

Hegel. Morte dell'arte e tragedia del vivere

Markus Ophälders

Was, am Tod entzündet mir
das Leben sich zuletzt?¹

Negli scritti di Hegel e nelle lezioni pubblicate dai suoi allievi, comprese le *Mitschriften* delle lezioni di estetica solo recentemente rese note,² l'espressione "fine" o "morte dell'arte" non si trova. Tuttavia, in modo coerente con la forza di gravità del sistema – sia nel suo complesso sia, in particolare, nella sua teoria estetica – il discorso sulla dissoluzione o, più precisamente, sull'appartenenza dell'arte al passato, è chiaramente presente. Con il passaggio dalla tragedia alla commedia, infatti, si realizza una duplice morte dell'epoca classica mentre, grazie alla coscienza della morte di Dio, comincia a nascere la libertà dell'autocoscienza incentrata sul potere negativo dell'intelletto. Allo stesso tempo, e per arginare il caos che il tramonto del mondo dell'eticità ha lasciato, sorge lo Stato di diritto con il suo carattere astratto e alienante e il suo mortificante diritto privato che atomizza la collettività e riduce gli uomini a singole individualità: «Il corpo politico è un cadavere in putrefazione, pieno di vermi puzzolenti, e questi vermi sono le persone

¹ Friedrich Hölderlin, *Der Tod des Empedokles*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, a cura di Dietrich E. Sattler, Luchterhand, München 2004, vol. 7, p. 74; *La morte di Empedocle*, a cura di Cesare Lievi e Irene Perini Bianchi, Einaudi, Torino 1990, p. 117: «Ma come? La vita si accende in me | alla fine, al momento della morte?».

² Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesung über Ästhetik*, Berlin 1820-21, *Mitschrift* di Ascheberg, a cura di Helmut Schneider, Lang, Frankfurt a.M. 1995; *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst [Hotho 1823]*, Berlin 1823, *Mitschrift* di Hotho, a cura di Annemarie Gethmann-Siefert, Meiner, Hamburg 2003 [*Lezioni di estetica*, a cura di Paolo D'Angelo, Laterza, Bari-Roma 2005]; *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*, Berlin 1826, *Mitschrift* di Herrmann e Kehler, a cura di Annemarie Gethmann-Siefert e Bernadette Collenberg-Plotnikov con la collaborazione di F. Iannelli e K. Berr, Fink, München 2004; *Philosophie der Kunst*, Berlin 1826, *Mitschrift* di von der Pfordten, a cura di Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon e Karsten Berr, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005; dell'ultimo corso Berlin 1828-29, *Mitschrift* di Libelt, Heimann e altri, è in preparazione un'edizione a cura di A.P. Olivier.



private».³ In questo quadro, l'arte appartiene al passato dell'antichità classica, mentre in epoca moderna, cristiana e romantica, lo spirito s'interiorizza. Nulla di più bello potrà mai essere o nascere – sostiene infatti Hegel riferendosi alla fine dell'arte classica – ma soltanto qualcosa di più alto. L'ambiguità di questa affermazione pervade le riflessioni hegeliane sull'estetica e non c'è momento che non ne porti tracce. Riguardo alla gerarchia dei singoli generi artistici, nell'articolazione dei loro rapporti con le tre grandi epoche culturali, per esempio, si possono individuare momenti di coerente incoerenza sistematica. Inoltre, la filosofia hegeliana è pervasa dalla profonda consapevolezza di trovarsi di fronte alla fine e, dopo le *Critiche* kantiane, costituisce il tentativo di rifondazione della metafisica, per l'ultima volta, una filosofia prima. Non c'è che da apporre un punto fermo a chiusura di tutto ciò che la cultura e la storia umane hanno fin qui prodotto – sostiene Hegel con un misto di estrema umiltà, non poca *hybris*, e non senza rassegnazione tragica – ma questo atteggiamento si rivela essere, a sua volta, fortemente ambiguo, se confrontato con le valutazioni nostalgiche dell'arte antica, con la lucida opposizione ai tentativi neoclassici sette-ottocenteschi, e ancor più con i passi che descrivono il mondo classico e quello moderno dal punto di vista etico e politico.

Non si valterebbe in modo adeguato né il problema della morte dell'arte né l'estetica hegeliana nel suo complesso, se si prescindesse dal contenuto d'esperienza di fondo che – fin dal molto discusso *Più antico programma di sistema* e dai frammenti giovanili conservati – ispira ogni sforzo riflessivo e concettuale di Hegel. Nella sua sostanza, tale sforzo mira a salvare gli ideali politici – e quindi l'esperienza collettiva più profonda della sua generazione – di fronte all'incombente barbarie. Ancora nel 1820 Hegel brinda al Quattordici Luglio:⁴ se è vero

³ G. W. Friedrich Hegel, *Vorlesungen zur Philosophie der Weltgeschichte* [VPhWG], in *Sämtliche Werke*, a cura di Georg Lasson, Meiner, Leipzig 1923², vol. 9, p. 716; trad. di Ernesto Codignola e Giovanni Sanna, *Lezioni sulla filosofia della storia*, La Nuova Italia, Firenze 1994, vol. 3, p. 227.

⁴ Cfr. Günther Nicolin, *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, Meiner, Hamburg 1970, pp. 213-214; Dieter Henrich, *Aufklärung der Herkunft des Manuskripts "Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus"*, in *Mythologie der Vernunft*, a cura di Christoph Jamme e Helmut Schneider, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, p. 167; Otto Pöggeler, *Das Menschenwerk des Staates*, in *ivi*, p. 189.



che non c'è rivoluzione senza riforma,⁵ vale senz'altro anche il contrario,⁶ in quanto i cambiamenti politici e le trasformazioni delle coscienze individuali devono svolgersi parallelamente. Il suo crescente interesse per l'estetica – a partire dal 1817 e quindi all'indomani del Congresso di Vienna – infatti non è rivolto tanto all'arte in sé, quanto piuttosto alla capacità dell'arte stessa di creare coscienza collettiva e quindi forme concrete e organiche di convivenza umana pacifica. Fin dalla *Fenomenologia dello spirito* la riflessione etico-politica si svolge a partire dalla tragedia che, nel sistema filosofico hegeliano, occupa una posizione molto complessa e impossibile da ridurre *ad unum*: essa infatti si trova già al di là della sfera estetico-artistica.⁷ Proprio perché la tragedia si situa, in quanto arte e meta-arte, sulla soglia tra arte e vita, rappresenta il momento più coerentemente incoerente e più infinitamente finito, dove la cosiddetta “morte dell'arte” incomincia il suo lungo e forse interminabile cammino e dove teoria filosofica, poetica artistica e prassi politica si trovano strettamente unite di fronte al problema di una vita collettiva che valga la pena di essere vissuta.

Coerenti incoerenze (Gregor Samsa)

«Colui che per primo ha previsto una fine dell'arte ha indicato anche il motivo più valido della sopravvivenza di essa: la sopravvivenza dei bisogni stessi che aspettano quell'espressione che le opere

⁵ Cfr. G. W. Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830) [E 1830], in *Gesammelte Werke*, a cura di Wolfgang Bonsiepen und Hans-Christian Lucas, Meiner, Hamburg 1992, vol. 21, § 552, pp. 536-537 [Enciclopedia, a cura di Benedetto Croce, Laterza, Bari-Roma 1983, p. 532].

⁶ Cfr. Hauke Brunkhorst, *Hegel und die Französische Revolution. Die Verzichtbarkeit der Restauration und die Unverzichtbarkeit der Revolution*, in *Die Ideen von 1789 in der deutschen Rezeption*, a cura del Forum für Philosophie Bad Homburg, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989, p. 172.

