SAGGI

L'aporia dell'opera. Hegel profetico

di Massimo Donà

Hegel's aesthetics as an unwitting prophecy of the Dadaist revolution. Art as a place of an impossible metaxy; as a place inhabited by the ghosts of an unprecedented coincidentia oppositorum*. Halfway, always, between sensible and rational, between part and whole, between inside and outside. Where nothing is simply itself anymore.*

Keywords: Beauty, Aporia, Work, Totality, Negation

Sono in molti – ed Hegel lo sa bene – che ritengono improprio dedicare ai prodotti del *bello artistico* una fatica scientifica. E non solo per l'infinita varietà e arbitrio che caratterizzano l'immaginazione creatrice, e per la smisurata pienezza della fantasia; che mal andrebbero a conciliarsi con l'arida secchezza del concetto, prediligendo piuttosto allontanarsi dall'ambito del necessario. Insomma, sembra proprio che «non vi possano essere leggi *universali* del bello e del gusto, poiché le rappresentazioni del bello sono così infinitamente molteplici e quindi innanzi tutto qualcosa di *particolare*»[1].

Di solito, poi, si crede che il mondo dell'arte manchi di quella effettualità, di quella realtà e di quella verità che sarebbero proprie, invece, del mondo esterno dei fenomeni e della loro immediata materialità.

In realtà, per Hegel, è proprio questo mondo esteriore, anzi il mondo empirico in quanto tale, sia interno che esterno, a non costituirsi proprio come mondo della vera realtà. Ad indicare cioè la parvenza e l'illusione più gravi. Insomma, per lui, è «solo oltre l'immediatezza del sentire e degli oggetti esterni che va cercata l'autentica realtà»[2].

Ché è proprio tale immediatezza ad aver a che fare, sempre per il maestro dell'idealismo, con l'astratta *indeterminatezza*. Ossia, con quell'*immediatezza* del sentire che, proprio essa, disegnerebbe invece l'illusione nella sua forma più grave.

Il fatto è che, se la natura esterna appare appunto come *esterna*, se questo è cioè il modo in cui essa si dà ai sensi, allora sarà proprio questa sua supposta esteriorità, anzitutto, a costituirsi come "illusoria".

Per questo spetta all'arte spazzare «la parvenza e l'illusione di questo mondo cattivo, caduco, da quel vero contenuto dei fenomeni, e dare loro una realtà più alta, generata dallo spirito»[3].

Ma, in che rapporto sta l'ideale dell'arte con la natura? si chiede il nostro filosofo. Una cosa è certa: il bello artistico non può arrestarsi al semplice concetto universale; d'altronde, ha già in sé, «secondo questo concetto, determinatezza e particolarità, per cui, proprio partendo da sé, dovrà entrare nella determinatezza reale»[4].

Ma, si chiede ancora Hegel, come fa l'ideale a rimanere quel che è, nel farsi comunque esteriore e finito, particolare e costitutivamente sensibile? Per esso, infatti, rimanere quel che è significa anzitutto rimanere quel che era in quanto non ancora finito e non ancora esteriore. Ma soprattutto, come Hegel precisa già nel

---

1 - G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad.it., Einaudi, Torino 1972, p. 11.

2 - *Ibid.*, p. 13.

3 - *Ibidem.*

4 - *Ibid.*, pp. 198-199.

capitolo dedicato all'*ideale come tale*, se per un verso «il vero ha sì esistenza e verità solo nel suo dispiegarsi a realtà esterna, per altro verso il medesimo potrà riunire e mantenere in uno l'esteriorità reciproca di esistenza e verità, solo in quanto ognuna delle parti del dispiegarsi faccia apparire in lei quest'anima: il tutto»[5].

Ecco come l'ideale riuscirebbe a rimanere se stesso, pur consegnandosi all'esistenza particolare e finita, nonché esteriore e sostanzialmente indeterminata.

Rimanendo in grado di far apparire, in ognuna delle proprie parti, tutte irrimediabilmente esteriori, il tutto; ossia, la vera anima dell'esistente, sempre secondo Hegel. Ecco, dunque, quel che renderebbe l'esteriorità artistica incomparabilmente superiore a quella naturale – che non sarebbe invece degna dell'appellativo di "spirituale" in quanto incapace di far essere le parti quali autentiche e veridiche espressioni della totalità. Da ciò la loro irredimibile indeterminatezza – secondo quanto precisato poco sopra.

Insomma, «quale sarebbe l'anima di cui tutti i punti dell'apparenza dovrebbero divenire occhio?»[6]. Consentendo, alla medesima, di pervenire alla propria più autentica manifestazione? Dando vita ad una vera e propria oggettualità artistica?

La *totalità* – ci ha appena detto Hegel.

Ma, in che senso? Come, cioè, a tale totalità sarebbe consentito manifestarsi nella bellezza dell'arte?

Come 'interno'.

Insomma, nell'esterno, sempre secondo Hegel, l'interno si manifesterebbe nella sua verità, lasciando trasparire l'anima della cosa – che i sensi non potranno che accogliere nella sua indeterminatissima esteriorità – in quanto manifesto come ben distinta "interiorità".

Solo a tali condizioni l'arte potrà farsi espressione dello spirito. Sì, perché, sempre secondo Hegel, «l'animazione e la vita dello spirito sono la libera infinità che è nell'esistenza reale per se stessa come interno, poiché nella sua estrinsecazione ritorna a se stessa e rimane presso di sé»[7]. Insomma, solo là dove la libera infinità saprà portarsi fuori come quel che *non è* tale esteriore finitezza, e sappia palesarsi come *interno* della cosa resasi così manifesta (ossia, non come *altro* dalla medesima, ma come suo cuore e anima profonda), insomma, solo dove accada tutto questo, la totalità rilucerà nella determinatezza di un essente che rimarrà comunque e in ogni caso parziale. Facendosi semplice "negazione" dell'esteriorità – che sarà necessariamente manifesta, dunque, come *in-determinata* (appunto in quanto "negata", come determinatezza, dalla libera infinità che in essa apparirà come suo "interno").

---

5 - *Ibid.*, p. 175.

6 - *Ibid.*, p. 176.

7 - *Ibid.*, p. 177.

Fermo restando che *quel che non è "interno"* apparirà come *astrattamente indeterminato* solo là dove il "non" non venga lasciato apparire *come interno*. Ossia, dove l'interno appaia esso medesimo nella forma dell'esteriorità (quella che compete all'interno e all'esterno in quanto forme della spazialità…. per come essa si dà al senso esterno). E dunque non risuoni di quella libera infinitudine che, solo dal punto di vista dell'esteriorità, può ridursi (per dirla con Pirandello) a *pura superfluità.* Costituendosi come un non altrimenti identificabile "oltre", destinato a consegnare la finitezza esteriore ad una totalmente incomprensibile intrascendibilità.

Mentre, nel *bello artistico*, la finitezza dell'esteriore (o sensibilmente percepibile) riuscirebbe a far risuonare un "interno" adeguatamente evocato dal mistero che nessuna delle determinatezze attribuibili a tale esteriorità sembra poter esaurire in se stessa. Anche perché, se vi riuscisse, vanificherebbe ogni spinta vitale – di quelle che, solo, possono trasformare in espressione dello spirito un'altrimenti morta e insignificante determinatezza.

Da ciò l'irrompere, per una dinamica essenzialmente "spirituale", di una bellezza artistica in virtù della quale l'esteriore riuscirebbe a farsi manifestazione libera dell'infinito – senza doversi per ciò stesso superare all'infinito, secondo una dinamica come quella messa a tema dalla prospettiva filosofica fichtiana. «Insomma, soltanto allo spirito è dato imprimere il suggello della propria infinità e del libero ritorno a sé e alla sua esteriorità, sebbene con questa entri nella sua limitatezza»[8].

Non è un caso che Hegel collochi la dimensione estetica tra le manifestazioni dello Spirito; sottraendola, nella forma più radicale, alla pura meccanicità che conviene solo al naturale e alla rigida legislazione che compete alla sua inviolabile causalità.

Profondamente hegeliana, dunque, la riluttanza, resa manifesta dalle pagine di "Serafino Gubbio", nei confronti di un'arte (come quella fotografica o cinematografica) destinata a conformarsi alla rigida e insensata meccanicità del puramente naturale (e dunque dei bruti, come dice Pirandello).

In questo senso, nel bello dell'arte, agli occhi di Hegel, a manifestarsi è davvero lo spirito in quanto tale. Perché solo quest'ultimo, per il maestro dell'idealismo tedesco, saprebbe farsi *idea* nella forma dell'*idealità*, cioè della *negazione* del finito. Mentre quest'ultimo avrebbe, nello Spirito, solo il significato di qualcosa di superato, e non di essente. La qualità propria dello spirito è infatti la vera infinità, cioè l'infinità che non si limita ad opporsi unilateralmente al finito, ma lo include in se stessa quale suo momento. Già la *Logica*, comunque, sempre per Hegel, «non consiste in altro che nel mostrare che il finito *non è*; cioè non è il vero, ma è semplicemente e soltanto un *trapassare* e un *andar oltre se stesso*»[9].

