preparare un simile esito e che in esso si possano riscontrare dei casi in cui emerge l'individualità del soggetto, basti pensare al caso di Antigone che cerca di far valere le proprie ragioni familiari e soggettive nei confronti della comunità²⁷.

A dire il vero, poi, già nel mondo greco è presente una differenza particolarmente rilevante rispetto alla questione della soggettività, cioè quella tra dei ed eroi. Gli dei rappresentano delle ipostatizzazioni di potenze etiche universali, di *páthe* (come, ad esempio, l'onore, l'amicizia, l'amore della stirpe o della patria), ovvero di ciò che in un'azione è sostanziale; sono figure autonome, che però non si possono ancora dire soggettive²⁸: una «divinità è soltanto una proprietà, un lato sostanziale»²⁹. Le divinità infatti sono caratterizzate da beatitudine e serenità, poiché anche quando entrano in conflitto «non

²⁴ *Hotho 1823*, p. 96; trad. it. cit., p. 92.

²⁵ «La presentazione dell'azione appartiene di preferenza al discorso» (ibidem).

²⁶ La convincente traduzione di D'Angelo rende l'originale: «Der Mensch tritt hier wesentlich als Subjekt auf; welches ist nun der Punkt, worauf es ankommt? Auf eine Freiheit der Subjektivität» (ivi, p. 102; trad. it. cit., pp. 98-99).

²⁷ Düsing sottolinea con forza tale aspetto (cfr. K. Düsing, *Compimento e fine dell'arte classica. L'estetica di Hegel*, in Id., *Hegel e l'antichità classica*, a cura di S. Giammusso, La città del sole, Napoli 2001, pp. 97-117) e dello stesso avviso è Siani quando scrive: «è impossibile contrapporre antichità e modernità come due epoche opposte e reciprocamente indifferenti; al contrario, l'antichità lavora a generare il principio costitutivo della modernità, e cioè la soggettività» (A.L. Siani, *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*, ETS, Pisa 2010, p. 43).

²⁸ *Hotho 1823*, pp. 97-99; trad. it. cit., pp. 93-95.

²⁹ Ivi, p. 102; trad. it. cit., p. 99.

pongono mai la loro intera individualità in un interesse determinato»³⁰. Rispetto agli dei, l'essere umano trova in sé la molteplicità delle possibilità che il suo animo possiede. Le divinità sono caratteri singoli personificati, ma non esprimono la pluralità di relazioni che sono presenti nell'animo umano: l'essere umano, invece, è «totalità soggettiva, a un uomo appartengono tutti gli dei; egli racchiude nel proprio petto tutte le potenze, che nella cerchia degli dei sono proiettate l'una fuori dall'altra, è la ricchezza dell'intero Olimpo»³¹. Proprio in questo, nel non essere ridotto a una sola caratteristica, a un solo *páthos*, l'essere umano inizia a manifestare la propria libertà³². La presenza di tale soggettività può apparire, almeno in una certa misura, già nell'epica. Hegel porta l'esempio di Achille, che racchiude nella propria individualità una ricca molteplicità di caratteri³³. È nella tragedia, però, che una tale soggettività si può esprimere in modo davvero compiuto. Questo vale, almeno in parte, per le tragedie antiche (qui l'esempio è Sofocle)³⁴, ma si dimostra nel modo più riuscito nei personaggi del dramma moderno: essi sono lasciati a se stessi, non sono guidati o influenzati da potenze esterne e possono volere, scegliere, essere padroni del proprio destino (e sono perciò anche responsabili e imputabili di colpa)³⁵.

Se si prende invece in considerazione più nello specifico il sistema delle arti particolari, all'arte che è maggiormente adeguata all'epoca classica, ovvero la statuaria, manca proprio l'elemento della soggettività compiuta. Se emerge una certa attenzione al corpo e all'essere umano nella sua individualità, tale individualità rimane astratta, rimane oggettivata e priva della ricchezza dei sentimenti che in essa può essere espressa³⁶; nell'occhio delle statue non è ancora raffigurata la pupilla e in esso non emerge l'animo come tale, proprio dell'essere umano³⁷. Bisognerà giungere alla trattazione della pittura, ovvero della prima tra le arti romantiche, affinché la soggettività, che fino ad allora era rappresentata in una figura solamente estrinseca, torni in sé e sia per sé. Solo a partire dalla pittura l'universale inizia a sapersi come

³⁰ Ivi, p. 98; trad. it. cit., p. 94.