⁷ Cfr. a questo proposito anche Alberto L. Siani, *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*, ETS, Pisa 2010, p. 53, in cui tratta di una funzione di confine della tragedia e sostiene che la teoria della società civile sia fortemente debitrice di istanze teoretiche di derivazione estetica (p. 174), tant'è vero che «il destino dell'antichità, di cui la tragedia parla come di una forza misteriosa [...], è la visione razionale e giuridica del mondo e dell'eticità: in una parola, è la modernità stessa» (p. 195).



d'arte realizzano al posto loro, che sono senza parole».⁸ La bellezza artistica – così si aprono le lezioni sull'estetica – è bellezza nata ma, ancor di più, rinata dallo spirito.⁹ Questa affermazione può sembrare paradossale e, tuttavia, simili ambiguità non mancano affatto di coerenza e sono anzi strutturali. Una nascita nella bellezza e una rinascita più alta indicano un processo attraverso il quale l'uomo, dai bisogni e dal naturale, si libera verso lo spirituale, ovvero verso quella sfera in cui idealità e libertà sarebbero completamente realizzate. Questa costellazione struttura sia l'estetica sia il sistema hegeliano nel suo complesso. Ma Hegel tace che, per rinascere, occorre morire e così viene eliso il principio stesso che tiene in vita la dialettica, ovvero la morte. Non vi è affermazione nella *Scienza della Logica*, sostiene Hegel, che non tenga conto di Eraclito: come il fuoco di quest'ultimo, anche quello della dialettica hegeliana costruisce distruggendo. L'intelletto dialettico cerca di confrontarsi e di guardare in faccia ciò che è morto per ritrovare se stesso rafforzato, come si legge nella *Fenomenologia*. Hegel riscrive tutta la storia della filosofia e della cultura non solo occidentale pur di riuscire a trovare il punto fermo di una conciliazione finale e conclusiva. Si sforza di pensare il paradossale intreccio tra vita e morte, divenire e trapassare, apponendovi degli accenti tali da renderlo accessibile all'approccio dinamico della dialettica; nell'estetica cerca di far interagire lo sviluppo storico reale dell'arte con una concezione logica, organica e filosoficamente sistematica. Lo sforzo è immane. Ma Hegel non cerca di salvare un mondo e una cultura passati, e ritenuti classici, di fronte all'irrompere della barbarie; il suo lato temerario consiste piuttosto nel tentativo estremo di far interagire l'ideale con il reale presente e di salvarli entrambi.

Tale sforzo a volte crea ambiguità e coerenti incoerenze, soprattutto a livello sistematico. Il genere artistico della poesia infatti non

⁸ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di Gretel Adorno e Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973-1997, vol. 7, p. 512; *Teoria estetica*, trad. di Enrico De Angelis, Einaudi, Torino 2009, p. 471.

⁹ Cfr. G. W. Friedrich Hegel, *Ästhetik [A]*, in *Werke*, a cura di Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, vol. 13, p. 14 [*Estetica*, trad. di Nicolao Merker, Einaudi, Torino 1997, p. 6]. Per un'analisi più approfondita di questo problema rimando a Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, p. 36ss.



è più arte, sebbene non sia ancora filosofia; al suo interno si ripete lo sviluppo dal classico – oggettivo e scultoreo che caratterizza l'epica – attraverso il romantico – soggettivo e pittorico-musicale proprio della lirica – fino al dramma che in sé riassume, transcendendole, tutte le altre arti. Attraverso questa sistemazione dell'arte intera nel *medium* del dramma, Hegel recupera, all'apice della spiritualizzazione, la sostanza dell'ideale di bellezza: il massimo di spirito è concresciuto con il massimo di corporeità materiale ed estetica; il personaggio tragico rappresenta una scultura in grado ora di muoversi e di agire a partire dalla propria libertà.¹⁰ Grazie alla sublime sintesi del dramma, l'estetica di Hegel si sottrae all'accusa di classicismo perché la contraddizione tra storicizzazione delle epoche e sistema delle arti almeno in parte si riduce,¹¹ sebbene, a livello sistematico complessivo, la poesia e soprattutto la tragedia si trovino *de facto* in una posizione sospesa tra arte e filosofia. Simili coerenti incoerenze riguardano anche la metafora, l'allegoria e il sublime che Hegel, per così dire, nasconde in un luogo estemporaneo dell'arte simbolica, evitando in tal modo il confronto con tali forme espressive negli sviluppi dell'arte romantica dei suoi contemporanei, tra cui Hölderlin, Schlegel e Novalis. Infine, dal momento che il materiale della poesia non è inteso come costituito dal linguaggio bensì dalle rappresentazioni della fantasia, Hegel ri-

¹⁰ Cfr. *Hotho 1823*, p. 83 [80] e p. 302 [293]. Si noti che Hegel descrive quasi alla stessa maniera lo Stato della *polis*: cfr. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in *Werke*, cit., vol. 12, p. 306ss. [*Lezioni sulla filosofia della storia*, a cura di Giovanni Bonacina e Livio Sichirollo, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 210ss.]; nonché i grandi individui come statue: cfr. G. W. Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie [VGPh]*, in *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte. Vorlesungen Bände 6-9*, Meiner, Hamburg 2011, vol. 2, p. 133 [*Lezioni sulla storia della filosofia*, a cura di Roberto Bordoli, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 198] e gli uomini in carne ed ossa come artisti di se stessi: cfr. *A*, vol. 14, p. 374 [805-806]. Cfr. inoltre G. W. Friedrich Hegel, *Jenaer Systementwürfe III*, in *Gesammelte Werke*, a cura di Rolf-Peter Horstmann, Meiner, Hamburg 1976, vol. 8, pp. 263-264 [*Filosofia dello spirito jense*, trad. di Giuseppe Cantillo, Laterza, Roma-Bari 1984, pp. 150-151]: «Nell'età antica la *bella* vita pubblica era l'*ethos* di tutti – bellezza, unità immediata dell'universale e del singolo, un'opera d'arte, in cui nessuna parte si separa dall'intero, ma c'è invece questa geniale unità del Sé che si sa e della sua presentazione».

¹¹ Cfr. Peter Szondi, *Hegels Lehre von der Dichtung*, in *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, pp. 492-493; *La poetica di Hegel e Schelling*, trad. di Anna Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1986, pp. 199-200.



corre all'invenzione di un sesto senso ovvero l'intuizione interiore che si avvale della memoria e soprattutto dell'immaginazione. Non si tratta però solo di un problema estetico in senso lato, perché il sesto senso è quello più teoretico, in grado di contemplare a distanza il proprio oggetto – come peraltro anche l'udito e la vista, gli altri due sensi teoretici – e di lasciarlo libero nella sua autonomia. E tale autonomia si riflette nuovamente sul soggetto fruitore che in tal modo esperisce la propria autonomia e libertà. Senza tale libertà estetica non si dà libertà etica e politica dell'autocoscienza perché in questo primo legame di libertà si ricompone la frattura tra uomo e natura e, successivamente, tale legame si ripete in ogni nuova forma di libertà, persino nell'assoluta identità del soggetto-oggetto. Infatti non esiste libertà senza reciproco rispecchiamento e riconoscimento fra diverse individualità; colui che crede che libertà e autonomia siano sinonimi di autosufficienza e indipendenza veniva indicato dagli antichi Greci con il termine *idiotes*, che Hegel traduce con “persona privata”.

All'interno della poesia, la tragedia costituisce l'apice, un'arte bella in quanto appartenente storicamente all'arte classica, ma allo stesso tempo più elevata perché, dal punto di vista sistematico, è arte romantica, anzi la più spiritualizzata tra tutte le arti e quindi anche la più secolarizzata. Dall'antichità in poi, e almeno fino a Brecht, la tragedia può a buon diritto essere considerata come arte di secolarizzazione in senso ampio. Si tratta dunque di un'arte del presente non solo per la sua logica costruttiva altamente riflessa che l'avvicina alla filosofia, ma anche in senso storico perché a essere tragica è l'ora storica con la sua atomizzazione degli individui che non riescono a costruire una nuova unità. La particolare posizione della tragedia trascende la sfera artistica non solo perché non è più arte o perché sul palcoscenico si confrontano le forze vitali e le sostanze etiche e politiche, ma anche perché proprio la morte tragica è, per Hegel, estremamente vitale e creativa anche al di fuori della sfera artistica. Socrate e Gesù rappresentano allora figure tragiche molto simili a quella dell'Empedocle hölderliniano; li accomunano la passione etico-politica, la lucida auto-riflessività, la profonda volontà di realizzare l'ideale della libertà e una morte che crea vita, vita collettiva. È insito nella logica della *Aufhebung* che tutto ciò che aiuta



lo spirito a mediarsi e a concretere con se stesso cada vittima della sua sovrana ingratitudine pur conservandosi *in spiritu*. E così anche la morte tragica, in quanto forma artistica, almeno a livello sistematico, avrebbe dovuto essere superata. Tuttavia, rispetto a Socrate e Gesù – individui reali, storicamente esistiti, e già collocati nella sfera della filosofia e della religione – la tragedia segna una differenza. La loro morte, in quanto realmente avvenuta, non è ripetibile e non può essere oggetto di rappresentazione tragica in senso stretto. È significativo, a questo riguardo, notare che, rispetto ai canti epici o ai riti, anche le rappresentazioni tragiche precedenti alla morte di Eschilo non potevano essere messe in scena una seconda volta. In questa circostanza, Hegel coglie coerentemente come, nella vita collettiva dei Greci, la tragedia occupasse una posizione unica, e non riducibile alla mera sfera artistica. La tragedia è certamente rappresentazione della vita, individuale o collettiva, libera e, proprio perché libera, anche vittima della coazione e della necessità. La differenza tra la morte tragica e quella reale consiste nel fatto che proprio l'ambito estetico e le due caratteristiche fondamentali del dramma, ovvero apparenza e gioco, garantiscono una maggiore libertà e una maggiore distanza, contemplativa nonché teoretica e riflessiva. Ciò caratterizza la tragedia come luogo artistico di riflessione filosofica non ulteriormente superabile nel concetto.¹² I suoi momenti costruttivi, primo tra tutti il *mythos*, l'intreccio delle azioni, posseggono le stesse caratteristiche del concetto filosofico già individuate da Aristotele: unità, necessità, causalità, totalità e idealità. La tragedia è dunque luogo del sapere, ma il sapere tragico nasce dal *pathos*, dalla sofferenza e dal dolore, oltre che dalla riflessione e dalla contemplazione. Forse tale sapere, nonostante la sua appartenenza sistematica allo spirito assoluto, assoluto non è, ma forse, rispetto alla storia effettuale e al concetto filosofico che la ri-