---

8 - *Ibidem.*

9 - G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche* (§ 386), trad.it., Laterza, Roma-Bari 1978, p. 377.

Lo spirito è l'idea che, facendosi natura, riesce ad attraversare il finito, senza lasciarsi ingabbiare entro i suoi confini – che anzi verrebbero dalla medesima rigorosamente negati. Facendo della determinatezza dai medesimi comunque circoscritta *qualcosa di essenzialmente superato*; e dunque di propriamente "non essente". A venire negata, infatti, dallo spirito – e dall'idea che si facesse natura superando l'esteriorità del naturale, superando cioè la sua intollerabile limitatezza – sarebbe proprio la positività che, sola, può rendere "essente" il finito, ovvero la sua esteriorità. E che, solo in quanto negata, potrebbe far apparire l'interno come totalità – che significa: come negazione della parzialità della parte.

Totalità, infatti, in quanto significato dell'interiore, non dice quello che il medesimo concetto avrebbe potuto dire alla luce della forma più alta dello spirito assoluto; ma, più semplicemente, "negazione della parzialità". Ovvero, qualcosa di non determinato in se stesso, se non come negazione della determinatezza (propria appunto dell'esteriorità del naturale o sensibile), per l'appunto.

Pura libertà di movimento, insomma, destinata a far vivere la morta determinatezza del puramente esteriore, che non potrebbe dirsi se non dicendo in-uno che il puramente esteriore non è affatto determinato. Eccoci così tornati all'*indeterminatezza* o arbitrarietà già attribuita da Hegel alla bellezza puramente naturale.

Cosa farebbe dunque l'arte? L'arte, per Hegel, mostrerebbe esteriormente l'interno; riuscendo a mostrarcelo come semplicemente "interno" – ossia, come *altro* dall'esteriore. Come un "altro" che l'esteriore comunque non ttradirebbe, ma mostrerebbe correttamente, per quel che esso davvero "è", in quanto *interno*, ossia in quanto libero dalle costrizioni che vincolano ogni determinazione dell'astratta esteriorità.

Per quanto lo mostri "come altro". Assecondando cioè la distinzione di *esterno* e *interno* – la stessa che, in quanto tale, costituisce uno dei veri punti deboli del sistema hegeliano. Un suo effettivo difetto. In quanto ancorato ad una prospettiva che il nostro non avrebbe potuto fare a meno di definire *intellettuale astratta*, *in primis* perché testardamente ed insensatamente ancorata alle proprie incessanti "separazioni" – che, da ultimo, peraltro, non sarebbero altro che ferite destinate ad abbandonare l'esterno alla propria inadeguata rigidità. E che, nel venire accolte – le stesse che altrimenti avrebbero finito per lasciare l'esterno del tutto privo di vivificazione –, avrebbero finito per trasfigurare il *superfluo* di pirandelliana memoria e farlo finalmente vivere, trasformandolo in bellezza; in bellezza autonoma e consistente – la sola in grado di consentire, all'anima universale, di trovarsi nell'*esteriore* come presso di sé. Ovvero, come se (*als ob*) non fosse esteriore. Risolvendo in questo modo anche la mutevolezza del mondo naturale, ossia eternandola. Lo spirito potrà dunque sentirsi a casa, nell'esteriore, solo e proprio in quanto in grado di rendere non mutevole e quindi solida la sua

inarrestabile fluidità. Diventando per ciò stesso autonomo e consistente in sé stesso; senza doversi incessantemente rideterminare, nel mai risolto e dunque vano tentativo di identificarsi. Senza anelare sempre a qualcosa d'altro di cui patirebbe in ogni caso la mancanza.

Vivificare l'esteriore significa dunque, per Hegel, rendere stabile il suo incerto e incessante rideterminarsi, liberarlo dai suoi molteplici condizionamenti e farlo vivere rendendo autonoma e incondizionata la sua infinitudine; quella stessa che esso, in quanto astrattamente esteriore, e dunque positivamente determinato, mai potrebbe riconoscere, e che purtuttavia lo agita nel profondo come interiorità di cui potersi fare, in ogni momento, autentica e piena manifestazione. Ma, rendendola autonoma, la renderà anche totale (ché non dipenderà più da nulla di altro da sé); infinita, e in quanto tale necessariamente immutabile (come potrebbe infatti la totalità divenire, svolgersi, se necessariamente già comprensiva di tutto quel che sarebbe potuta essere?).

In altre parole, rileva Hegel, «l'arte ha la destinazione di apprendere e manifestare come vera l'esistenza nella sua apparenza, cioè nella sua adeguatezza al contenuto a se stesso conforme e che è in sé e per sé. La verità dell'arte, dunque, non può essere semplice esattezza… come quella a cui si limita la cosiddetta imitazione della natura, ma l'esterno deve concordare con un interno che concorda in se stesso e proprio per questo può rivelarsi nell'esterno come se stesso»[10]. Perfetta coincidenza di esterno e interno; destinata a fare, dell'esterno, in quanto configurantesi come bello artistico, una perfetta manifestazione dell'interno "come se stesso", ossia come distinto dall'esterno e dalla sua separatezza, dalla sua determinatezza, ovvero, dalla sua astratta positività. Dal suo mai compiuto divenire. Sì da non costringerlo ad alienarsi; ma rendendo la sua apparenza (esteriore) quanto mai veritiera. Mostrandolo cioè come immutabile, infinito e perfettamente autonomo – ossia totalizzante, e per ciò stesso libero. E per tutti questi motivi, anche "bello". Solo così «l'esterno può farsi manifestazione della libertà spirituale»[11], precisa Hegel. E quindi "bello". «In quanto il bello è solo come unità totale, ma soggettiva, per cui il soggetto dell'ideale, dalla dispersione di altre individualità e dei loro fini e sforzi ritornando in se stesso, deve apparire raccolto in una superiore totalità ed autonomia»[12]. Raccolto in una superiore totalità, dice il filosofo di Stoccarda. Superiore, però; superiore e dunque diverso da ciò che potrebbe apparire nella forma di una pura e semplice esteriorità. E dunque, per quanto altro dall'esteriorità (in cui la totalità si farebbe necessariamente inferiore), non mancante della medesima. E

10 - G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 177.

11 - *Ibid.*, p. 179.

12 - *Ibidem.*

per ciò superiore. Manifesto dunque come "interiorità" *non semplicemente interiore*; ossia, come "interiorità" destinata a *negare* non solo l'esteriorità e la sua positività astratta, ma finanche se medesima, in quanto determinata e dunque essa medesima *altra* dall'esteriorità (e per ciò stesso mancante della medesima). E dunque negante anche la determinatezza del puramente esteriore o naturale – sì, perché, negando la propria determinatezza, non potrà che negare finanche la determinatezza di ciò che risulterebbe così e così determinato solo per il suo relazionarsi alla determinatezza della pura interiorità. Perciò l'interiore è in grado di risolvere e guarire tutti i dolori, le lacerazioni e le ferite che l'interiore potrebbe aver in qualche modo patito.

Ecco perché «la forma artistica ideale sta come un Dio beato… questo positivo essere ritirato in sé, accompagnato dalla negatività di ogni particolare, dà loro il tratto della serenità e della calma»[13]. La superiore totalità dell'ideale (lo spirito in quanto determinantesi sì nella forma dell'interiorità, ma come idea non più priva del naturale) nega dunque ogni particolarità; quella dell'interiore e quella dell'esteriore, in quanto astrattamente e positivamente distinti. Ma nega anche la particolarità del finito esteriore (nel cui cuore l'infinità vive senza doversi a sua volta de-terminare), e risolve in se stessa le ferite e le astratte esclusioni che così spesso ls determinano; rendendo dialetticamente risolta anche la più radicale delle mancanze. Ossia, facendo di quest'ultima una perfetta manifestazione della negazione del suo stesso mancare; tanto da renderla in quanto tale "bella". In quanto perfetto riflesso della superiore totalità dell'ideale; cioè di quella totalità che mai potrà mancare neppure della mancanza caratterizzante finanche l'interiore e l'esteriore in quanto semplicemente "altri" l'uno dall'altro. Ma, al contrario, l'accoglierà in se stessa; disponendosi finanche ad esserla, quella mancanza, e non come semplicemente risolta (ossia superata) – ma limitandosi piuttosto a farla sembrare "bella". Non come a sua volta astratta sintesi di interiorità ed esteriorità, comunque (che sarebbe astratta, pur in quanto sintesi, perché mancante delle due dimensioni concepite nella loro astratta differenza o pura positività). Le parti, le forme dell'esteriorità sensibile, si faranno per ciò stesso *serene*; al punto che «la serenità in se stessa rimane il loro carattere essenziale»[14].