³¹ Ivi, p. 102; trad. it. cit., p. 99. Cfr. R. Bonito Oliva, *Labirinti e costellazioni. Un percorso ai margini di Hegel*, Mimesis, Milano-Udine 2008, pp. 37-52.

³² «L'uomo chiuso in una passione è rinserrato in un *παθος*, di lui si è impadronito un dio, egli non è più libero soggetto come tale, è fuori di sé, mentre l'esser-presso-di-sé è la libertà» (ivi, p. 103; trad. it. cit., p. 99).

³³ Ivi, p. 103; trad. it. cit., p. 99.

³⁴ Ivi, p. 104; trad. it. cit., p. 100.

³⁵ Ivi, p. 305; trad. it. cit., p. 296.

³⁶ Ivi, p. 232; trad. it. cit., p. 225.

³⁷ «Nella scultura l'individualità è riversata nella figura; al suo occhio manca lo sguardo» (ivi, p. 248; trad. it. cit., p. 241).

particolare e, solo a questo livello, «da soggettività che prova sentimenti diventa libera»³⁸.

Da qui, la conquista della soggettività reale e libera trova una sua sempre più effettiva realizzazione nelle arti successive: nella musica, dove il visibile diventa suono e tutto diventa soggetto, sentimento³⁹, e nella poesia, dove la soggettività del tutto priva di figurazione materiale, propria della musica, si mantiene, acquisendo la determinatezza della figura che, come oggettività unilaterale, era presente nelle arti figurative. In questo senso, la poesia diventa l'arte in cui, attraverso la rappresentazione linguistica, l'universale si particularizza. Tra i generi poetici, poi, se la poesia epica è quello dell'oggettività, il genere letterario più "scultoreo", e la poesia lirica è quello del soggetto, il genere più "musicale", il dramma rappresenta il dispiegamento dell'oggettività tramite la soggettività, esprimendo fino in fondo le potenzialità dell'arte poetica⁴⁰.

La coincidenza tra l'arte particolare più libera, ovvero la poesia (specie nel genere drammatico), e l'epoca romantica trova una propria sintesi nell'individuazione del contenuto fondamentale della rappresentazione artistica in età moderna, ovvero l'essere umano in quanto tale, in tutta la molteplicità dei tratti del suo carattere. Questa delimitazione, che a conti fatti si traduce in un ampliamento della materia a disposizione dell'artista, si configura anche in una libertà dal punto di vista formale:

La materia si è allontanata dal sé, il razioicinio è divenuto libero, la materia si è fatta esteriore, in modo tale che l'arte è divenuta abilità formale, soggettiva, alla quale la materia è indifferente. [...] l'artista è rispetto alla sua materia una *tabula rasa*; come contenuto interessante rimane l'*humanus*, l'universale umanità, l'animo umano nella sua pienezza, nella sua verità. Ma questo interesse non è legato ad alcuna figura. In tal caso l'arte è indifferente di contro alla materia, è arte dell'apparenza, quale che sia l'oggetto che venga trattato. Vigge soltanto la legge formale che la presentazione, che è assai meno limitata, sia bella⁴¹.

L'avanzamento dello spirituale, che si manifesta a questo stadio, significa anche un avvicinamento alla libertà tipica delle successive forme dello spirito assoluto; si tratta di una libertà in un certo senso più filosofica e il rapporto con la materia esteriore è diventato indifferente. A questo punto, infatti, il contenuto non è più qualcosa deter-

³⁸ Ivi, p. 249; trad. it. cit., p. 242.

³⁹ Ivi, p. 262; trad. it. cit., p. 254.

⁴⁰ Ivi, pp. 282-283; trad. it. cit., p. 273.

⁴¹ Ivi, p. 204; trad. it. cit., pp. 197-198.

minato all'interno delle molteplici possibilità dell'*humanus*: è l'abilità dell'artista che si pone al centro del fare arte e il mezzo più consono per questo tipo di rappresentazione è senza dubbio quello della parola, che poesia e filosofia hanno in comune.

