



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. V Num. 1 2019

ISSN 2465-1060
[online]

Estetica dal mondo

a cura di Marta Vero

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa),
Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen),
Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick
University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway),
William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton
University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University),
Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of
Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio
Fossa (Università di Torino), Beatrice Occhini (Università di Napoli "L'Orientale"),
Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa,
journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



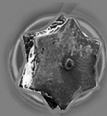
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is
licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume editor: Marta Vero



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. V Num. 1 2019

ISSN 2465-1060
[online]

Estetica dal mondo

a cura di Marta Vero

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Il “passato” dell’arte in Hegel e Shakespeare

Paul A. Kottman

Traduzione di Elena Romagnoli

[...] Svanisce rapido
l’incanto, e come il mattino s’insinua
nella notte e scioglie l’oscurità,
si svegliano ugualmente i loro sensi,
fugano le nebbie dell’incoscienza
che oscurano la limpida ragione

W. Shakespeare (1997), V. i. 64-68

Abstract

Moving from the parallel between the Epilogue of Shakespeare’s *Tempest* and the end of Hegel’s *Lectures on Fine art*, Kottman analyses a fundamental theme of the Hegelian aesthetic thought: the “past character of art”. In the first part of the paper, the author aims to highlight Shakespeare’s importance for Hegel’s *Aesthetics*, showing that the former appears to anticipate the conscience of the pastness of art in his dramas. Subsequently, the author discusses

Pippin's central thesis that considers Hegel's assertion of the pastness of art a great contradiction in the Hegelian system. In opposition to this reading, Kottman understands the pastness of art as an internal phenomenon of art itself: it is the way in which art enters into history. Finally, Kottman analyses the Epilogue of the *Tempest* in order to show how Shakespeare can help us better understand the role of art in its realization as something historical.

E se il primo a notare che “l’arte [...] è e rimane una cosa del passato” non fosse Hegel – il filosofo al quale queste famose parole vengono attribuite – ma piuttosto un artista di nome William Shakespeare? E, inoltre, se la prima persona a notare che Shakespeare è stato il primo a riconoscere il passato dell’arte fosse stato null’altri che Hegel stesso? Questioni di “primato”, da un lato, e, più nello specifico: se Shakespeare e Hegel avessero *ragione* sul passato dell’arte? Cosa ci aiutano a comprendere ancora oggi?

Il presente saggio è dedicato a esplorare queste ipotesi. Il mio obiettivo, in altre parole, sarà non solamente quello di provare che queste ipotesi sono corrette – dal momento che, anche se fossero accettate, dovremmo ancora valutarne l’importanza –; ma soprattutto il mio obiettivo sarà quello di mostrare come queste ipotesi possano illuminare il significato della tesi sul passato dell’arte.

L’interesse di Hegel per Shakespeare risulta evidente dai primissimi scritti che ci sono giunti fino alle lezioni berlinesi sull’arte degli anni ‘20¹. Già nelle lezioni del 1823, 1826 e, ancora, in quelle del 1828-1829, Hegel affermava che “l’arte, dall’alto della sua suprema destinazione, è e rimane per noi un passato

¹ Con “primissimi scritti” non intendo solo le avvincenti considerazioni sulla “causalità del destino” nel *Macbeth* di Shakespeare – presente nel testo giovanile *Lo spirito del cristianesimo e il suo destino* (come viene ora chiamato). Ma si consideri anche il primo scritto di Hegel che ci è giunto, una riscrittura del *Giulio Cesare* di Shakespeare composta quando Hegel aveva circa quindici anni.

[... *ist und bleibt die Kunst... für uns ein Vergangenes*] [Hegel (1997²), p. 16]². Inoltre, in quello che può essere definito l'epilogo di queste lezioni – il quale (almeno nel 1823) include la ripetizione della tesi di passato dell'arte e (nelle ultime lezioni) nomina Shakespeare come momento culminante – Hegel si rivolge direttamente al suo pubblico [Hegel (2011⁴), p. 301; Hegel (1997²), p. 1381]³:

Con ciò noi abbiamo percorso l'arte nella sua cerchia. L'arte, nella sua serietà, è per noi qualcosa di passato.