Anche in soggetti lacerati, in soggetti, cioè, che abbiano dovuto soccombere al destino – come i grandi eroi della tragedia antica. Hegel non avrebbe potuto essere più chiaro, a questo proposito: «perfino quando una profonda frattura ha lacerato il soggetto in se stesso e tutta la sua esistenza… anche quando gli eroi tragici sono raffigurati come soccombenti al destino… questo fondarsi su di sé è ciò che

13 - *Ibid.*, p. 180.

14 - *Ibidem.*

permette anche nel dolore di conservare e fare apparire la serenità della quiete»[15]. È un vero e proprio «sorridere attraverso le lacrime»[16].

Insomma, serenità anche nel dolore; ecco, ciò che rende bello tutto quanto sia stato vivificato dall'ideale e dalla sua potenza totalizzante. Da cui il suo costituirsi come espressione di una perfetta autonomia, quale può essere, appunto, solo quella della totalità libera. Il costituirsi in questo modo da parte di ogni manifestazione del bello artistico – che, nonostante la sua ineliminabile forma sensibile, non potrà impedire, alla parte, di farsi bella e dunque manifestazione della vera esistenza; quale vera e propria adeguatezza al contenuto conforme a sé.

D'altro canto, non ci si potrà non chiedere: e come potrebbe la totalità venire intaccata dal costituirsi di qualcosa come non compreso dalla medesima (ossia, come astrattamente astratto)? O anche; come può un evento riguardante l'esteriorità del puramente naturale intaccare la perfezione della totalità?

Come potrebbero, cioè, la parte e le sue ferite, intaccare l'autonomia del tutto?

Il fatto è che la vera e superiore totalità, non potendo mai mancare neppure del patimento che colpisce la parte in quanto ferita e mancante, se per un verso non può risolverla in sé nella forma della semplice *Aufhebung* (ché non le consentirebbe di aver a che fare con la vera mancanza – quella che non può neppure "sapere", della totalità), per un altro verso non potrà neppure lasciare questo dolore semplicemente fuori di sé. Ché diventerebbe essa medesima "parte", in quanto ferita da tale mancanza.

La totalità, quella vera e superiore, non viene cioè in alcun modo "intaccata" dalle ferite caratterizzanti la parte nella sua parzialità, perché *le è*; non potendo in alcun modo mancare neppure della loro irrimediabile *mancanza*. Perciò dovrà sapersi anche risolvere in quest'ultima. Senza peraltro limitarsi a comprenderla all'interno di una totalità da ultimo non mancante di nulla.

Risolvendovisi, cioè, proprio in quanto superiore totalità; in quanto mancante e non mancante, dunque (in-uno), dell'astrattezza dell'astratto; in cui il concreto dovrà dunque necessariamente risolversi; mancando, dunque, ma, nello stesso tempo anche non mancando della pura e astrattissima, nonché dolorosa, mancanza.

Ecco il paradosso che l'arte avrebbe il compito di sopportare; e di cui solo essa avrebbe potuto farsi portatrice; in quanto finitezza capace di manifestare un infinito che, lungi dall'annichilirla, la ipostatizzerebbe rendendola vera e propria icona di libertà. Che non annulla le ferite, non le rimargina con la forza che ha da convenire alla totalità, ma apparirà in esse *come ferita.* E dunque anche "non apparirà" (in quanto totalità – necessariamente anche priva di mancanze).

---

15 - *Ibidem.*

16 - *Ibid.*, p. 181.

In modo che «tutto quel che sia solo esteriore in essa (nella particolarità o limitatezza) venga distrutto e annullato. Ché, solo con questa negazione della semplice esteriorità, la forma e la figura determinate dell'ideale sono un condurre quel contenuto sostanziale nell'apparenza adeguata per l'intuizione e la rappresentazione artistiche»[17].

Qui, peraltro, Hegel si tradisce, parlando di una improbabile *distruzione* del puramente esteriore. Infatti, se la particolarità e la limitatezza venissero veramente distrutte o annullate – come si dice in questo passo –, verrebbe a determinarsi una simmetrica parzializzazione (e dunque distruzione) della totalità: che rimarrebbe per l'appunto priva dell'astratta parzialità.

Per quanto poi si corregga subito, parlando di "negazione" della semplice e astratta esteriorità.

Certo, egli non precisa di che tipo di "negazione" si tratti; non allude, cioè, ad un'*altra* negazione (analoga a quella da noi tratteggiata in *L'aporia del fondamento* e in *Sulla negazione*); ma certamente chiama in causa un concetto di *negazione* che, sola, sembra in grado di offrire al contenuto sostanziale un'apparenza adeguata, capace di renderlo "bello" – nel senso del bello artistico, evidentemente.

Fermo restando che restano aperte a questo proposito alcune importanti domande, a partire da quella, centrale, che suona così: in che rapporto starebbe la distruzione dell'esteriorità con la semplice negazione della medesima?

E poi: perché tale negazione dovrebbe consentirci di offrire gli oggetti a un uso solamente teoretico, e non pratico? Presentandoli, in quanto tali, all'astrazione della cosiddetta "parvenza ideale".

Perché non ci lascerebbe cioè utilizzarli? Cosa li sottrarrebbe al dominio dell'utilizzabilità? Cosa, se non il loro semplicissimo esser "individuali": e per ciò stesso distinti? Distinti anzitutto dall'universalità del fine da raggiungere o in qualche modo realizzare.

Sì, ma il fatto è che, anche negli essenti per definizione utilizzabili, *universalità* e *individualità* si fanno 'esteriori' l'una rispetto all'altra; solo in forza di tale distinzione, infatti, l'una (ossia, l'individualità) può venire utilizzata per raggiungere la seconda (l'universalità), per guadagnarla quale risultato e fine del nostro agire. Secondo una articolazione in cui, a contare, è anzitutto l'universalità – ché solo essa costituisce il fine delle nostre azioni. L'universale (l'*eidos* platonico), infatti, non può venire utilizzato; mai potendo venire 'utilizzato', ad esempio, il concetto di cavallo. Mentre chiunque potrebbe, all'occorrenza, utilizzare questo o quel cavallo, anche solo per spostarsi da qui a lì. Per procurarsi del cibo, ad esempio.

17 - *Ibid.*, p. 183.

Potremmo dire che, in virtù dell'esperienza estetica l'individualità distinta – quella che di norma utilizziamo quale mezzo per raggiungere uno scopo di norma universale – viene semplicemente "negata", e non utilizzata. Perciò la sua sarà un'individualità sospesa; *negata*, cioè, come individualità (se è vero che normalmente l'individualità è tale solo in quanto utilizzabile). E per ciò stesso resa del tutto inutilizzabile.

«L'arte ci presenta gli oggetti, ma traendoli dall'interno; non li dà per altro uso, ma limita l'interesse all'astrazione della parvenza ideale per la visione semplicemente teoretica»[18].

Sì, perché un'oggettualità finita che sia capace di far trapelare la libertà di uno spirito infinito, facendoci incontrare qualcosa che non potrà certo dirsi esteriore (e dunque sarà necessariamente interiore), non può che essere un'attività che trae i propri oggetti dall'interno dell'ideale; da una dimensione universale e necessariamente astratta rispetto alla tangibile esperibilità dell'individuale. Che potrà dunque essere esperita solo in virtù di un approccio specificamente teoretico; ossia, esclusivamente contemplativo. Ché solo questo apparirà in questa o quella finitezza "in quanto belle": ovvero, il sostanziale. L'interno e la sua superiore totalità.

Insomma, noi non vedremo in essa quel che la medesima, in quanto così e così determinata, anche sa di essere. E ci faremo puro "occhio sul mondo"; anzi sulla sostanzialità del mondo. Che non darà certo spazio a ciò che, dell'esteriorità del finito, non potrebbe mai consentire, al "vero", di manifestarsi nella sua autentica sostanzialità.

Ma cosa comporta, dovremo continuare a chiederci, che questa esteriorità venga negata? Ossia, che ad essa non venga lasciato alcuno spazio "suo proprio"? E che in essa noi si riesca a cogliere quella che Hegel stesso avrebbe definito la *sostanzialità del "vero"*? E solo essa.

Insomma, cosa comporta tutto ciò per l'esteriorità dell'esteriore? Che venga annientata… o cos'altro?

Diciamo che una cosa, almeno, Hegel ce l'ha ben chiara: che solo l'arte, proprio per quanto stiamo vedendo, è in grado di elevare oggetti che, altrimenti, rimarrebbero assolutamente privi di qualsivoglia valore. E di fissarli "per sé", di là dal loro insignificante "contenuto"; elevandoli a fini in quanto tali, per quanto individuali. «Indirizzando il nostro interesse a ciò di cui altrimenti non ci cureremmo»[19] – alla loro singolarissima individualità. Che non sarà più strumento per la realizzazione di un fine altro dalle medesime. Perché l'universalità diventa ciò di cui esse medesime sapranno farsi perfetta "manifestazione". Senza costringerle a sporgere oltre

18 - *Ibid.*, p. 186.