Questo tipo di libertà, che è il livello massimo di libertà cui può pervenire un'opera d'arte, è chiaramente quel tipo di libertà che, pur esprimendosi nel regno dell'arte, almeno in parte già non gli appartiene più. La libertà propria dell'arte è figlia dell'epoca classica e si manifesta nella statua greca, ma in essa manca l'elemento della soggettività. Tale elemento è il discriminare, la posta in gioco nella partita tra la libertà "estetica" e quella "spirituale" e, come si è visto, svolge un ruolo centrale nella determinazione dello statuto dell'opera d'arte.

A questo punto, si tratta di capire se il concetto di libertà, così presente come contenuto ed elemento di determinazione ontologica dell'opera d'arte, rientri per Hegel anche nel senso ultimo del fare arte. Si pone cioè il problema di chiarire il significato generale dell'arte e in che misura essa abbia a che fare con l'emancipazione dell'essere umano.

4. Il fine dell'arte

Fin qui si è cercato di mostrare come il discorso sulla libertà sia presente in tutti i passaggi strutturali della concezione hegeliana dell'arte e come ne determini in buona misura lo statuto. Si tratta di stabilire se questi momenti, che emergono in situazioni decisive, ma comunque diverse e particolari, possano essere compresi sotto un'istanza generale che abbia come fulcro il concetto di libertà, se siano funzionali al quadro d'insieme della concezione hegeliana dell'arte, se cioè siano epifenomeni del centro pulsante, della finalità ultima, che Hegel attribuisce all'arte. Verrà quindi mostrato come il discorso hegeliano sull'arte, specie nella modernità, sia un discorso sulla libertà e come esso trovi la sua chiave di volta nel fine ultimo che il filosofo assegna all'arte.

Ciò che interessa in questa sede è mostrare come il carico di emancipazione presente nelle lezioni sulla filosofia dell'arte sia un portato imprescindibile, ma sia tale solo se concepito sotto una sua determinazione eminentemente estetica e non rispetto a una mera applicazione estrinseca del concetto logico o politico di libertà al dominio dell'arte.

Nelle pagine introduttive dei corsi sulla filosofia dell'arte, il ragionamento sul fine dell'arte assume una chiara consistenza. Hegel vaglia le diverse possibilità e – con qualche variazione a seconda dei manoscritti presi in considerazione – restringe il campo principalmente a

tre opzioni: in primo luogo, Hegel si interroga sulla possibilità che il senso ultimo dell'arte sia da rinvenire nel suo carattere imitativo; prende poi in considerazione l'idea che l'arte si determini essenzialmente come quell'attività atta a risvegliare e smuovere indiscriminatamente tutte le passioni dell'animo umano; infine, si chiede se il fine essenziale dell'arte non sia la rappresentazione di un contenuto sostanziale, spirituale, superiore, e trovando in questa ultima possibilità la risposta più appropriata, analizza i termini in cui tale fine si debba configurare affinché esso sia proprio di una dimensione artistica⁴².

L'arte, stando alle pagine dell'*Introduzione*, deve porsi come proprio fine la rappresentazione di un qualcosa di sostanziale, di superiore. A questo punto Hegel ripercorre le modalità possibili con cui questo fine sostanziale è stato posto come fine decisivo dell'arte: attraverso la rappresentazione di contenuti superiori, l'arte può avere come proprio fine quello di moderare le rozzezze dell'essere umano, «l'addolcimento della barbarie in genere»⁴³. L'arte addolcisce la rozzezza dell'essere umano rappresentando le sue passioni e i suoi impulsi, rendendo oggettivo ciò che esso ha al suo interno, ponendo l'essere umano di fronte a se stesso, rappresentando «quel che l'uomo è»⁴⁴. In questo senso, per Hegel il fine ultimo dell'arte non può che essere quello di «rivelare la verità, rappresentare quel che si agita nel petto umano»⁴⁵.