¹² Non si tratta infatti del superamento dell'arte bella da parte della filosofia, in quanto più elevato grado dello spirito. L'arte è nata e rinata dallo spirito e ciò coordina filosofia e arte come due forme non riducibili l'una all'altra. La fine dell'arte è già insita nel processo stesso del nascere, divenire, morire e rinascere dell'arte stessa. Tale processo non conduce progressivamente dall'arte alla filosofia, ma rappresenta la tensione dinamica tra queste due forme dello spirito.



flette, la sua profondità è maggiore. Paradossalmente, la morte tragica del dramma sopravvive alla morte dell'arte.

Riguardo all'esperienza della morte, la tragedia costituisce, in termini temporali, il presente, mentre il reale timore per la propria morte individuale è sempre proiettato nel futuro e il lutto per quella altrui è sempre rivolto al passato. In questo senso è significativo che, secondo Hegel, i drammi, anche quelli moderni, non dovrebbero affatto essere pubblicati a mezzo stampa; dovrebbero circolare solo in forma di canovaccio per attori e registi. La saggezza tragica, infatti, si sottrae almeno in parte alla parola scritta, in quanto sempre in movimento, presente in ogni singolo istante sulla scena, nel gioco della recitazione e nelle coscienze degli spettatori. Si tratta di una saggezza che non ha perso del tutto il proprio carattere di oralità, il suo essere gioco, recita, e con ciò apparenza, mentre la sua profondità non è solo riflessiva ma anche patica ed empatica. La saggezza tragica coinvolge l'uomo intero, passato e presente: nella modernità alienata e astratta, la tragedia non può allora uscire di scena. Se la sua apparenza è davvero tale, allora è anche eterna: «un sorgere e un passare che né sorge né passa, ma che è in sé»,¹³ in quanto azione, tale eternità è presenza e presente che porta in sé sia il passato, di cui è risultato, sia il futuro del quale è gravido.¹⁴ Questa, infine, è proprio la caratteristica essenziale delle azioni, sia tragiche sia politiche: con la coscienza della libertà esse creano la propria eternità. Tuttavia, la libertà dello spirito non consiste nella fissità scultorea o nell'interiorità senza tempo dell'anima bella, essa «non consiste in un essere immobile, ma in una continua negazione di ciò che minaccia di sopprimere la libertà stessa».¹⁵ *Les extrêmes se touchent* e la tragedia è un presente in eterno movimento, perché è eternamente istantanea come l'ironia tragica, suo fondamento;¹⁶

¹³ G. W. Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [PbG], in *Gesammelte Werke*, a cura di Wolfgang Bonsiepen e Reinhard Heede, Meiner, Hamburg 1980, vol. 9, p. 35 [La fenomenologia dello spirito, a cura di Gianluca Garelli, Einaudi, Torino 2008, p. 33].

¹⁴ Cfr. G. W. Friedrich Hegel, *Enzyklopädie 1830*, in *Werke*, cit., vol. 9, p. 55, § 259 Z nonché *VPbWG*, p. 165 [vol. 1, p. 189].

¹⁵ *VPbWG*, pp. 32-33 [vol. 1, 38-39].

¹⁶ Cfr., a proposito dell'ironia tragica, Christoph Menke, *Gegenwart der Tragödie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005 e Markus Ophälders, *Dialettica dell'ironia romantica*, CLUEB, Bologna 2000.



come l'azione politica, l'intenzione più profonda della tragedia è arrestare il flusso del tempo nell'attimo di maggiore bellezza e verità. Così come la politica, anche l'arte, che nella tragedia si manifesta nella sua interezza e nella sua forma più pura, tende primariamente a interrompere la persistenza dei bisogni, a realizzare, attraverso l'agire nel tempo, qualcosa che tempo non è. In questo senso l'arte rappresenta in modo eminente la secolarizzazione della morte, il suo è un tempo senza tempo che anticipa nel presente non solo la fine di tutti i tempi ma anche l'inizio dell'unico vero tempo, quello dell'eternità. Nell'arte l'eternità si concentra nell'istante ironico, che è intimamente tragico in quanto consapevole del fatto che, qui e ora, non può durare. Infatti, solo nel momento in cui i bisogni e i dolori fossero scomparsi, vi sarebbe vera durata e l'arte avrebbe allora la possibilità di disporre di tutta la pluralità delle sue forme e dei suoi contenuti, come Hegel sostiene che sia avvenuto già a partire dal Rinascimento;¹⁷ solo per l'umanità redenta l'intera storia sarebbe a disposizione senza differenze perché, trasceso lo scorrere del tempo, tutto si troverebbe ugualmente vicino al centro presente.¹⁸ L'identità – ovvero il soggetto che, secondo Hegel, nell'oggetto non troverebbe più nulla di estraneo e avverso – costituisce l'orizzonte sia dell'ambito artistico sia di quello filosofico e politico. Nell'età moderna, tuttavia, con la sua astratta pluralità alienata, il monoteismo della ragione non può prescindere, nemmeno per Hegel, dal politeismo dell'immaginazione.¹⁹ Dal punto di vista politico, la libertà non è autosufficiente e, se viene concepita unicamente in modo negativo come libertà da qualcosa, diventa anzi pericolosa per la collettività. È la libertà per l'incontro con l'altro, ov-

¹⁷ Cfr. *Hotbo 1823*, p. 194 [192-193] nonché *Ä*, vol. 14, p. 234 [676]; cfr. in questo senso anche Giovanna Pinna, *Formalismus und Geschichtlichkeit. Zur Pluralität der modernen Kunst in Hegels Ästhetik*, in *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*, a cura di Sabine Schneider e Heinz Brüggemann, Fink, München 2010, pp. 79-81.

¹⁸ Cfr. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, vol. I.2, p. 694; *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, pp. 23-25.

¹⁹ Cfr. *Ä*, vol. 14, p. 236 [279]; cfr. inoltre Giovanna Pinna, *Formalismus und Geschichtlichkeit*, cit., p. 88.



vero la fratellanza – sempre elisa dalle riforme e dalle rivoluzioni – a costituire la vera, unica identità reale ed effettuale.

Soltanto nel momento in cui una politica realmente razionale avesse davvero potuto sostituirsi al destino tragico, la tragedia e l'arte nel suo complesso, avrebbero potuto cedere il passo al concetto filosofico divenuto politicamente effettuale. Ma l'esistente non è razionale²⁰ e la libertà attuale non rappresenta la soluzione realizzata, bensì il problema permanente, la stessa libertà senza la quale non c'è tragicità e tantomeno politica, la libertà cioè che è sostanza e soggetto dell'idealismo. A partire dalla libertà, per Hegel, la storia si muove e compie i suoi progressi; la libertà sostanziale collettiva e quella soggettiva e individuale rappresentano, insieme, il cuore della dialettica dell'idealismo. Ma tale dialettica, e con essa il movimento storico, sono stati fissati da Hegel in modo incoerente, e tuttavia – rispetto alle esigenze del sistema – in modo del tutto coerente. Egli arresta il corso della storia quasi avesse avuto sentore della catastrofe che, più di cento anni dopo, porterà Benjamin a paragonare la rivoluzione non già, come Marx, alla locomotiva della storia, bensì al freno d'emergenza che l'umanità, assisa in questo treno fuori controllo, cerca disperatamente di afferrare.²¹ Rispetto alla logica del sistema Hegel dunque arresta il corso della storia, ma colloca la tragedia in una posizione che la sottrae alla morte dell'arte, come se in tal modo, attraverso la contemplazione e l'autoriflessione tragiche, la storia avesse potuto ricominciare il suo corso, ma in modo leggermente spostato.²² «L'idealità consiste nel fatto che l'uomo sia di casa in questo mondo, si muova libero in esso»²³ e tale ideale rimane valido anche di fronte alla sobrietà adulta con la quale in altri passi

²⁰ Cfr. *Enzyklopädie 1827*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. 19, § 6 Z, p. 32: «Ciò che esiste è in parte *apparenza*, e solo in parte *realtà*».