19 - *Ibidem.*

se medesime. Solo in questo modo essa saprà farsi manifestazione di un vero e proprio significato; in quanto manifestazione della totalità nella forma di un'universalità. Anche perché "il significato" è sempre universale. E se tali individui "belli" sapranno acquisire un vero significato, ciò non potrà accadere se non in forza del manifestarsi come universale (come interiorità) da parte del tutto. Che solo così saprà vivificare la forma finita in grado di farsene custode senza fare da ostacolo al suo pieno manifestarsi. Da ciò l'elevazione, resa possibile dall'arte, degli oggetti; che consentirebbe, ai medesimi, di acquisire quel valore assoluto che essi, in se medesimi, in quanto pure oggettualità estrinseche e particolari, non potrebbero mai pretendere. Che, in quanto pure espressioni esteriori, non potrebbero mai rivendicare.

Ricordiamo che nel 1914 il processo di coerentizzazione prodotto da una sperimentazione in fondo già dadaista giunge al proprio apice; radicalizzandosi con la decisione duchampiana di firmare uno scolabottiglie trovato in un grande magazzino.

Duchamp avrebbe così finito per elevare – in senso tutto ancora hegeliano – un oggetto insignificante, al punto da farlo diventare "opera d'arte". Consegnandogli cioè un'*aura* che la sua ripetibilità (la stessa in virtù della quale l'*originale* avrebbe finito per non avere più alcun valore – al punto da potersi ritrovare finanche perduto) non avrebbe affatto ostacolato, ma piuttosto consentito… per il semplice fatto che un artista come Duchamp si fosse deciso a firmarlo.

Si tratta della massima coerentizzazione di quanto già accaduto con i primi *collages* di Picasso – il quale avrebbe comunque tentato una propria rilettura del *ready-made* solo nel 1942, producendo *Bull's Head*, la testa di toro creata con il sedile e il manubrio di una bicicletta.

Il principio costruttivo era rimasto quello del *collage*. Solo che l'oggetto trovato non sarebbe stato più incollato su una tela, ma semplicemente liberato dal contesto pratico in relazione a cui si sarebbero potuti disegnare la sua funzione e il suo significato.

L'arte non esiste più "in quanto tale"; ma solo in quanto *esposta* ed *offerta* in pasto al pubblico. Eccoci tornati al valore espositivo. Benjamin, e il rapporto opera–pubblico: ma, in verità, già Hegel.

Da cui la possibilità di trasformare tali oggettualità in vere e proprie finalità sostanziali – ossia, in oggetti *pura mente* contemplabili. Che avrebbero saputo superare finanche il limite che compete al naturale e alla sua contingenza in quanto espressioni di una irrisolvibile temporalità.

Sì, perché «lo stesso fa l'arte in rapporto al tempo ed anche qui idealmente. Ciò che nella natura ben presto sparisce, l'arte rende duraturo; un sorriso fugace, una rapida contrazione sarcastica della bocca, uno sguardo, un fuggevole splendore,

tratti spirituali della vita dell'uomo, avvenimenti che vanno e vengono… che ci sono e subito vengono dimenticati. Tutto questo l'arte sottrae all'esistenza momentanea, superando anche per questo riguardo la natura»[20]. L'arte "supera" la natura dunque, rendendo un prodotto quasi naturale quel che sarà riuscito a rendere bello. Facendo sembrare che le sue oggettualità non siano state prodotte, ma si siano fatte da sé (al modo delle cose naturali, appunto). Facendole sembrare oggettualità naturali.

Bel paradosso, anche questo! Hegel, infatti, ci sta dicendo sì che l'arte è incomparabilmente superiore (ché la "supera") alla natura in quanto custode prediletto dello spirito, della totalità e dell'immutabilità del vero; ma che essa deve nello stesso tempo sembrare "naturale". Ossia, deve darci l'impressione di essersi fatta da sé; diventando, da questo punto di vista, sorprendentemente confondibile con un qualsivoglia prodotto naturale. Straordinaria "anticipazione" delle pagine finali di un famoso testo!

Certo, qualcuno potrà credere che qui Hegel stia arretrando, rispetto alle posizioni da noi già prese in considerazione; anche solo per il fatto di riconsegnare l'arte a quella *condizione naturale* che abbiamo visto costituirsi come impossibilitata, in quanto astrattamente esteriore, a far apparire il tutto.

Qui il teorico della dialettica sembra arrendersi, e consegnare l'arte all'orizzonte del *meccanico*, del casuale – deprivandola delle ragioni ultime o prime, e rendendola fondamentalmente sprovvista di qualsivoglia fondamento. Sì, perché anche le leggi scientifiche, lungi dallo spiegare i fenomeni, non fanno altro che mostrarci come vengano a connettersi i fenomeni più diversi, magari svolgendosi in conformità a leggi che comunque non rendono mai epistemicamente ragione; ma dicono, assai più semplicemente, come e secondo quali regolarità i fenomeni si connettano secondo l'ordine del tempo. Fermo restando che la *causalità meccanica* o *macchinica* non rende mai compiutamente ragione del suo stesso costituirsi; ma si limita ad esibire il funzionamento della macchina "mondo"; ovvero, della natura concepita come macchina.

Ma proprio in virtù di questo arretramento, Hegel finisce per avvicinare il proprio discorso sull'arte, alquanto pericolosamente per il suo sistema, ad alcune delle più rivoluzionarie acquisizioni della poetica dadaista.

«Noi gioiamo di una manifestazione che deve apparire come se l'avesse prodotta la natura, mentre è una produzione dello spirito senza i mezzi della natura; gli oggetti non ci dilettano perché sono così naturali… ma perché sono fatti così naturalmente»[21]. Insomma, la ragione del diletto estetico sembra essere per Hegel

20 - *Ibid.*, pp. 186-187.

21 - *Ibid.*, p. 187.

ciò che risospinge l'opera a farsi parvenza di una pura esteriorità. Parvenza di una pura immediatezza; come se sua potesse essere la medesima indeterminatezza che rende imperfetto il "naturale". O almeno, come se la sua artificialità fosse tale da riuscire addirittura a non far trasparire questa stessa artificialità; mascherandola e facendola apparire come cosa naturale. Altrettanto casuale ed arbitraria del meccanismo naturale. Questa, l'estrema possibilità raggiungibile dall'artificio caratterizzante l'artistico; non mostrare (o meglio negare) questa stessa sua costitutiva artificialità. Cosa di più artificiale, d'altro canto, che la parvenza di naturalità? Dove il movimento meccanico della cosa riuscirebbe a disegnarsi come se non fosse animato da alcuna direzione teleologica; quale puro sommovimento materiale in sé totalmente ingiustificato.

In ciò l'origine di tanta *Land Art* del Novecento; o di tanta arte povera vocata a simulare un fatto o un evento puramente naturali.

Ciò che, però, nulla toglie, sempre secondo Hegel, all'incontrastata teoreticità e concettualità di tale simulazione. Ché «l'opera d'arte – su questo Hegel non cede di un millimetro – non è semplicemente rappresentazione universale, ma è anche sua incarnazione determinata… essa deve farsi attraversare da questo carattere dell'universale, malgrado la sua vitalità intuibile»[22]. Da qui il vero compito dell'arte: «di cogliere l'oggetto nella sua universalità e trascurare nell'apparenza esterna di questo ciò che, per l'espressione del contenuto, rimarrebbe semplicemente esteriore ed indifferente»[23].

Di far emergere la serena immobilità dell'universale; la sola che sembra poterci liberare delle tensioni connesse a qualsivoglia forma di mobilità ed inquietudine. Ma come qualcosa che si fa; che si fa da sé – così almeno sembra. Che si individua in ogni caso "agendo". Facendosi progrediente in quanto vocata a identificarsi solo per una sorta di originario differenziarsi. Ecco perché, a questo punto, Hegel ritiene opportuno prendere in esame la determinatezza in sé differente e progrediente dell'ideale – «che noi in generale possiamo concepire come azione»[24].

Finendo per considerare l'arte vocata alla messa in forma di un'azione. Azione è infatti già il semplice differenziarsi dell'identico. E, guarda caso, proprio come apologia dell'azione doveva presentarsi sulla scena mondiale il dadaismo verso la metà degli anni Dieci. Ecco l'universalità dell'ideale; che la distingue da quella familiare alla *dianoia* filosofica.