Con l'esame dei vari generi in cui si sviluppa la commedia siamo giunti alla fine della nostra trattazione scientifica. [...]. [Questa *scilicet*] non ha avuto altro scopo se non quello di seguire, e con il pensiero concepire e provare, il concetto fondamentale del bello e dell'arte attraverso tutti gli stadi che esso percorre nella sua realizzazione. Mi auguro che la mia esposizione vi abbia soddisfatto su questo punto principale,

2 "*Ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu Sein* [Hegel (1969), XIII, p. 25 e p. 142]". Per il contesto storico-intellettuale si veda A. Danto (2004), pp. 535-540 – sebbene io mi trovi in disaccordo con la cronologia di Danto (o meglio sono in disaccordo con il fatto che la questione sia cronologica). Si veda anche la discussione in S. Davies (2007), pp. 120 sgg.; e la discussione introduttiva di Annamarie Gethmann-Siefert (l'autore cita l'introduzione alla traduzione inglese della trascrizione del '23, *N.d.T.*)

3 L'autenticità dell'*Estetica* – basata sugli appunti delle lezioni degli ultimi tre corsi – non è qualcosa di cui posso occuparmi qui. Si può affermare che l'*Estetica* di Hegel sia tanto vicina a Hegel quanto le fonti della *Tempesta* di Shakespeare sono vicine all'edizione critica (così come l'*Estetica* di Hegel venne pubblicata numerosi anni dopo la sua morte, anche la prima edizione della *Tempesta* è apparsa nel primo Folio del 1623, numerosi anni dopo la morte di Shakespeare). Per una discussione recente su considerazioni testuali in Hegel si vedano l'introduzione di Annamarie Gethmann-Siefert (l'autore rimanda all'introduzione alla traduzione inglese della trascrizione del '23 *N.d.T.*) e A. Speight (2014).

e se il vincolo che si era stabilito fra di noi in generale ed in vista di questo di fine comune è ora sciolto, mi auguro, e questo è il mio ultimo desiderio, che si sia istaurato un legame più alto ed indistruggibile, quello dell'idea del bello e del vero, e che questo possa da ora in avanti tenerci saldamente uniti per sempre.

In conclusione del suo libro del 2014, *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial modernism*, Robert Pippin ha suggerito che il discorso di chiusura di Hegel “vuole richiamare il commiato di Prospero alle *proprie* arti alla fine della *Tempesta*”⁴.

Ora ogni mio incantesimo è finito,
e la debole forza che mi resta
è solo mia. [...]
[...]
Ora non ho più spiriti al comando
non ho potere più per incantesimi.

Seguendo il suggerimento di Pippin sul fatto che questi due passaggi debbano essere letti insieme, voglio ora discutere cosa rivelano i due “epiloghi”: non solo quindi ciò che Hegel ci insegna di Shakespeare, ma anche come le ultime opere di Shakespeare avessero già riconosciuto il “passato” dell’arte. Tenterò di fare ciò discutendo l’analisi di Pippin della tesi hegeliana in *After the Beautiful*, interrogando la sua lettura per fare poi emergere la mia interpretazione.

⁴ I due “epiloghi” sono già stati paragonati; chiedo dunque al lettore di fidarsi della plausibilità del paragone. Si vedano R. Pippin (2014), pp. 142-143 e K. Trüstedt (2011), p. 65. Io ho già tentato precedentemente, e per me in modo insoddisfacente, una discussione del discorso di Prospero alla luce dell’*Estetica* di Hegel in P. Kottman (2014) e (2017b). Il presente testo costituisce dunque il mio terzo tentativo.