²¹ Cfr. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, cit., vol. I.3, p. 1232; *Sul concetto di storia*, cit., p. 101.

²² Cfr. Hauke Brunkhorst, *Hegel und die Französische Revolution*, cit., p. 159: «Ciò di cui ci si rese conto immediatamente nel 1789 era la svalutazione di ogni progresso della civilizzazione fin qui raggiunto di fronte al nuovo principio di una libertà autoriflessiva che si dà da sé le leggi».

²³ *Hotbo 1823*, p. 106 [101].



Hegel giudica il corso fattuale della storia. Se i fatti non corrispondono all'idea, sostiene Hegel – sia da studente un po' testardo di fronte alla confutazione della sua tesi di laurea sia da saggio e sapiente filosofo – allora *tant pis pour les faits*. A quasi duecento anni di distanza, tale tentativo di salvare gli ideali, nella loro interezza, dalla barbarie incombente può, a tratti, sembrare paradossale, come la morte volontaria involontaria di Gregor Samsa. E tuttavia con queste coerenti incoerenze Hegel dimostra di non aver paura della tragedia, paura che – secondo Heiner Müller, uno dei più hegeliani tra i drammaturghi contemporanei – è la paura della permanenza della rivoluzione.²⁴ È più facile costruire un tempio piuttosto che farvi discendere la divinità, si può leggere nell'*Innominabile* di Beckett, che significativamente si conclude con le parole «il faut continuer, je vais continuer».²⁵

Finire senza fine o fine del finire (Hamm)

La rivoluzione permanente non è certo una concezione di Hegel, che tematizza il permanente processo dissolutivo dell'arte, legato alla permanenza della morte. La cosiddetta “morte dell'arte”, riferita al periodo che inizia con la morte di Cristo, sarebbe infatti almeno quattro volte più lunga dell'arco temporale in cui è presente l'ideale classico di bellezza. Nella versione a stampa dell'*Estetica*, preparata da Hotho, la riflessione dedicata all'arte romantica è tre volte più ampia rispetto al resto del testo. Hegel procede nel continuo tentativo di finire; non solo la fine è nell'inizio, ma la fine del finire segna un nuovo inizio, proprio perché la concezione della fine può avvenire solo a partire da un inizio e ciò comporta sempre in qualche modo una ripetizione.²⁶ Sia la costruzione dell'autenticità di una tradizione rispetto al proprio presente inautentico, sia la rottura con la tradizione seguono la medesima logica. Come tutti i più profondi movimenti

²⁴ Cfr. Heiner Müller, *Fatzer ± Keuner*, in *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*, a cura di Frank Hörnigk, Reclam, Leipzig 1990, p. 31.

²⁵ Samuel Beckett, *L'Innommable*, Éditions de Minuit, Paris 1965, p. 262.

²⁶ Cfr. Eva Geulen, *Das Ende des Kunst*, cit., p. 113 e p. 180ss.



dialettici, anche la dialettica dell'arte e, ancor più dell'estetica, si svolge al cospetto della morte e in particolare della morte dell'arte. Tale finire senza fine è il preciso risultato della complessa costruzione della "morte dell'arte" che coinvolge storicizzazione, critica, musealizzazione, ripetizione nonché il libero arbitrio nella scelta del proprio passato e della propria tradizione. Nell'impossibilità di trovare la fine, Hegel paradossalmente getta le basi per l'arte moderna e per il suo successivo cammino.²⁷ Si tratta di una particolare dialettica che si muove tra conservazione e restaurazione, da un lato, e modernizzazione e rottura col passato, dall'altro, e che libera la creatività. Oggi «ogni artista, il cui talento e genio si è liberato per sé dalle precedenti limitazioni ad una forma d'arte determinata, dispone a suo piacimento di ogni forma come di ogni materia. [...] l'arte che va oltre se stessa è parimenti un ritorno dell'uomo in se stesso, un discendere nel proprio petto, con cui l'arte cancella da sé ogni fissa limitazione ad una cerchia determinata di contenuto [...] l'arte non ha più bisogno di rappresentare solo ciò che è assolutamente a proprio agio in una sola delle sue fasi determinate, ma tutto ciò in cui l'uomo ha in generale la capacità di sentirsi a suo agio».²⁸

Nella costruzione dialettica della tradizione Hegel individua persino un parallelismo tra antico e moderno, tra arte bella e arte spiritualizzata e secolarizzata: «Nell'arte antica come in quella moderna il mondo nel quale vengono collocati gli ideali è un'epoca remota».²⁹ Questo parallelismo riguarda la storicizzazione del proprio presente e la capacità di idealizzazione propria di un'epoca; ma soprattutto permette alla modernità di ripetere l'antico, ricreandolo a partire dal proprio presente che, in questo modo, viene giustificato storicamente. La bellezza nata e rinata dallo spirito è la bellezza moderna che, attraverso la concezione di quella classica, si crea il proprio museo, un *alter ego* ideale, tradizionale, e soprattutto fortemente dialettico. Tale passato, infatti, diviene citabile e, in tal modo, come in ogni citazione, vecchio e nuovo entrano in una costellazione in cui

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 48-49.

²⁸ G. W. Friedrich Hegel, *A*, vol. 14, pp. 235-237 [678-679].

²⁹ *Hotho1823*, p. 87 [84].



sono contemporanei. Lo stile stesso in cui Hegel cita altri autori testimonia tale approccio: nemmeno dove appone le virgolette, le parole riportate corrispondono all'originale; infatti egli riscrive il testo, lo interpreta e quasi lo inventa. In maniera analoga, Hegel raccoglie e riunisce i momenti storicamente passati nel suo sistema. Tale dialettica combina, come il fuoco eracliteo, salvezza e distruzione e assomiglia molto all'intervento del Messia, altra figura eminente della fine. Tuttavia, in questo modo la citabilità del passato non è priva di tracce estetiche, né è pienamente corretta da un punto di vista scientifico e storico. Infatti, l'intera operazione che fonda l'estetica, dietro a un approccio scientifico, cela un desiderio politico. Gli ideali politici del presente vengono trasfusi e così salvati da Hegel attraverso la costruzione dell'arte classica, in quanto citabile e quindi attualizzabile nella modernità. In questo modo, di fronte alla chiusura scientifica, sistematica e anche storica, attraverso il *medium* della potenzialità in cui opera l'arte, gli orizzonti storici possono aprirsi nuovamente. Sistematicità scientifica e storicità progressiva dunque, almeno nell'estetica, mostrano le loro crepe: la prima rimane profondamente estetica e la seconda, insieme al carattere passato dell'arte, si trasforma in parvenza perché solo nel mondo messianico potrebbe darsi una reale storia universale; solo quel mondo rappresenterebbe una realtà di universale e integrale attualità,³⁰ ovvero quel presente metafisicamente eterno concepito da Hegel, che trova realizzazione unicamente nell'istante ironico della tragedia.

Dove regna la metafisica non vi è luogo per l'arte perché, per essa, l'arte è tale sempre solo in quanto superata, ovvero in quanto pensata dal concetto. Ma la metafisica hegeliana è essa stessa opera d'arte ed estetica, allo stesso modo in cui l'estetica è metafisica: quasi il mito della fine dell'arte compreso in concetti, come il protocollo della propria morte che Proust intendeva inserire alla fine della *Recherche*. Nella ricostruzione hegeliana della metafisica l'arte, di conseguenza, occupa un luogo vuoto;³¹ Hegel ha rifondato l'arte, e l'arte classica in parti-

³⁰ Cfr. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, cit., vol. I.3, p. 1235; *Sul concetto di storia*, cit., p. 73.