Ecco da dove la costitutiva inquietudine che caratterizza ogni vera e propria espressione artistica; se è vero che, solo nell'agire, il significato estetico si deter-

22 - *Ibidem.*

23 - *Ibidem.*

24 - *Ibid.*, p. 202.

mina; rimanendo, certo, sempre anche se stesso… ma svolgendosi anche secondo un mai pago differenziarsi. Un differenziarsi che non ha però molto a che fare con l'indifferente differenziarsi che caratterizza ogni forma d'esteriorità; ma dice piuttosto qualcosa di essenziale al farsi sempre più concreta da parte della cosa di volta in volta chiamata in causa. Un differenziarsi che identifica, cioè; ché, a dirsi, per esso, è anzitutto e in primo luogo il non differenziarsi di quel che per esso comunque si svolge e agisce. Di cui proprio tale differenziazione potrà mostrare, e nella forma più inequivocabile, il non differenziarsi mai. Che è poi anche il non differenziarsi del differente che per esso sempre anche si fa esteriore. Agendo; e consentendo alla cosa stessa di essere quel che è solo nell'agire, nel farsi sempre diversa da sé, e solo in questo modo riuscire a diventare quel che forse è anche già da sempre stata.

Hegel, dunque, si concentra sul tema dell'azione e, dopo aver rilevato che «alla determinatezza come tale, in quanto ideale, sono proprie l'innocenza amichevole di un'angelica beatitudine celeste, la quiete inattiva, l'elevatezza di una potenza che autonomamente poggia su di sé, così come la valentia e la compiutezza di ciò che è in se stesso sostanziale»[25], precisa anche che in ogni caso «l'interno e lo spirituale possono essere solo come attivo movimento e svolgimento; e quest'ultimo non potrà mai essere senza unilateralità e scissione»[26].

L'interno, dunque, si presenta come se stesso nella pura e astratta esteriorità proprio agendo; ossia, facendosi sì diverso da sé, ma mostrando di essere sempre se stesso, anche in tale oggettivazione esteriore. Separandosi da sé, ma solo per essere da ultimo pienamente se stesso. Separandosi da sé per essere ancor più intimamente connesso a se stesso. Da cui la funzione imprescindibile, per Hegel, della *scissione* e del *dolore della separazione*. Ossia, dell'*intelletto*. «L'interno e lo spirituale – *precisa infatti il nostro* – sono solo come attivo movimento e svolgimento; e quest'ultimo non è senza unilateralità e scissione»[27]. Ancora una volta, il ruolo, insostituibile, dell'astrazione intellettuale; espressione, anch'essa, proprio in quanto potenza astrattiva senza limiti (che le consente di costituirsi come immediata espressione dello stesso "incondizionato"), di una libertà dello spirito che solo così sembra poter vedere riflessa, fuori di sé, la propria originaria incondizionatezza. Nella potenza di una astrazione e di una unilateralità che non possono comunque non volersi risolvere nella serena composizione del risultato. Perché, se l'esistente non avvertisse una mancanza da colmare, nulla si muoverebbe; se non si riconoscesse originariamente lacerato, non potrebbe neppure impegnarsi a sa-

25 - *Ibidem.*
26 - *Ibidem.*
27 - *Ibidem.*

nare tali scarti. I pezzi possono lasciarsi rimettere insieme solo perché già in se stessi evocanti l'unità di cui i medesimi non possono non voler riassaporare la pienezza. Sì, perché la separatezza non viene mai accettata di buon grado; in essa non ci si può sentire a casa. Perché dice una separazione valevole come ferita rispetto ad una pienezza originaria; se non fosse così, la separazione non potrebbe neppure farsi riconoscere come separazione. E muoverci alla ricomposizione dell'intero. Di un intero che, dunque, dovrà parlare e continuare a dirsi in ogni frammento di realtà; a dirci che in quest'ultimo s'è separato ciò che non è stato da sempre separato. Ma se il movimento parla in quanto tale di una separazione che non viene accettata di buon grado; e perciò vuole farsi sanare… se, cioè, ogni separazione muove al suo superamento – muovendoci per ciò stesso alla ricomposizione della ferita da essa medesima testimoniata –, allora ci si muove solo perché in qualche modo si avverte che il separato non lo è. Che si è figli di una separazione che deve, perché può, venire ricomposta; se per il suo tramite ci sentiamo ancora chiamati dall'intero che dobbiamo esser già da sempre stati. Perciò ci muoviamo; pur riconoscendo che l'infelicità e il malanno del finito non saranno mai definitivamente superati (*in primis* perché il superarli renderebbe il fine così raggiunto esso medesimo, e ancora una volta, superabile). D'altro canto, neppure gli eterni dèi del politeismo vivevano in eterna pace, rileva Hegel. Ci muoviamo solo perché è l'infinito stesso a chiamarci, dalle forme esteriori caratterizzanti ogni finitezza in quanto tale. Come spirito totalizzante, l'infinito penetra nel mezzo della ferita, della scissione, e della inguaribile *pleonexia* che continuiamo e sempre continueremo a voler sanare. E si lascia contaminare dal dolore e dall'infelicità caratterizzanti il finito in quanto tale; questo significa, infatti, farsi davvero finiti. Penetrare nelle pieghe della lacerazione e nelle piaghe del finito. Dove neppure lo spirito pieno e totale potrà trovare pace; perché tutto risoltosi nella lotta da esso ingaggiata nel consegnarsi all'opposizione, patendola davvero.

Hegel lo dice con la massima chiarezza: «non è certo un caso che la grandezza e la forza abbiano la loro vera misura soltanto nella grandezza e nella forza dell'opposizione, da cui lo spirito si ripota in sé, ad unità; l'intensità e la profondità della soggettività si fanno tanto maggiori quanto più infinito e ampio è il distaccarsi reciproco delle circostanze e quanto più dilaceranti sono le contraddizioni, in cui però essa deve rimanere saldamente in se stessa. Solo in questo svolgimento si avverano, *quindi*, la potenza dell'idea e dell'ideale, poiché la potenza consiste solo nel conservarsi nel negativo di sé»[28]. Insomma, l'unità va riconosciuta nel cuore stesso dell'opposizione, nella sua radicalità.

28 - *Ibid.*, p. 203.

Sì, perché essa appare, in tutta la sua magnificenza, solo nella *massima opposizione*; di cui essa saprà farsi carico, soggiogandola proprio nell'attraversarla sino in fondo.

Solo un soggettivo intenso e profondo potrà in questo senso distaccarsi dalle circostanze al massimo grado; facendosi carico delle più dilaceranti contraddizioni.

Solo nel patirle e farsene pienamente carico, l'unità potrà ritrovarsi nella propria verità; ossia nel suo non distinguersi mai dalle ferite e dalle opposizioni di cui è costellata la storia degli umani.

Ma, proprio per questo, mostrandosi nello stesso tempo capace di farvi apparire se medesima.

Insomma, «l'universale sostanziale che si trova in essa giunge a particolarità e singolarità in tal modo che questo universale si porti ad esistenza in quanto, pur dandosi la parvenza dell'accidentalità, della scissione e della discordia, distrugge a sua volta questa parvenza con il farvi apparire se stesso»[29].

Un compito, da tutto ciò: essere in *toto* parzialità ed accidentalità, per distruggerle. Per far apparire da ultimo sempre e solamente se medesima; questo, il compito assegnato all'universalità dinamica dello spirito concepito nel suo farsi, ovvero nel suo agire infinito. In un agire che, dunque, come rileva giustamente Hegel, presupporrà sempre e comunque l'opposizione (contenuta *in primis* nella situazione); e che, producendo collisione, susciterà contro di sé sempre anche quel che gli sta di contro; spingendolo a procedere contro di sé, per quanto dotato di potenza assoluta e dunque assolutamente rischioso per la sua incolumità.

Esso dovrà comunque prepararsi a reagire; perché l'azione è per Hegel immediatamente «legata alla reazione. Solo a questo punto, infatti, l'ideale è entrato in piena determinatezza e movimento»[30].

Insomma, «l'ideale è entrato in piena determinatezza e movimento solo nel suo farsi azione legata immediatamente ad una reazione»[31].

Ché, dal punto di vista dell'ideale, la determinatezza non è se non come "movimento"; come azione, da sempre peraltro legata ad una qualche reazione.

Certo, «l'azione, per quanto riguarda il modo puramente esteriore cui essa si riferisce, presuppone delle circostanze che conducono a collisione, all'azione e reazione…»[32].

---

29 - *Ibid.*, p. 225.

30 - *Ibid.*, p. 244.

31 - *Ibidem.*

32 - *Ibid.*, p. 245.

Ma non si può stabilire con precisione, sempre secondo Hegel, «il punto in cui l'azione, tenuto conto di questi presupposti, dovrà avere inizio»[33].

Bisognerebbe in qualche modo riuscire a rappresentare tutti i suoi presupposti (ciò che sembra esser in grado di fare solo la poesia, comunque); ma a partire dalla consapevolezza relativa al fatto che «l'inizio dell'azione non va cercato in quel cominciamento empirico, ma devono essere apprese le circostanze che producono quella collisione determinata, la cui lotta e soluzione costituiscono l'azione particolare»[34].