Questo può essere inteso in una certa misura come un contenuto morale, ma sarebbe un errore, da parte dell'artista, esprimerlo in quanto tale. Se l'arte esprimesse un contenuto morale come suo fine più profondo, non marcherebbe la propria peculiarità rispetto ad altri campi dell'attività umana con cui condivide il compito di rivelare la verità⁴⁶. Per Hegel, si tratta di una questione che si ricollega al «modo della presentazione»:

Infatti quando le dottrine della morale vengono presentate ed espresse dall'arte come proposizione astratta, come riflessione, o anche quando tale maniera è quella prevalente, così che il sensibile vi si aggiunge semplicemente come accessorio, e la figura possiede un rivestimento che pa-

⁴² Cfr. *Hotho 1823*, pp. 24-31; trad. it. cit., pp. 26-32; *Kehler 1826*, pp. 8-18; *von der Pfordtens*, pp. 54-61.

⁴³ Ivi, p. 26; trad. it. cit., p. 28.

⁴⁴ Ivi, p. 28; trad. it. cit., p. 29; «l'uomo ora contempla i propri impulsi, che ora sono per lui, fuori di lui, di contro ai quali ora egli sta, e già comincia a pervenire alla libertà nei loro confronti. L'arte contiene già questo elemento liberatore» (ibidem).

⁴⁵ Ivi, p. 30; trad. it. cit., p. 31.

⁴⁶ Questo scopo finale, l'arte «lo ha in comune con la storia, la religione, e altro» (ibidem).

re appunto un semplice rivestimento, allora la natura dell'opera d'arte è senza dubbio stravolta⁴⁷.

Il contenuto superiore, se si vuole morale, deve essere presente nell'arte in modo «implicito»⁴⁸ e deve essere rappresentato «per via di immagini, in maniera concreta»⁴⁹. In questo modo, attraverso la configurazione concreta di un contenuto superiore, l'opera d'arte esprime il proprio fine ultimo *in quanto opera d'arte*. Se il fine ultimo fosse la formulazione di un contenuto morale in quanto tale, l'arte avrebbe il proprio fine fuori di sé, mentre essa, per essere arte, deve essere soggetta a una teleologia interna e non esterna e deve trovare in sé la propria ragion d'essere⁵⁰.

Se agli albori dell'umanità essa ha potuto svolgere effettivamente il compito di fungere da «maestra dei popoli»⁵¹, nella Grecia classica l'opera d'arte esprimeva in se stessa un contenuto superiore, rappresentava con i propri peculiari mezzi la verità che tale contenuto racchiudeva; essa, esprimendo tale contenuto, costituiva il fulcro della formazione etico-politica della *pólis* e ciò era possibile perché tra arte e società non vi era soluzione di continuità, non si mostrava frattura alcuna, ma immediata consonanza tra le due dimensioni⁵².

Il ragionamento, però, diventa problematico se si considera che, nella modernità, l'arte ha perso il suo ruolo di guida, non ha più la funzione di veicolare un contenuto che influenzi e diriga i destini della società. Nello Stato moderno, in una situazione non più armonica, dove il soggetto è emerso nella sua dirompente individualità e si trova a fare i conti con istituzioni e burocrazie che non sono più immediatamente rispondenti al suo personale sentire, essa ha assunto un ruolo laterale, ha un significato «parziale»⁵³, non è più in grado di esprimere

⁴⁷ Ivi, p. 29; trad. it. cit., p. 30.

⁴⁸ *Kehler* 1826, p. 13; *von der Pfordtens* 1826, p. 58.

⁴⁹ *Hotho* 1823, p. 30; trad. it. cit., p. 31.

⁵⁰ Ivi, pp. 30-31; trad. it. cit., pp. 31-32. «Ein Werk darf einerseits wohl Mittel zu äusserlichen Zwecken sein, muss aber andererseits (und in erster Linie) in sich selbst, in seinem eigenen Ästhetisch-Sein seinen Zweck haben, wenn es den Namen *Kunstwerk* verdienen will» (A. Horn, *Kunst und Freiheit. Eine kritische Interpretation der Hegelschen Ästhetik*, Nijhoff, Den Haag 1969, p. 31).

⁵¹ Ivi, p. 29; trad. it. cit., p. 30. A questo proposito, cfr. P. D'Angelo, *L'arte come "maestra dei popoli": il ruolo della forma d'arte simbolica nelle Lezioni di Estetica di Hegel*, in F. Iannelli (a cura di), *Arte, religione e politica in Hegel*, ETS, Pisa 2013, pp. 115-129.