³¹ Cfr. Eva Geulen, *Das Ende der Kunst*, cit., p. 167.



colare, in quanto templi privi del dio. Da questo luogo vuoto al non-luogo, all'utopia – il *topos* moderno per eccellenza – la via, dopo Hegel e dopo il fallimento del sistema metafisico, è estremamente breve. Percorrere tale via – a partire dalla prima stagione romantica di vent'anni precedente all'estetica hegeliana – è il compito che l'arte ha assunto con lucida consapevolezza. Il ritmo temporale scandito da tale percorso, non a caso, è quello della felicità, ossia quello del sempre di nuovo come se fosse per la prima volta. Sempre e di nuovo l'umanità deve riscrivere il proprio testo in una sorta di coazione a ripetere interpretativa; con ciò la rivoluzione si trasforma in permanente ritorno a una origine che in modo altrettanto continuo si sottrae. Tale origine si costituisce infatti come meta e, nella permanenza della ripetizione, è forte abbastanza da affrontare la morte, ben consapevole del fatto che essa è immanente alla vita e che solo attraverso vie traverse possono aprirsi possibili vie di fuga. In questo senso la “morte dell'arte” può essere interpretata come fenomeno originario in senso benjaminiano: «L'origine sta nel flusso del divenire come un vortice, e trascina dentro il suo ritmo il materiale della propria nascita. [...] Essa vuol essere intesa come restaurazione, come ripristino da un lato, e dall'altro, e proprio per questo, come qualcosa di imperfetto e di inconcluso. In ogni fenomeno originario si determina la forma sotto la quale un'idea continua a confrontarsi col mondo storico, finché essa non sta lì, compiuta, nella totalità della sua storia».³²

Curiosamente la stessa estetica hegeliana si struttura attraverso rapporti simili: i vari testi disponibili rappresentano altrettante citazioni e riproduzioni di un originale assente; si tratta di differenti versioni che citano e costruiscono attualizzandolo un testo sostanzialmente inesistente e in gran parte orale. La costruzione di una tradizione citabile e dunque ripetibile, operata da Hegel durante le sue lezioni di estetica, viene ricostruita attraverso un processo interpretativo che coinvolge tanto la restaurazione quanto la distruzione. Sia Hegel stesso interviene sulle proprie concezioni sia i suoi studenti, quando ri-

³² Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I.1, p. 226; *Origine del dramma barocco*, Introduzione di Giulio Schiavoni, trad. di Flavio Cuniberto, Einaudi, Torino 1999, p. 20.



scrivono le lezioni dei corsi che hanno frequentato. In questo modo si crea la memoria attuale nel presente. In quanto il presente è soltanto basato sulla memoria, è sempre già arrivato alla fine, se non interviene la critica,³³ ovvero lo stesso intervento selettivo con il quale Hegel ha creato l'arte classica. Non a caso la memoria, come *medium* della fruizione, non compare nell'ambito di quest'ultima epoca artistica bensì in quella successiva, alla quale la fanciulla nella *Fenomenologia dello spirito* – la musa che qui segna l'inizio della musealizzazione – dona le opere ormai staccate dall'albero e quindi dalla vita dell'epoca.³⁴ Tale vita ora è interiorizzata e, in quanto tale, oggetto della memoria (*Er-Innerung*) a partire dalla quale può rinascere ed essere ripetuta nel *medium* della citazione. Si tratta della più sistematica delle versioni del rapporto tra il bello e il più alto, anche perché nella *Fenomenologia* l'arte classica è religione e non conosce né passato simbolico né futuro romantico. Nel momento in cui però si dà memoria, si afferma anche la coscienza della fine e della morte, come nei canti epici in confronto ai miti o nell'istituzione del museo che canonizza un passato come tradizione e crea le convenzioni e le regole, in verità sempre anacronistiche, dell'arte presente.³⁵ Questa

³³ Il riferimento è qui ovviamente alle tre forme di considerazione della storia proposte da Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in *Kritische Studienausgabe*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlin - New York 1999, vol. 1, pp. 243-334; trad. di Lia Pinna-Pintor, *Considerazioni sulla storia*, Einaudi, Torino 1943.

³⁴ Cfr. *PbG*, pp. 401-402 [492-493]; Geulen ritiene che con la concreta fine storica dell'arte classica Hegel abbia posto fine a tutto il finire senza fine che caratterizza invece l'arte romantica. Storicamente dunque l'arte classica appartiene davvero al passato. Tuttavia, in senso teoretico, il rapporto dell'ideale classico con il proprio passato pre-artistico e simbolico inficia il suo carattere conclusivo e perfetto e l'arte classica, in verità, costituisce una soglia virtuale che può essere spostata nel tempo. Benché, dunque, dal punto di vista storico l'ideale dell'arte classica sembra collocarsi entro limiti definitivi, esso li trascende dal punto di vista teoretico. Di conseguenza proprio l'arte classica è il luogo dove la modernità è stata inventata (*erfinden*) e trovata (*finden*) e dove la si può dunque anche ritrovare in modo ogni volta diverso. Cfr. Eva Geulen, *Das Ende der Kunst*, cit., pp. 48-49; cfr. anche Jean-Luc Nancy, *Le muse*, trad. di Chiara Tartarini, Diabasis, Reggio Emilia 2006, pp. 65-80.

³⁵ Cfr. Eva Geulen, *Das Ende der Kunst*, cit., pp. 58-59. Negli anni Venti, Hegel poteva assistere dalla sua finestra alla costruzione del primo museo ufficiale a Berlino.



dunque è la dialettica tra il classico assestato storicamente come museo e il moderno che sempre di nuovo vi si rapporta come se fosse per la prima volta. Nel sistema di Hegel, il concetto filosofico diventa totalizzante, mentre la costruzione dell'arte classica rimane all'interno di limiti determinati. Tuttavia chi pone limiti è consapevole di ciò che li trascende e così anche i limiti dell'arte classica includono ciò che dovrebbero escludere. In questa maniera si trasformano da stabili e definitivi in limiti dialetticamente dinamici rispetto ai quali l'arte moderna costruisce i propri rapporti nella forma della negazione determinata. In questo modo la trattazione dell'arte classica non solo smentisce il presunto classicismo di Hegel in quanto costituisce un correttivo dell'ideologia classicista, ma è anche contraltare alle chiusure della sistematicità razionale.

Significativamente infatti, all'interno del genere artistico della poesia, è nuovamente la tragedia a non rientrare in modo sistematico in questo schema. La tragedia rimane soglia, divide tanto quanto unisce e attualizza il passato classico nel presente, ciò che emerge anche nella raffinatezza dello stile dell'esposizione hegeliana. In quanto genere poetico la tragedia rappresenta l'istanza critica con la quale Hegel produce la rappresentazione oggettiva³⁶ sia del mondo dell'eticità greca sia quello del presente contemporaneo. La fine del finire come arte classica, basata su memoria e coscienza della morte, si rovescia così in un finire senza fine moderno, in un processo cioè nel quale il contenuto della memoria, il passato, può essere rimodellato e attualizzato in modo tale che il presente vi si possa – di nuovo e come fosse per la prima volta – trovare a casa. L'ideale artistico e politico di tale processo segue dunque il ritmo della felicità, che si dipana tra eterna ripetizione e l'assolutamente nuovo e che riecheggia il desiderio celato sotto il concetto. Con tale ritmo, attraverso l'arte, l'attualità presente raggiunge temporaneamente e in modo ironicamente tragico la propria meta che è, allo stesso tempo, origine dell'arte, qualora le fratture temporaneamente si ricompongano. In questo modo il potenziale dialettico della memoria in quanto *Er-In-*

³⁶ Cfr. *PbG*, p. 11 [5].



nerung si dispiega in un'operazione che, in quanto trova (*finden*), sempre anche inventa (*erfinden*) il passato e lo trasforma nella tradizione del proprio presente, e di nessun altro. Se tale operazione, da un lato, rende possibile la rinascita e la parusia, ovvero la presenza dell'essenza della bellezza classica, per quanto dialetticamente mediata con il presente, dall'altro, rivela anche come la storia sia sempre scritta dai vincitori, nella cui marcia trionfale i beni culturali e artistici vengono portati come bottino.³⁷

Anche la dialettica della felicità, individuale e collettiva, è inestricabilmente intrecciata con la tragicità del vivere storico; nella tragedia, antica e moderna, tale dialettica si riflette per guardarsi negli occhi. Proprio da una tragedia moderna, l'*Amleto* di Shakespeare – del quale, oltre a Sofocle, non si stimerà mai abbastanza l'importanza per Hegel, sia per quanto riguarda la visione tragica della storia sia per quanto riguarda il pensiero teatrale squisitamente dialettico e autoriflessivo – Hegel riprende una metafora per alludere alla storia. Si tratta della talpa che lavora sottoterra e produce i suoi effetti in superficie ma, siccome è cieca, ha bisogno dello sguardo della nottola di Minerva che, più è buio, meglio vede. La prassi storico-politica e la riflessione teoretico-filosofica s'incontrano per Hegel nella tragedia, sia nell'antichità sia nella modernità. L'erede contemporaneo di Amleto, dimezzato anche nel nome, è il personaggio di Hamm in *Finale di partita*. Come quest'ultimo, anche Hegel sembra che voglia che le cose finiscano, ma non vuole che ciò accada già ora. «Sarebbe la fine e io [...] sarei là, nel vecchio rifugio, solo contro il silenzio e... (*esita*) ... l'inerzia. Se riesco a tacere, e a restare tranquillo, mi sarò liberato del suono, e del movimento. (*Pausa*) [...] E poi? (*Pausa. Agitatissimo*) Fantasie di ogni specie! [...] e poi... (*espira*). E poi parlare, presto, delle parole, come il bambino solitario che si mette in diversi, in due, in tre, per essere insieme, e parlare insieme, nella notte. (*Pausa*)».³⁸

³⁷ Cfr. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, cit., vol. I.2, p. 696; *Sul concetto di storia*, cit., p. 31.