Insomma, la *vera azione* posta in essere dalla creazione artistica avrebbe questo di caratteristico, secondo Hegel: che non consente che si definiscano né il suo inizio né la sua fine. Fermo restando che il suo inizio, in ogni caso, nulla potrà mai aver a che fare con il suo "cominciamento empirico". Al modo di un vero e proprio "movimento puro", o *assoluto*, per dirla con le parole usate da Kandinsky per definire il "che cosa" dell'arte (così si esprime infatti il pittore russo in *Lo spirituale nell'arte*, dove evoca appunto la purezza di un *movimento semplicissimo*, in ragione del fatto che, quanto «più un movimento appare esteriormente ingiustificato, tanto più pura, profonda e interiore sarà la sua azione»[35]).

Certo, vi saranno sempre circostanze che definiscono questa o quella azione particolare, ogni volta fatta di lotta e soluzione della medesima. Così, secondo Hegel.

Ma il movimento dell'azione è *totale*; comprendendo in sé azione, reazione e soluzione della lotta. Un movimento totale che, però, può venire espresso solo dalla poesia (alle altre arti essendo al massimo concesso di fissare un "momento" dell'azione[36]).

Certo, se Hegel avesse potuto assistere alla nascita del cinema, e al suo superamento dell'istantaneità della fotografia, forse si sarebbe espresso diversamente – ma tant'è.

In ogni caso, per lui, è solo nell'azione che l'individuo può esprimersi in forma adeguata; rendendo riconoscibile la sua disposizione d'animo, ma anche i suoi fini. Sì, «ciò che l'uomo è nel profondo del suo intimo, viene a realtà solo con il suo agire, e l'agire, a causa della sua origine spirituale, solo nell'espressione spirituale,

---

33 - *Ibidem.*

34 - *Ibid.*, p. 246.

35 - W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, trad.it., SE, Milano 1989, p. 82.

36 - Anche a questo proposito merita ricordare il padre dell'astrazione, secondo cui il movimento gratuito e dunque libero in quanto "*senza apparenti motivi*" è «l'unico modo di sfruttare *tutto* il significato, tutto il valore interiore del movimento nel tempo e nello spazio» (*ibid.*, p. 83). Altra eredità hegeliana, dunque.

ossia nel discorso, acquista la sua massima chiarezza e determinatezza»[37]. Da ciò il primato tipicamente hegeliano della poesia.

In ogni caso, Hegel precisa anche un'altra cosa: che non è appannaggio dell'arte qualsiasi tipo di azione.

Per lui, infatti, «la cerchia delle azioni che si prestano alla rappresentazione artistica è nell'insieme limitata, poiché essa deve occuparsi solo della cerchia dell'agire resa necessaria dall'idea»[38]. Insomma, solo alcune azioni possono venire rappresentate artisticamente – dice Hegel: quelle rese necessarie dall'idea.

Ma come riconoscerle?

Diciamo anche che, dell'azione, il bello artistico deve guardare a ciò che la stimola; ossia, alla situazione e al conflitto – fermo restando che il movimento ed il contrasto che lo scatena nascono solo dalla reazione, e non dall'azione… originando un movimento che mostrerà l'effettuazione delle potenze universali che costituiscono il fine per cui gli individui agiscono. Ma soprattutto, quel che va sottolineato è che entrambi questi lati devono unirsi in relazione al carattere – concepito da Hegel come sintesi di universale e individuale. La vera azione presa in considerazione dalla rappresentazione artistica è dunque quella che si costituisce come re-azione, come risposta ad uno stimolo – da cui scaturisce il movimento, ossia il risultato di un contrasto.

Un movimento che comprenderà appunto varie istanze universali (che dicono il fine essenziale in vista del quale si agisce) – quelle in vista delle quali sempre e solamente si agisce – che andranno però realizzate passando attraverso la dimensione individuale. Quella costituita cioè da individui che agiscono (sono sempre individui, infatti, ad agire!), e che, solo con il loro agire, in vista delle finalità universali, riescono a costituire il carattere. Il quale dipenderà da come riescono a compenetrarsi le finalità universali e le individualità che operano in vista delle medesime.

Per Hegel, poi, devono anche scontrarsi interessi di natura ideale; che corrisponderanno a bisogni essenziali dell'essere umano, in qualità di potenze universali ed eterne dell'esistenza spirituale. Che poi fungeranno da figli dell'unica idea assoluta, dell'unica verità universale.

Da cui i grandi motivi dell'arte; che hanno a che fare con gli eterni rapporti religiosi ed etici (famiglia, patria, stato, chiesa, amicizia, gloria, onore, amore… etc.). Potenze tutte in se stesse razionali. In quanto potenze anche dell'animo umano;

37 - G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 247.

38 - *Ibidem.*

che non possiamo non lasciare agire ed effettuare. E che «permangono anche come ciò che spinge, nell'agire, verso ciò che finisce col realizzarsi sempre»[39].

Si tratta infatti di potenze che permangono, come forza che spinge, nell'azione e in quanto azione, e dirette verso qualcosa che si realizzerà in ogni caso. Potenze positive, certamente; a cui si uniranno altre potenze opposte, e in quanto tali negative. Le potenze della cattiveria e del male.

Potenze positive e negative, dunque, destinate ad unirsi in uno scontro ideale; anche se, a dire il vero, l'arte più autentica si presenta con il volto dell'armonia. Anche perché il male, in sé freddo e senza contenuto (pura negazione, dunque!), non produce alcunché. Nulla che non sia negativo. Come l'infelicità e la distruzione. Mai vera arte, comunque!

Secondo il filosofo di Stoccarda, infatti, il male in generale «è in sé freddo e senza contenuto; perché da esso niente altro nasce che negativo, distruzione ed infelicità… mentre l'autentica arte deve a noi presentare in sé l'aspetto di una armonia»[40].

Per Hegel, insomma, ad offrire il vero contenuto all'azione ideale sono le potenze affermative e sostanziali – che, però, quando vengono a rappresentazione, non vanno presentate nella loro 'universalità'. Bisogna infatti «che siano configurate come individui autonomi»[41]. Potenze affermative e sostanziali che devono comunque farsi rappresentare non tanto nella loro universalità, quanto piuttosto da autonome individualità. L'abbiamo già detto: nell'arte l'universale, per Hegel ha da farsi rigorosamente individuale. Ché, là dove si manifestasse, invece, come pura universalità, non avremmo a che fare con un reale fenomeno artistico.

E come la mettiamo, a questo proposito, con l'arte concettuale della seconda metà del Novecento?

L'arte deve farsi dominio di una assoluta individualità – questo voleva anche il dadaista Julius Evola. Se questo non avviene, rimangono solamente pensieri universali o rappresentazioni astratte che non rientreranno mai nell'ambito dell'arte.

Perciò le potenze affermative e sostanziali «devono giungere a determinatezza e conchiusione, ed apparire come in se stesse individualizzate»[42]. Ma, quello che per Evola sarebbe valso come destino provvidenziale dell'artisticità (in grado di farsi esistenza assolutamente individuale), per Hegel costituisce piuttosto un limite dell'arte.

---

39 - *Ibid.*, p. 248.

40 - *Ibid.*, p. 250.

41 - *Ibid.*, p. 251.

42 - *Ibidem.*

Per quanto il tedesco sappia molto bene che il vero ideale non sopporta di rimanere nell'astratta indeterminatezza propria della pura interiorità; che esso cioè vuole pervenire, nella sua totalità, all'intuibilità determinata propria del semplicemente esteriore, e farsi così individuo determinato e soprattutto inconfondibile; per quanto sospetto possa apparire, ai suoi occhi, un inizio che si fermi all'ideale.

«L'artista deve attingere dalla sovrabbondanza della vita e non dalla sovrabbondanza di astratte generalità»[43]. La vita in Hegel appare sovrabbondante; ma non bisogna attingere alla sovrabbondanza puramente generale; ad essere chiamata in causa è piuttosto quella individuale; ché solo quest'ultima dice vera e propria molteplicità, ricchezza e pienezza reali. Perché, l'elemento della produzione in arte «è dato dalla reale configurazione esteriore, e non, come nella filosofia, dal pensiero»[44]. Per questo l'artista, dice ancora Hegel, «deve aver molto visto, molto udito e molto in sé conservato»[45].