Al fine di giustificare la mia discussione di Hegel e della *Tempesta*, tenterò per prima cosa di fare alcune brevi osservazioni sulla considerazione hegeliana di Shakespeare sia alla fine dell'*Estetica* sia in generale. In secondo luogo, discuterò la tesi hegeliana di passato dell'arte e offrirò una risposta alla lettura proposta da Pippin. Infine, fornirò alcune osservazioni sulla *Tempesta*, nella speranza di rendere disponibili per successive discussioni alcuni aspetti della presentazione shakespeariana di tali problematiche.

I

Probabilmente, al più semplice livello di interpretazione, chiunque abbia mai partecipato a una lezione universitaria riconoscerà che cosa Hegel stia tentando di ottenere con le sue parole di chiusura: sta cercando l'applauso. La dichiarazione di Hegel ("Mi auguro che la mia esposizione vi abbia soddisfatto") risulta trasparente quanto quella di Prospero ("ma piuttosto liberatemi voi / con l'aiuto buono delle vostre mani / [...] se non volete / il crollo del mio scopo: volevo divertirvi"). Tuttavia, affinché non si confonda questo appello con un bisogno narcisistico, occorre notare che né Hegel né Prospero stanno cercando un apprezzamento di loro stessi in quanto individui; e nemmeno essi stanno sollecitando un riconoscimento del loro ruolo in questo contesto (professore, filosofo, attore, artista)⁵. Sia Hegel sia Prospero (Shakespea-

⁵ Una tradizione interpretativa che sembra essere iniziata con Samuel Taylor Coleridge e Goethe (nei primi anni in cui Hegel teneva lezioni a Berlino si

re) cercano un differente tipo di riconoscimento. Per prima cosa, dovrebbe esservi il riconoscimento condiviso che è stata conclusa in modo provvisoriamente “soddisfacente” una tappa di un’attività collettiva – un dramma teatrale, così come una lezione. L’applauso che essi sollecitano, in altre parole, vorrebbe mettere alla prova se *quel* tipo di riconoscimento sia stato meritato. Così entrambi gli appelli sarebbero anche soggetti ai fallimenti e ai rifiuti che possono accompagnare i tentativi umani di divenire responsabili degli atti e degli sforzi reciproci.

Se tale appello potrebbe facilmente essere letto come niente più di uno stucchevole tentativo di coercire il pubblico o di realizzare un tipo di rituale sociale vuoto o di “spettacolo” (come in quelle occasioni dove ci si sente “obbligati” ad applaudire), ritengo invece che sia il commiato di Prospero sia quello di Hegel siano un tentativo di problematizzare tali rituali. Per prima cosa, data la novità di ciò che si è appena spiegato, ovvero le lezioni di Hegel e l’opera di Shakespeare, questi appelli equivalgono a un’*interrogazione* del loro pubblico: “Dunque, cosa ne pensate?”.

Detto in maniera differente, entrambi i commiati esprimono un presupposto sottostante a una valutazione collettiva condivisa: un presupposto sulla relazione tra l’esecutore e il pubblico che consenta a tale esperienza collettiva (un’opera drammatica, una lezione) di essere significativamente “condivisa”. Questo presupposto è un aspetto di ogni arte drammatica

incontrava spesso con Goethe) sovrappone Prospero e Shakespeare. Coleridge chiamava Prospero “il vero Shakespeare quello della tempesta [S. T. Coleridge (1987), II, p. 269]”.

(e di ogni lezione universitaria), nella misura in cui queste soddisfano il requisito minimo di una comprensione performativa in un dato spazio e tempo: una lingua "sufficientemente comune". Ma qui Hegel e Shakespeare (Prospero) richiedono anche *comprensione*, "indulgenza" (Prospero), "unità" sulla scia di questo ora sciolto "vincolo che si era stabilito fra di noi in generale ed in vista di questo fine comune" (Hegel); entrambi indicano in direzione di un'indeterminata forma "futura" di mutua comprensione. Il loro appello dunque risulta un'aspirazione tanto quanto un presupposto di condizioni condivise.