³⁸ Samuel Beckett, *Finale di partita*, in *Teatro completo*, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, p. 123.



Azione tragica – agire politico (Edipo)

Nella notte che avanza, l'agire politico si è rivelato in tutta la sua tragicità nonostante, o forse proprio a causa di quel Generale che al fato aveva sostituito la politica e che, a cavallo e veggente, attraversò trionfante la città di Jena nelle vesti dell'anima del mondo. Per Hegel, come per molti altri intellettuali tedeschi – non ultimo Goethe – la questione sarà problematica e complessa, mentre Beethoven, già nel 1804, aveva cancellato la dedica a Bonaparte sulla partitura dell'*Eroica* – già in corso di stampa – perché, ai suoi occhi, costui aveva tradito gli ideali rivoluzionari. La riflessione della filosofia e della letteratura tedesche coeve, relativamente alle problematiche della Rivoluzione francese e dei suoi fallimenti, si sviluppa nel *medium* del tragico: nel caso di Hegel, attraverso il lavoro del concetto filosofico, e in quello di Hölderlin, nel tentativo di svolgere la dialettica tra aorgico e organico in forma tragica. Dialettica tragica e dialettica filosofica costituiscono infatti degli *analogia*. L'arte è dispiegamento della verità e la verità non può essere concepita solo come sostanza ma altrettanto come soggetto. L'eroe tragico dispiega la verità come carattere soggettivo attraverso il quale parla e agisce una sostanza etica oggettiva. Meta della tragedia è la pace, e la pace in arte corrisponde alla riconciliazione in filosofia. Simili analogie si ritrovano nell'idea di una mitologia della ragione, ma anche nella metafora della chiesa invisibile o nel concetto di una religione popolare. Non si tratta affatto di una nostalgica restaurazione dell'ideale della *polis* greca, bensì dell'estremo tentativo di salvare gli ideali rivoluzionari attuali contro il corso storico e politico del tempo. Per lo stesso motivo, alla sera del primo giorno di battaglia della Rivoluzione del luglio del 1830, a Parigi si sparò contro gli orologi dei campanili: si tentava di arrestare il tempo.³⁹

Dalla *Fenomenologia* fino ai *Lineamenti della filosofia del diritto* e coinvolgendo le lezioni di estetica, di filosofia della storia o di storia della filosofia, Hegel ha continuato a riflettere sulla possibilità e sulla ne-

³⁹ Cfr. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, cit., vol. I.2, pp. 701-702; *Sul concetto di storia*, cit., pp. 47-49.



cessità di conciliare la libertà assoluta del singolo con la libertà collettiva, la libertà da qualcosa con la libertà per l'incontro con l'altro, ovvero la libertà individuale cristiana e moderna con quella collettiva e antica. È innegabile, come sostiene Horkheimer, che Hegel si contraddistingua per un tratto profondamente adulto nel confrontarsi con il corso della storia che spesso egli giustifica perfino nei suoi momenti più violenti, brutali e ingiusti. Ciò potrebbe indurre a pensare che abbia rinnegato i suoi ideali giovanili o che, quantomeno, abbia un atteggiamento di rassegnazione. Metaforicamente parlando egli allora sarebbe diventato quel "vecchio", come lo apostrofavano soprattutto a Jena negli anni della stesura della *Fenomenologia*, ovvero con l'approdo al sistema. Tuttavia, è noto che Hegel fosse già "il vecchio" per i suoi compagni di studio nello *Stift* di Tubinga. Ma in profondo, Hegel non ha mai abbandonato la concezione secondo cui è necessario che la filosofia, ma anche l'arte e la religione, determinino la realtà;⁴⁰ l'idealismo hegeliano è sempre rimasto oggettivo e reale in quanto si è sempre attribuito il compito di dare, a partire dalla propria libertà e autonomia, la legge alla realtà: solo una simile legge potrà essere anche razionale. Che gli ideali di gioventù hegeliani fossero ben altro che morti lo sapeva bene anche Federico Guglielmo IV quando, appena salito sul trono nel 1840, cercò di chiamare Schelling a Berlino per estirpare le "sementi di drago" che Hegel aveva lasciato in eredità. Infatti, Hegel non ha mai dimenticato l'utopia platonica; se per Platone le più belle tragedie avrebbero dovuto essere le leggi stilate dalla filosofia, allora è possibile che su questo altare politico-filosofico anche Hegel abbia, in parte, sacrificato l'arte. Non ha tradito gli ideali politici della gioventù, ma ha dovuto prendere atto del corso effettuale della storia. Qui, forse, si può scorgere una certa rassegnazione che sfocerà nella famosa affermazione secondo la quale tutto ciò che è reale è razionale, ma si tratta solo di una verità dimezzata.

Le problematiche politiche di giustizia e diritto nella transizione dall'eticità bella allo Stato di diritto si riflettono per Hegel nelle te-

⁴⁰ Cfr. *VPbWG*, p. 51 [vol. 1, pp. 60-61].



matiche tragiche, tanto che per un Greco, «andare a teatro significa, allo stesso tempo, partecipare al governo».⁴¹ L'ambiguo *status* sistematico della tragedia rivela che la tragedia è attuale e che, in essa, il presente si riflette. Nella forma e nel contenuto, tale riflessione è tanto artistica quanto filosofica; in essa confluiscono la massima ampiezza della sfera artistica e la massima profondità della riflessione filosofica. È noto come Hegel prediligesse l'*Antigone*, perché la profonda dialettica di questa tragedia avvia alla dissoluzione il mondo dell'eticità, e si inserisce quindi senza soluzione di continuità nella logica sistematica. *Antigone* segna l'approdo di una dialettica aporetica che, conseguentemente, finisce con la morte violenta di quasi tutti i personaggi. Di Antigone, nonché di suo fratello Polinice, è padre incestuoso Edipo, della cui tragedia Sofocle si occupa solo trent'anni più tardi, e – quanto non solo al diritto e alla giustizia ma anche alla profondità riflessiva – essa rivela aspetti molto significativi anche per quanto riguarda il rapporto tra arte e filosofia. L'*Edipo a Colono* viene indicato da Hegel stesso come la tragedia più vicina all'epoca moderna e le riflessioni poetiche, così come quelle più marcatamente etiche e politiche dei suoi contemporanei riguardano l'*Edipo Re*. Quest'ultima tragedia infatti rappresenta il momento in cui s'infrange quell'istituzione del diritto e della giustizia apparentemente umani compiutasi alla fine dell'*Oresteia*. Nello svolgimento dell'*Edipo Re* il sapere, l'autoriflessione e la libertà d'azione compongono il centro di un agire drammatico che è quasi per intero concentrato nella figura dell'eroe.⁴² Proprio perché ha agito senza sapere, Edipo⁴³ lotta per il sapere e per una giustizia razionale fondata su fatti e prove, contro le forme arcaiche, rituali e mitiche di una giustizia vendicativa. Edipo

⁴¹ Christoph Menke, *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, p. 107; cfr. anche ivi, p. 202ss. Così come avevano introdotto le diete, i Greci avevano istituito anche uno speciale fondo per gli spettacoli, il cosiddetto *theorikon*, che serviva per ricompensare chi, a causa della sua presenza in teatro, non poteva lavorare.

⁴² L'arte in generale, ma ancor più la tragedia e quella di Edipo in particolare, devono essere concepite non solo come forme del sapere, ma altrettanto come forme dell'agire [cfr. *Ä*, vol. 13, pp. 51-52 (40)].

⁴³ Cfr., per quanto segue, Christoph Menke, *Gegenwart der Tragödie*, cit., pp. 67-69.