Ma «alla conoscenza precisa della forma esterna, deve accompagnarsi un'eguale familiarità con l'interno dell'uomo, con le passioni dell'animo e con tutti i fini del cuore umano, ed a questa doppia conoscenza deve aggiungersi quella del modo in cui l'interno dello spirito si esprime nella realtà e traspare attraverso l'esteriorità di questa»[46]. Insomma, devono guadagnare un'apparenza esterna anche la verità e la razionalità del reale, sempre secondo Hegel, e dunque «l'artista deve rappresentare a se stesso, quel che in lui vive e si agita, nelle forme e nelle apparenza di cui ha assunto in sé l'immagine e figura»[47]. Non solo dovrà conoscere l'interno dell'Io, la sua anima, ma anche il modo in cui questo interno può esprimersi nella realtà e farsi esteriore. Oltre a conoscere, evidentemente, la forma esterna e le sue esigenze. Perciò, «è stolto credere che l'artista autentico non sappia quel che fa»[48]. Alla faccia di una certa bislacca idea di provenienza romantica secondo cui, toccato dal furore dell'ispirazione, l'artista si comporterebbe come un *medium* fungente da semplice strumento agito da forze inconsce e a lui in ogni caso sconosciute. In modo totalmente irrazionale dunque; tanto da rendere del tutto inessenziali le sue conoscenze e la sua competenza tecnica. E la sua progettualità consapevole.

Invece no; per Hegel l'artista, oltre ad aver fatto e vissuto, dovrà essere anche maturo, esperto della vita e dei modi in cui conviene corrispondere al suo incessante procedere. Perciò, solo in età adulta, l'opera può venire prodotta nelle sue forme

---

43 - *Ibid.*, p. 316.
44 - *Ibidem.*
45 - *Ibidem.*
46 - *Ibid.*, p. 317.
47 - *Ibidem.*
48 - *Ibid.*, p. 318.

più elevate; infatti, «se è vero – precisa ancora Hegel – che in gioventù il genio è in effervescenza, come è accaduto per esempio in Goethe e Schiller, solo l'età adulta e quella senile possono portare a compimento la vera maturità dell'opera d'arte»[49].

In ogni caso, sempre secondo il maestro dell'idealismo, il momento interiore e quello esteriore dovranno procedere di pari passo; «entrambi i lati, la produzione interna e la sua realizzazione vanno, conformemente al concetto dell'arte, assolutamente di pari passo»[50].

Anche se l'esteriore dovrà farsi compenetrare tanto radicalmente da "interiorità" e "totalità" da rendere sempre meno sufficienti la regolarità, la simmetria e l'armonia esteriori.

«L'esteriore deve essere tanto compenetrato da interiorità e totalità, che questa individualità è chiamata ad esprimere. A tal fine la regolarità, la simmetria e l'armonia pure, la determinatezza semplice del materiale sensibile non possono più bastare»[51]; queste le parole del filosofo di Stoccarda.

Anche ad Hegel, comunque, appare fondamentale il ruolo del pubblico; come se non potesse neppure darsi opera d'arte a prescindere da una qualche relazione con un pubblico di fruitori.

Questione, anche questa, ripresa poi dalla grande rivoluzione dadaista; ancora una volta debitrice nei confronti del maestro dell'idealismo.

«L'arte – afferma Hegel –, in quanto manifestazione dell'ideale, deve accogliere in sé quest'ultimo in tutte le relazioni, fin qui rammentate, con la realtà esterna e deve unire la soggettività interna del carattere con l'esterno»[52]; per quanto possa formare un mondo in sé concordante e conchiuso, «tuttavia, come oggetto reale, singolo, essa non sarà per sé, ma per noi. Per un pubblico che guarda e gode l'opera d'arte»[53]. Interno ed esterno, dunque, in rapporto all'opera staranno ad indicare anche l'opera e il suo pubblico. Non solo l'interno ed esterno dell'opera in quanto tali. Sì, perché «ogni opera d'arte è un dialogo con chiunque le sia dinanzi… *da ciò* nasce *dunque* la nuova esigenza che questa esteriorità giunga all'accordo non solo con i caratteri rappresentati, ma anche con noi»[54]. Importante è che l'artista non descriva – precisa Hegel – l'animo umano e i suoi affetti, nonché le passioni in sé

49 - *Ibidem.*
50 - *Ibid.*, p. 322.
51 - *Ibid.*, p. 283.
52 - *Ibid.*, p. 296.
53 - *Ibidem.*
54 - *Ibid.*, p. 297.

sostanziali «come si presentano nella vita quotidiana»[55]. Precisazione quanto mai importante, questa; insomma, c'è un modo conforme a tali passioni che l'arte avrebbe il compito di portare alla luce, e che nulla ha davvero a che fare con il modo in cui quelle stesse vengono sperimentate nella vita quotidiana. L'artista «deve portare alla luce ogni *pathos* solo in un'apparenza ad esso assolutamente conforme»[56]. Un modo, dunque, non solo conforme; ma *assolutamente* conforme. Una forma che, solo in quanto conforme a tale radicalità, potrà dirsi "vera". E, solo se capace di assolvere un tale compito, l'artista potrà dirsi tale; «solo per il fatto che conosce il vero e lo presenta alla nostra intuizione e al nostro sentire nella sua vera forma»[57].

Insomma, bisogna conoscere quelle passioni nella loro "verità", per poterle restituire al pubblico conformemente alla loro vera forma. Una verità che ha per Hegel a che fare con il contenuto sostanziale della situazione presa in esame, ma anche e soprattutto con la «potente individualità, in cui i momenti sostanziali dello spirito sono vivi e sono portati a realtà ed esteriorizzazione»[58].

Insomma, nulla di semplicemente soggettivo; nulla di semplicemente particolare; davanti a tale oggettività (quella artistica) il soggetto – precisa Hegel – «deve rinunziare alla falsa pretesa di voler avere dinanzi se stesso con le proprie particolarità e proprietà soltanto soggettive»[59].

Il soggetto che fruisce dell'opera non potrà volere che l'opera si riduca a semplice specchio delle proprie inessenziali particolarità; ché in essa, a manifestarsi, dovrà essere piuttosto il tutto – come abbiamo già più volte detto. Ovvero, la sua intrascendibile sovrabbondanza. E dunque un *pathos* a quest'ultima davvero conforme.

Nulla dovrà cioè rimanere nascosto o in qualche modo inespresso. «Del contenuto autentico che ispira l'artista, niente deve essere trattenuto nell'interno soggettivo»[60].

Tutto dovrà venire sviluppato nella sua interezza, sempre secondo Hegel; per riuscire a mettere in rilievo tanto l'anima, ovvero la sostanza universale del contenuto in questione, quanto la forma individuale che dovrà apparire conclusa e perfettamente compenetrata da quella stessa anima universale.

---

55 - *Ibid.*, p. 312.
56 - *Ibid.*, p. 312.
57 - *Ibidem.*
58 - *Ibid.*, p. 313.
59 - *Ibid.*, p. 314.
60 - *Ibid.*, p. 326.

Tutto deve lasciarsi portar fuori e quindi venire reso percepibile dal pubblico. Nonché compiutamente manifesto.

Infatti, per Hegel, «la cosa più alta e più eccellente non è l'ineffabile, di modo che l'artista sarebbe in sé più profondo di quanto non palesi l'opera, ma le sue opere sono il meglio dell'artista ed il vero; egli è ciò che è, ma non è ciò che rimane solo nell'interno»[61].

Molto importante, quest'ultima precisazione hegeliana.

Che non consegna all'artista una funzione troppo alta per potersi risolvere nella determinatezza dell'opera; non ritiene, come in un certo Romanticismo era invece accaduto, che le cose più importanti l'opera non riesca proprio a renderle manifeste.

Come a dire che l'artisticità di cui è capace l'Io non potrà mai lasciarsi contenere dal limite oggettuale ed esteriore proprio di ogni opera d'arte in rapporto alla sua forma necessariamente sensibile. Anche Kant aveva consegnato un ruolo assolutamente centrale all'Io trascendentale; ovvero, alla sua incondizionatezza – secondo lui unica vera responsabile della bellezza o della sublimità dell'oggetto artistico. In grado di rendere bella l'oggettualità artistica solo per quel tanto che quest'ultima si fosse mostrata capace di 'riflettere' (sia pur 'simbolicamente'…. o forse analogicamente) la sostanzialmente inabbracciabile sovrabbondanza soggettiva.

Da Kant e dai romantici, insomma, il mistero dell'arte e la sua indecifrabile enigmaticità erano stati consegnati all'Io; cioè, al suo abisso indeterminabile.

Da cui la messa a tema della categoria di "genio". Mentre da Hegel è l'opera a venire messa al centro; in quanto, nonostante la sua ineludibile finitezza, considerata da lui capace di contenere il tutto. Anche perché Hegel supera la prospettiva in base alla quale si era continuato a credere alla contrapposizione astratta (e dunque determinata) tra tutto e parte, o meglio tra infinito e finito. Hegel capisce, cioè, che se quella tra finito ed infinito, o tra incondizionato e condizionato, è un'opposizione "assoluta" (e non relativa o determinata) i due non sono l'uno esteriore rispetto all'altro. Perciò l'esteriorità non può essere astrattamente esteriore rispetto all'interiorità; per lo meno a quell'interiorità che in Hegel dice appunto l'universale in quanto infinitudine dello spirituale e sostanziale.