⁵² Menke sottolinea come andare a teatro per i Greci significò, allo stesso tempo, partecipare al governo (cfr. C. Menke, *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, p. 107).

⁵³ A. Gethmann-Siefert, *Die Rolle der Kunst im Staat. Kontroverses zwischen Hegel und den Hegelianern*, in A. Gethmann-Siefert, O. Pöggeler (hrsg. von), *Welt und*

un contenuto sostanziale forte, poiché agli occhi del moderno rappresenta «qualcosa di passato»⁵⁴.

Tuttavia, l'opera d'arte moderna è esattamente l'opera in cui si perviene alla rappresentazione della soggettività libera (che lo stesso moderno ha prodotto), della soggettività che nella sua autonomia ha scisso l'armonia sociale della classicità. In questa situazione – e senza un atteggiamento nostalgico da parte di Hegel – l'arte, proprio per il ruolo laterale che ha assunto, nel suo aver perso la capacità di veicolare un contenuto determinato, assume la funzione, necessaria benché non più primaria, di «cultura formale» (*formelle Bildung*)⁵⁵. In questa *Bildung* non viene più espresso un contenuto determinato, ma l'arte diviene una possibilità di orientamento e discernimento attraverso la sollecitazione al confronto con diverse prospettive, passate e presenti, e può essere interpretata come una dimensione capace di preservare l'unicità dell'individuo all'interno della struttura statale⁵⁶. L'opera d'arte, che ha in sé i caratteri della libertà come costitutivi della propria esistenza, che si determina come espressione della soggettività spiritualmente libera e apre lo spazio alla pluralità della rappresentazione di tale soggettività, può venire intesa come vero e proprio elemento che, senza proporre un contenuto forte, «offre alla modernità un contributo essenziale come cultura della libertà»⁵⁷.

In questo senso la libertà, quella libertà spirituale e soggettiva presente nell'arte moderna, la “posta in gioco” che fungeva da discriminare rispetto alla libertà “estetica” dell'arte classica, diviene il quadro di riferimento possibile, entro cui sintetizzare gli elementi di liberazione

Wirkung von Hegels Ästhetik, Hegel-Studien Beiheft 27, Bouvier, Bonn 1986, pp. 65-102, p. 75.

⁵⁴ *Hotho 1823*, p. 311; trad. it. cit., p. 301.

⁵⁵ Il concetto di *formelle Bildung*, presente soprattutto nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*, dove si può leggere: «Nella vita statale in quanto tale è racchiusa la necessità della cultura formale, dunque della nascita delle scienze come di una poesia e di un'arte colta in genere» (G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Werke in 20 Bänden, Bd. XII, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970, p. 93; trad. it. a cura di G. Bonacina e L. Sichirullo, Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 61). Per una disamina approfondita del concetto di *formelle Bildung* e si rimanda a J.-I. Kwon, *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der »symbolischen Kunstform« in Hegels Ästhetik*, Fink, München 2001, specie ai capp. 4.2 e 4.3, pp. 296-318.

⁵⁶ Questa, in estrema sintesi, una delle tesi principali di Siani, che parla di una «(r)esistenza dell'arte nello Stato» (A.L. Siani, op. cit., soprattutto al cap. 4, pp. 121-171).

⁵⁷ K. Vieweg, *L'arte moderna come «fine dell'arte»*, in F. Iannelli (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 95-114. Scrive Angehrn che, anche dopo l'età classica, «in einem gewissen Sinn bleibt Kunst als solche immer emanzipativ» (E. Angehrn, *Freiheit und System bei Hegel*, de Gruyter, Berlin-New York 1977, p. 318).

presenti nel ragionamento estetico hegeliano e mostrare come tali elementi non siano per nulla irrelati.

5. Conclusioni

L'arte, per Hegel, specie nella modernità, non ha una funzione educativo-pedagogica alla Schiller, né tanto meno un ruolo esplicitamente politico di emancipazione come si potrà ritrovare in seguito, per esempio, in Brecht⁵⁸. Dall'altra parte, tuttavia, è chiaro che l'espressione artistica non risponde affatto a principi che potremmo rinvenire nelle teorie dell'arte per l'arte, non si pone come un'arte sorda rispetto al mondo circostante e alla condizione dell'essere umano. Tutto il contrario: l'arte per Hegel è (e deve essere) riempita dal mondo. Il mondo e l'apertura su di esso costituiscono la condizione di possibilità dell'arte.