è a tal punto libero e autonomo nell'agire da determinare il proprio destino: fino a conoscere troppo e ad autocondannarsi per le azioni compiute; sa persino come opporsi alla razionalità e necessità della propria condanna, ma nonostante tali argomentazioni assolutorie – egli non sapeva ciò che stava facendo – non retrocede. La sua autocondanna diventa eccessiva rispetto alla colpa, eccessiva però per necessità e per consequenziale e coerente razionalità. In tal modo la tragicità nell'*Edipo Re* diventa ironica: lo strenuo tentativo di salvare (la città) si rovescia in sciagura (per l'eroe). In questa tragedia, libertà e destino, *logos* e *mythos* s'intrecciano inestricabilmente proprio attraverso il tentativo di una razionalizzazione della giustizia, della legge e dunque dello Stato. Per Edipo, il tentativo di conseguire un progresso nella coscienza della libertà si rovescia in condanna e in una maledizione che comporta un duplice esilio: accecandosi, perché i suoi occhi non hanno visto ciò che avrebbero dovuto vedere, si esilia dal mondo reale e sensibile; abbandonando la città, esce dalla comunità degli uomini. Platone definisce tale maledizione come appartenente alla legge stessa (*nomos ara*).⁴⁴ Il tentativo di una secolarizzazione della legge divina e mitica legata all'Oracolo e alle Erinni, al sangue e alla vendetta, si rovescia nel proprio contrario e ora la giustizia stessa, razionale e autoriflessiva, riproduce i medesimi effetti della legge arcaica.

Non solo Edipo è un personaggio fortemente riflesso in sé, ma l'autoriflessione riguarda la tragedia come genere anche in senso più ampio: attraverso l'intreccio delle singole azioni autonome, viene rappresentato sempre anche l'autore ovvero il momento che trascende l'autonomia dei personaggi. Da un lato, l'eroe agisce in prima persona ma, dall'altro, è creazione di un autore. In tal modo, la tragedia rappresenta la verità non solo come soggetto agente ma altrettanto come sostanza autoriale. Nel caso di Edipo si tratta dell'ascesa del personaggio alla posizione dell'autore e della successiva caduta dell'autore nella posizione del personaggio.⁴⁵ L'ironia di questa tragedia consiste nel fatto che Edipo è, da un lato, egli stesso, sia autore del suo sog-

⁴⁴ Cfr. Platone, *Leggi*, 817b.

⁴⁵ Cfr. Christoph Menke, *Gegenwart der Tragödie*, cit., p. 61.



getto sia autore della sua condanna, ovvero sostanza del suo personaggio e del suo destino, ma, dall'altro, questa momentanea conciliazione e la sua apparente autonomia quasi totale si infrangono sugli scogli delle origini arcaiche e mitiche del tentativo stesso di fondare la giustizia sulla razionalità. In questo modo l'*Edipo Re* denuncia il fallimento dell'istituzione del diritto e della giustizia su basi razionali e autoriflessive, raggiunta in apparenza nella *Orestea*: il progresso è apparente perché reso possibile solo dall'intervento divino di Atena. La tragedia in generale rappresenta la lotta del nuovo contro il vecchio; essa è *medium* tanto del superamento dialettico quanto della denuncia del fallimento, e con ciò, nell'interpretazione teleologica data da Hegel, è espressione di un'epoca di passaggio verso una libertà non ancora raggiunta. Tale libertà avrebbe dovuto trovare il suo pieno compimento nell'autonoma capacità di Edipo di agire come legislatore e come giudice, e di essere, in quanto soggetto, anche sostanza del diritto. Così non è stato nell'antichità, così non è nel moderno Stato di diritto nato dalla Rivoluzione; né la verità della sostanza né quella del soggetto hanno trovato realizzazione; l'abisso che separa il razionale e il reale, rispetto all'antichità, è ora più profondo. In questo preciso punto si situa la tragicità anche dell'esperienza filosofica, alla quale Hegel tenta di opporre gli imperativi concettuali dell'identità tra sostanza e soggetto, reale e razionale, soggetto e oggetto.

Tuttavia, diversamente dalla filosofia, l'esperienza tragica, proprio a causa del suo intimo intreccio ironico, si sottrae all'approccio concettuale e affermativo a cui manca, anche nel caso della dialettica hegeliana, l'obliquità del *focus imaginarius*. L'esperienza tragica non può essere oggetto di fondazione, spiegazione o giustificazione razionale e filosofica; la filosofia può solo prenderne atto perché la verità tragica possiede una sua necessità irraggiungibile alla logica, verità che può essere rappresentata solo in forma drammatica. Per quanto Hegel abbia riconfigurato profondamente la pratica filosofica – come dimostrano le metafore concettuali della *Fenomenologia*, così espresive e pregnanti e, allo stesso tempo, così precise e profonde nel cogliere la realtà storica – la filosofia ha carattere di giustificazione dell'esistente in ogni caso, in quanto razionalizza il dolore tragico



prima, e successivamente la tragicità dell'agire politico. Il fatto che la sostanza del diritto non coincida con l'autonomia del soggetto può essere ricostruito dalla filosofia, non però colto nella sua verità. L'inestricabile intreccio tragico-ironico di giudice e giudicato rappresenta infatti il destino soggettivo di Edipo, con conseguenze che cominciano con l'accecamento e terminano con la sua silente morte, appartato a Colono. La verità tragica del suo destino riguarda l'oscura necessità oggettiva e il suo soverchiante potere sul soggetto, proprio in quanto libera autocoscienza razionale, che in questo modo impara che giudicare in modo razionale significa perdere la capacità di agire e di vivere. Il verdetto infatti è oggettivo e quindi inattaccabile perché coglie l'azione in modo razionalmente coerente come unità di intenzione e risultato. A tale criterio però non corrispondono le azioni di Edipo e per questa ragione egli vive e denuncia l'oggettività del verdetto, la sua razionalità, come violenza e maledizione: le azioni autonome e libere dello stesso soggetto razionale conducono alla maledizione.⁴⁶

Non solo non si dà giustizia attraverso il diritto, ma la promessa di felicità e la fede in un mondo e una prassi giusti e umani si dissolvono. L'eccesso insito nella legge della vendetta non solo non è stato superato, ma viene riprodotto proprio dallo stesso diritto. La seconda natura, anche nella filosofia del diritto e dello Stato di Hegel, comporta la coazione a ripetere tanto quanto la prima ma, a causa della sua provenienza da una razionalità autonoma, è più violenta e dolorosa. Infatti la tragedia di Edipo non termina con una morte risolutiva, ma con la condanna a vivere la propria morte e a morire la propria vita.⁴⁷ Non c'è pace – contrariamente a ciò che Hegel richiede per la fine di ogni tragedia – e quindi non c'è fine alle sofferenze di Edipo. Di fronte a ciò sia Edipo, persona tragica, sia Hegel, persona reale, rifuggono dal *dran* nella *theoria*, dall'azione tragica e dall'agire politico in una contemplazione distaccata, che entrambi ritengono al riparo dal destino e dalle catastrofi storiche prodotte dall'umanità. Per Edipo, che in qualche modo rappresenta l'*alter ego* dell'anziano stratega So-

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 79.

⁴⁷ Cfr. Sofocle, *Edipo a Colono*, vv. 433-436.



focle, si tratta di un contemplare interiore dopo l'accecamento; per Hegel, della contemplazione autoriflessiva dello spirito in se stesso, del puro stare a vedere. Entrambi contemplanò il ripetersi degli stessi avvenimenti, ma ora senza dolore. La verità tragica, però, non si disciude al concetto filosofico fino in fondo perché è tale solo in quanto velata come la verità di ogni bellezza. In ciò, forse, consiste anche il mistero della morte di Edipo a Colono, che non ammette testimoni, che è ancora azione, ma che esclude contemplazione e riflessione. A Teseo egli affida una verità non più svelabile dal *logos*, un sapere (*mathos*) esoterico non più destinato alla comunità.⁴⁸ Il sapere tragico torna alle origini che per Edipo rappresentano la meta,⁴⁹ e infatti tutto avviene in un luogo sacro dedicato alle Eumenidi la cui ambiguità però non nasconde l'antica essenza di Erinni. Giunta alla negatività compiuta, la tragedia dell'umano si ricongiunge dunque con le origini rituali e religiose. Il boschetto consacrato alle Eumenidi è lo stesso luogo nel quale la luce divina della coscienza unificante accoglie Edipo emarginato, avvolgendo tutto nel silenzio. Il mistero di questa morte tragica possiede una propria particolare dialettica; torna all'arcaico, ma toglie la parte più propriamente teatrale: non vi è più nulla da vedere, neanche nel racconto dell'*anghelos*; toglie, inoltre, anche lo *sparagmos*, perché la morte di Edipo assomiglia piuttosto a una trasfigurazione. La particolare forma di ciò che si potrebbe anche chiamare sacrificio rende pura l'ironia tragica. Di fronte allo stato delle cose, nella coscienza di chi resta, come Antigone, oltre alla nostalgia perfino delle sofferenze, rimane solo la convinzione che, in questo mondo, se si dà vita, essa passa attraverso la morte.⁵⁰ Nella morte s'incontrano dunque il sapere tragico e il sapere filosofico con la conseguenza che entrambi sono possibili solo come critica, come distruzione costruttiva, tanto nell'antichità quanto nella modernità.