Perciò nulla potrà rimanere inespresso, del "vero", senza riuscire a concedersi all'esteriorità sensibile propria dell'opera. E agitare l'interno di un soggetto che sarebbe destinato a sentirsi sempre superiore alle opere cui fosse riuscito a dare vita.

---

61 - *Ibid.*, p. 327.

In verità, l'opera presenta il meglio che l'artista sia riuscito a fare; perché il tutto che egli ha da inscrivervi, ovvero la sua (del tutto) incondizionatezza, non può che vivere nella determinatezza esteriore… appunto, come sua semplice "negazione". Se è vero che altro non dice l'infinito, che negazione della finitezza!

Hegel capisce bene, cioè – sulla scia di Cusano, potremmo anche dire – che infinito e finito non abitano due diverse dimensioni dell'essere. E lo capisce a partire dalla chiara consapevolezza, già cusaniana, di quella *coincidentia oppositorum* (quali sarebbero appunto "finito" ed "infinito") che rende risolutamente impossibile pensare il finito se non come *figura* dell'infinito e viceversa.

Per dirla con Marco Moschini, potremmo rilevare come anche per Hegel, come già per il "suo" (di Marco Moschini) Cusano, «il darsi del finito possa attuarsi solo se è implicito il criterio che lo fa cogliere e giudicare come tale. Non si dà consapevolezza della finitezza senza consapevolezza della infinitezza e della sua incontrovertibile certezza e necessità»[62].

Come mostra, con la massima evidenza l'arte; capace di rendere evidente *anche "sensibilmente"* l'infinitezza che una certa religiosità avrebbe voluto semplicemente trascendente, ossia abissalmente distante da noi.

E dunque rendendo da ultimo inessenziale il passaggio (anche questo già messo a tema dal Cusano) da una parzialità ad una totalità; ché, come già per il teologo tedesco, anche per Hegel sembra essere proprio la bellezza l'unica in grado di manifestare «il *prius* fondativo autentico ed autenticante»[63]. Quell'*Uno* che Hegel avrebbe riconosciuto come segno della concretezza, solo in quanto capace di illuminare ed abbracciare ogni esistenza finita; *in primis* quelle destinate a manifestarlo in ragione di una spesso "abbacinante" bellezza. E a venire dal medesimo miracolosamente "negate". *Negate* e dunque non concepite conformemente ad una qualsivoglia e comunque astratta positività; che le avrebbe condannate a riconoscersi arbitrarie, contingenti e superficialmente originali (dove lo fossero state).

Non a caso Hegel vuole togliere di mezzo ogni falsa idea di originalità; destinata a consegnare l'opera al puro arbitrio. «L'originalità – dice infatti il nostro – va prima di tutto distinta dall'arbitrio di trovate puramente gratuite… produzione di cose fuor del comune, quali peculiari soltanto a questo soggetto determinato, e che a nessun altro verrebbero in mente. Questa è *infatti* solo una cattiva particolarità»[64].

---

62 - M. Moschini, *Il principio e la figura. Ontologia e dialettica nel pensiero di Nicolò Cusano*, R. Carabba Editore, Lanciano 2008, p. 94.

63 - *Ibid.*, p. 126.

64 - G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 331.

Che rinvia al singolo in conformità alla sua "determinatezza"; e non alla sua assolutezza (come avrebbe voluto invece il dadaista Evola). Che dice cioè scelte puramente personali – o anche pure *doxae*, che non possono certo pretendere di imporsi con la potenza inconfutabile che sembra poter convenire solo all'assoluto.

Qui il rapporto con il dadaismo si fa più delicato e sottile; per un certo verso, infatti, Hegel sembra allontanarsi – e nel modo più radicale – da alcune delle istanze più specificamente caratterizzanti la proposta estetica degli artisti guidati da Tzara. Ma per un altro verso va anche tenuto presente che, forse, l'arbitrio da cui Hegel sembra deciso a prendere radicalmente le distanze, ha ben poco a che fare con l'arbitrarietà assoluta di cui si sarebbero fatti promotori i fondatori del dadaismo. La quale *confina*, infatti, e nella maniera più intrigante, invece, con l'ineludibile necessità riconosciuta da Hegel quale caratteristica centrale e decisiva dell'artisticità.

«La vera opera d'arte deve venire liberata da questa falsa originalità, poiché essa rivela la sua autentica originalità solo con l'apparire come l'unica creazione propria di uno spirito che è uno e che non raccatta né raffazzona nulla dall'esterno, bensì lascia che il tutto, in rigorosa connessione, venga a prodursi da se stesso in un solo getto e in un solo tono, così come la cosa si è in se stessa riunita»[65]. Nulla a che fare con l'arbitrio di quel si sarebbe sempre potuto fare in altro modo; che dice cioè solo una tra le infinite possibilità che avremmo sempre potuto "anche" scegliere. D'altro canto, neppure la casualità dadaista, come quella hegeliana, dice qualcosa di superfluo o inessenziale; al contrario, esse dicono il volto intrascendibile dell'immediato. Evocando una fattualità rispetto a cui (come nel romanzo pirandelliano citato da Benjamin) nulla di diverso sarebbe mai possibile (il superfluo come dimensione assolutamente paradossale, dunque); fermo restando che quel che c'è, e dunque anche la sua determinatezza, non hanno ragione alcuna che sostenga davvero il loro ingiustificato (e per ciò stesso "assolutamente" gratuito) esserci.

Ma proprio per questo, anche, si danno in un solo getto; soprattutto perché nessuna totalità potrà mai venire guadagnata processualmente!

Processualmente si perviene infatti, sempre e comunque – e solamente! –, ad un'altra finitezza. Ad un'altra particolarità; sì da disegnare proprio per questa via le molte prospettive da cui il particolare potrà venire riconosciuto nella sua particolarità.

A venire chiamata in causa è cioè una totalità che si offre nella forma di quell'immediatezza sensibile che nulla consente di giustificare o argomentare, ma

65 - *Ibid.*, p. 333.

nello stesso tempo mai potrà lasciarci indifferenti, quasi si trattasse di qualcos'altro… rispetto a cui ci si potesse sentire estranei.

Anzi, commuoverà lo sguardo impassibile del fruitore estetico. Uno sguardo che potremmo definire impassibile solo per quel tanto che esso non tende a nulla, se non a quello che ha già davanti agli occhi, nella sua singolare e rigorosa individualità. E che in ogni caso non indaga in relazione alla sua semplice materialità.

Perciò l'arte ha sempre appassionato e commosso gli umani; pur costituendosi in conformità ad una radicale insensatezza. Ci ha appassionato e ci ha educati all'emozione; ci ha sempre invitati a non rimanere indifferenti.

Certo, secondo Hegel il sensibile dell'arte è un sensibile totalmente fantasmatico. Natura assolutamente innaturale sembra essere cioè la sua. Come quella rigenerata dalla macchina con cui Serafino Gubbio frammenta il reale consentendo il suo venire restituito dal proiettore quale mera parvenza di azione reale o di naturalità esteriore.

A questo proposito, rileva giustamente Breton – in una conferenza tenuta a Praga il 29 marzo 1935 –, già Hegel aveva riconosciuto come proprio dell'arte un mondo fatto solo di ombre e fantasmi; e, guarda caso, cita un passo tratto dalla sua introduzione all'*Estetica*. «L'oggetto d'arte, è stato detto molto felicemente, sta a metà strada tra il sensibile e il razionale. È qualcosa di spirituale che appare come materiale. L'arte e la poesia creano di proposito, in quanto si rivolgono ai sensi o all'immaginazione, un mondo d'ombre, di fantasmi, di rappresentazioni fittizie, e non si può certo accusarle d'impotenza come incapaci di produrre altro che forme vuote di realtà»[66].

Ecco perché, sempre secondo Hegel, pur essendo indubitabilmente "sensibile", l'opera d'arte – in senso proprio – non ha alcun bisogno di un'esistenza sensibile e concreta. E dunque può farne tranquillamente a meno.

Questione interessantissima, che avrebbe in verità inquietato tutte le più grandi esperienze artistiche del Novecento. Anche solo a partire dal fatto che forse Hegel aveva proprio ragione nel ritenere che l'arte, in senso proprio, non abbia davvero alcun bisogno di vitalità naturale.

MASSIMO DONÀ
Professore Ordinario di Filosofia teoretica presso l'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano
dona.massimo@unisr.it

66 - La citazione è riportata nel saggio *Situazione surrealista dell'oggetto. Situazione dell'oggetto surrealista*, in A. Breton, "Manifesti del Surrealismo", trad.it., Einaudi, Torino 1987, p. 185.