In questo suo aprirsi al mondo e assumere su di sé i caratteri del proprio tempo, essa arriva a esprimere nella modernità il secondo livello di libertà che qui è stato individuato, ovvero quello della libertà spirituale propria della soggettività umana. Facendosi espressione di ciò che era in gioco nella partita tra libertà classica e libertà romantica, l'arte assume, per l'essere umano, un ruolo liberatorio rispetto agli impulsi meramente soggettivi e alle condizioni esteriori. Nella rappresentazione di tale libertà e nel divenire *formelle Bildung*, l'arte trova il proprio fine ultimo nel mondo moderno e, con questo, il proprio carico di emancipazione.

⁵⁸ Può essere interessante notare come per Brecht il teatro non possa trasformarsi in un «mercato della morale», ma debba avere come compito primario, «indispensabile», quello di «ricreare la gente», ovvero «il divertimento» (B. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, in Id., *Schriften zum Theater* 2, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967, pp. 659-707, p. 663; trad. it. di E. Castellani, *Breviario di estetica teatrale*, in Id., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001, pp. 113-149, p. 115). Per quanto tale fine sia diverso da quello individuato da Hegel come fine ultimo dell'arte e tenendo ben presente la forte tensione politica dell'arte brechtiana, sembra che anche per il drammaturgo di Augusta vi sia l'esigenza di sottolineare, prima di tutto, la necessità di considerare l'opera d'arte in quanto tale e non come mero corollario estrinseco giustapposto a qualsivoglia tesi morale.

L'articolo si prefigge l'obiettivo di comprendere il ruolo del concetto di libertà nella filosofia hegeliana dell'arte. Si è cercato di sottolineare la peculiarità di tale concetto nel contesto estetico: esso ha certo un'origine di tipo logico e condivide alcune caratteristiche che sono riconducibili al dominio dell'antropologia, a quello della morale e della politica, senza tuttavia essere riducibile ad essi. L'articolo analizza quindi i luoghi più rilevanti in cui compare il concetto di libertà nelle *Lezioni di estetica* di Hegel e mostra i mutamenti che la sua definizione subisce nell'attraversamento delle diverse forme d'arte (simbolica, classica, romantica) e rispetto alle arti particolari (dall'architettura alla poesia). Viene evidenziata la differenza tra un concetto di libertà che si dimostra essere più appropriato al concetto hegeliano di arte, quello proprio dell'età classica (e della scultura), e una superiore versione del concetto di libertà, più spirituale e meno artistica (benché del tutto inserita nel contesto dell'arte), che invece è caratteristica del moderno (e della poesia). La posta in gioco nella partita tra i due modi in cui si manifesta la libertà è costituita dalla comparsa della soggettività libera. L'articolo si conclude mostrando come il concetto di libertà, specie nel moderno, diventi decisivo nella determinazione del fine essenziale dell'arte.

Parole chiave: Hegel, estetica, arte, libertà, soggettività

This article investigates the role of the notion of freedom in Hegel's Philosophy of Art by isolating the particular way Hegel frames this concept within the aesthetic context. While Hegel's notion of freedom is certainly rooted in logic and acquires some of its basic features thanks to the anthropological and moral-political inquiry, it is not reducible to these fields. Indeed, by analyzing the most relevant moments of freedom in the Hegelian Lectures on Aesthetics and underscoring the variations in the definition of freedom both in Hegel's treatment of the different forms of art (symbolic, classic, romantic) and in the individual arts (from architecture to poetry), I argue that Hegel makes a crucial distinction between two important meanings of freedom, which I will isolate. The first one is appropriate to the notion of art, particularly the art typical of the classical age (and of the sculpture), the second one is a higher version of freedom — one that is more spiritual, less artistic, but still included in the aesthetic domain — which is typical of the modern era (and of the poetry). The crucial difference between these two meanings of freedom is determined by the appearance of the free subjectivity. I conclude the article by illustrating how the notion of freedom becomes decisive, especially in modernity, in determining the highest aim of art.

Keywords: Hegel, Aesthetics, Art, Freedom, Subjectivity