Tuttavia, sia dal punto di vista tragico sia in senso storico e politico, pare che nulla si sia davvero imparato, la coazione a ripetere si insinua nella logica del progresso e la coscienza della libertà diventa regressiva

⁴⁸ Cfr. *ivi*, vv. 1526-1529.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, vv. 84-93.

⁵⁰ Cfr. Sofocle, *Antigone*, vv. 73-75, 461-470, 521, 523 e 555.



riavvolgendosi su se stessa: «Com'è terribile sapere, quando il sapere non giova a chi sa». ⁵¹ Il razionale è reale, sentenza però, come è noto, Hegel. Questa affermazione è stata criticata per il carattere ideologico di una possibile giustificazione della società e dello Stato prussiani. Occorre però sottolineare che in questa estrema sintesi sistematica permane anche una dura condanna nei confronti del presente, della storia che l'ha prodotto e dei suoi ulteriori immaginabili sviluppi. Retamente intesa, cioè tenendo conto del percorso dialettico che lo spirito e la razionalità devono percorrere, l'affermazione significherebbe allora che può essere reale unicamente ciò che è stato prodotto attraverso lo spirito autocosciente che ha percorso tutto il processo dialettico, il quale lo ha portato a compiersi compiutamente, perché solo così esso è anche reale e non soltanto spirituale. Tuttavia, un presente storico – che è di fatto risultato unicamente di processi naturali di coazione, di coercizione e della necessità dell'autoconservazione dell'individuo e che, di conseguenza, produce sopraffazione, dolore, sofferenza e irrazionalità – non può essere razionale e quindi, secondo il significato pieno del concetto hegeliano, nemmeno reale. Razionale e quindi reale, infatti, per Hegel, può essere unicamente ciò che si realizza completamente, compiutamente e perfettamente in se stesso plasmando e costruendo attraverso lo stesso processo anche il proprio mondo. ⁵² Questo sembra dunque il senso più profondo delle aspirazioni giovanili e delle elaborazioni sistematiche, soprattutto dopo il tragico fallimento politico ed etico della Rivoluzione. L'affermazione secondo cui il razionale è reale e il reale razionale postula – tanto quanto l'imperativo categorico kantiano – una realtà ideale che non coincide con lo *status quo* presente ma che ne costituisce, invece, lo stimolo al superamento. Così è possibile interpretare lo stato delle cose

⁵¹ *Ivi*, vv. 316-317. Si tratta delle parole che Tiresia rivolge a Edipo.

⁵² Cfr. *VP/WG*, p. 51 [vol. 1, p. 60]: «che lo spirito deve [...] rendere il mondo conforme a sé» e p. 55 [65]: «che possiede realtà solo quel ch'è conforme all'idea»; nonché p. 926 [vol. IV, p. 205]: «che l'uomo si basa sulla sua testa, cioè sul pensiero e costruisce la realtà conformemente a esso» e p. 924 [203]: «I principi della ragione debbono essere compresi in modo concreto: solo allora trionfa la vera libertà. L'indirizzo che tien fermo all'astrazione è il liberalismo, su cui trionfa sempre il concreto, mentre contro questo il liberalismo fa dappertutto bancarotta».



dal punto di vista dell'agire politico e della riflessione filosofica; parallelamente, e analogamente nella prospettiva artistica, il personaggio tragico, agendo a partire dalla propria libertà razionalmente autocosciente, incorre in errori (*hamartia*) e si scontra con fattori esterni avversi (*dyschylia*) che invalidano i suoi tentativi di realizzarsi. Infine, proprio l'immane sforzo compiuto da Hegel per costruire un sistema concentrico e gerarchico, perfettamente concluso in se stesso, non è esente, come è stato notato,⁵³ da una venatura estetica. Infatti, con l'arte e con la tragedia in particolare, il sistema hegeliano condivide più di un momento e, non ultimo, quello del presunto destino finale. La filosofia, che cerca di comprendere e di interpretare il mondo naturale e quello storico, può compiersi come sistema e in modo perfetto unicamente nel momento in cui sia riuscita a plasmare in tal senso anche questi mondi; in ciò consiste la scommessa dell'idealismo. In questo senso lo sforzo di Hegel è eroico, perché ha cercato di opporre un baluardo forte all'avanzata della barbarie; ma è anche tragico, perché votato al fallimento. Tale fallimento però non è dovuto a un destino cieco, e che in quanto tale non è mai né tragico né eroico; veramente tragico è sempre e solo lo scontro storicamente determinato che consegue dall'autonomia dell'autocoscienza, come accade in *Antigone*, considerata a partire da Hegel, e grazie alla traduzione di Hölderlin, la tragedia per antonomasia.

Dal punto di vista del sapere tragico, la speranza non può certo essere un principio ma essa ha, secondo Agostino, due figli bellissimi, lo sdegno e il coraggio e, se l'ironia è profondamente tragica, anche la tragicità dell'agire e del vivere è profondamente ironica e si rifiuterà sempre di degenerare, a causa dell'incapacità di sostenere il dolore e la sofferenza che il vivere tuttora comporta, in sarcasmo o cinismo. Il dolore, anzi, spinge a stare al di sopra delle contraddizioni che fanno soffrire e che, ciò nonostante, si continuano a vivere tragicamente dall'interno, e a tenere aperto l'orizzonte del divenire, ovvero della sostanza profonda della logica dialettico-storica hegeliana, tuttora in cerca

⁵³ Cfr. per esempio Theodor W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, in *Gesammelte Schriften*, cit., vol. 5, p. 321ss. e p. 367ss.; trad. di Franco Serra, *Tre studi su Hegel*, Il Mulino, Bologna 1976, p. 151ss. e p. 170ss.: cfr. inoltre Id., *Ästhetische Theorie*, cit., p. 511; *Teoria estetica*, cit., p. 470.



dell'assoluto, dell'identità vera e della realtà del razionale. Di fronte a un tale stato di perenne non-conciliazione, in una tale situazione di dolore e necessità, l'arte non solo mantiene il diritto – certamente non più esclusivo – di concorrere a creare coscienza collettiva; anzi, è tanto più fortemente investita dall'emergenza seguita al fallimento della Rivoluzione e della filosofia, della prassi e della teoria. Proprio in quanto nata dalle fratture, dalle necessità e dai bisogni⁵⁴ per portare la vita dalla coazione reale, naturale e attuale alla libertà dispiegata insita nell'idea di una vita vera, l'arte né muore né viene superata dal concetto filosofico; essa, anzi e grazie proprio alle sue forme e tecniche legate alla *mimesis*, tiene aperti gli orizzonti della libertà individuale e collettiva. Solo di ciò che è libero è possibile concepire un'idea, questa è la verità più profonda dell'idealismo. Infatti, solo ciò che è libero può – riflettendo, contemplando e agendo – rendere reale la propria idea, anche se da questa circostanza non derivino garanzie, quanto alla sua realizzazione effettiva. Forse dai tempi di Hegel il dolore del vivere si è acuito se, all'alba del 27 dicembre 1925, a Leningrado, alloggiando all'albergo Angletterre, Sergej Esenin scrive, col proprio sangue, la sua poesia d'addio che si conclude con i versi «in questa vita morire non è nuovo | ma neppure vivere, certo, lo è di più».⁵⁵ Togliersi la vita è azione libera, insieme tragica e politica, e tuttavia non costituisce affatto una via di fuga. Inoltre, è azione relegata nell'ambito del soggettivo e del privato, per quanto significativa ed eroica possa essere. La vera libertà, quella oggettiva, la libertà dell'autocoscienza che ha il coraggio di riconoscere se stessa nell'altro, rompe questa trappola solipsisticamente individualista. E a Esenin risponde in modo significativo, rabbioso – certo – cadenzato e sofferente, ma in linea con il contegno hegeliano, Vladimir Majakovskij: «Per l'allegria | il pianeta nostro | è poco attrezzato. || Bisogna | strappare | la gioia | ai giorni futuri. || In questa vita | non è difficile | morire. || Vivere | è di gran lunga più difficile».⁵⁶

⁵⁴ Cfr. *Ā*, vol. 13, pp. 20, 21 e 27 [12, 13 e 18].

⁵⁵ Sergej A. Esenin, *Poesie e poemetti*, trad. di Bruno Carnevali, BUR, Milano 2006, p. 523 [trad. mod.].

⁵⁶ Vladimir Majakovskij, *In morte di Esenin*, in *Poesie*, BUR, Milano 2008, p. 303 [trad. mod.].