In secondo luogo, entrambi gli epiloghi mirano a dimostrare – piuttosto che meramente asserire o descrivere – le conclusioni provvisorie delle proprie attività storiche (rispettivamente, arte e "scienza" filosofica) in quanto tentativi di rendere questa pratica intelligibile⁶. Portare un'attività, come un'opera drammatica o una lezione, a una *conclusione* riconosciuta collettivamente come parte dell'attività stessa, piuttosto che come interruzione esterna o fine, significa mettere alla prova l'autodeterminazione dell'attività stessa, valutare il successo o il fallimento di ogni risposta collettiva attraverso i suoi risultati. Questo non è solo un aspetto a cui aspirano gli appelli al pubblico, nel senso appena menzionato, ma ciò è cruciale anche per quello che Hegel chiama "scienza dell'arte", ovvero l'arte bella viene considerata in grado di tracciare una linea tra se stessa e ciò che cade fuori,

6 Con ciò intendo quello che Hegel afferma parlando del punto di vista della ragione (*Vernunft*) come una forma distinta da ciò che chiamiamo intelletto (*Verstand*).

l'arte bella è dunque internamente auto-limitante. Tale auto-limitazione inoltre è una possibilità che appartiene unicamente alle arti "temporali" e performative, collocate da Hegel al culmine della discussione dell'arte romantica: musica e poesia drammatica. È vero che un artista può smettere o "abbandonare" la pittura o la scultura, ovvero un individuo può anche smettere di fare dipinti, dare l'ultimo tocco con il pennello; una cultura può anche cessare di produrre dipinti. Tuttavia, la pratica stessa delle arti plastiche manca dei mezzi per raggiungere la *propria* conclusione attraverso lo svolgimento temporale dell'atto o della pratica stessa; mentre la "fine" della musica o del dramma può appartenere alla propria stessa attività (Hegel perciò affermava che la pittura "trapassa nella sfera della musica"). Sebbene nel contesto della discussione sulla differenza tra arti plastiche e arti performative Hegel non nomini Aristotele, credo che sia lecito evocare qui l'affermazione dello Stagirita su tale tema (dato che Hegel ha spesso in mente Aristotele). Seguendo Aristotele, nel caso della prassi, la potenzialità (*dynamis*) è *interna* all'attualità (*energeia*): ciò significa che quelle azioni hanno il loro "fine" nell'attività stessa⁷. In contrapposizione, nel caso del movimento (del quale la *poiesis* è una sottocategoria) l'attualità è *esterna* alla potenzialità ed è definita dalla propria relazione con un fine (*telos*) che raggiunge, un fine che è esterno al movimento stesso: ciò significa che il movimento stesso (l'attività inerente alle arti plastiche) è incompleto (*atelēs*). E non importa che Aristotele in questo contesto distinguesse tra ar-

⁷ Si veda Aristotele, *Metafisica* 1050a35-1050b1.

ti performative (*mousikē*) e arti plastiche, opponendo i suonatori di flauto alla *poiēsis*⁸. Inoltre, se per Aristotele l'attività delle arti plastiche è incompleta, per Hegel è la pratica storica delle arti plastiche che, nel tempo, trapassa nelle arti romantiche della musica e della poesia.

In terzo luogo, vi è una vicinanza di sostanza pratica, non solo formale o retorica, tra gli "epiloghi" dell'*Estetica* di Hegel e della *Tempesta* di Shakespeare⁹. Ovvero, Hegel qui *fa* qualcosa con Shakespeare che non fa con nessun altro degli artisti citati nel corso delle lezioni di estetica: Hegel imita Prospero nella forma "rappresentata" così come nel contenuto verbale, ovvero esprime un'affinità logica e pratica tra la propria attività (tenere lezione, offrire una "scienza" della storia dell'arte) e l'*Epilogo* di Prospero. Come Pippin suggerisce (2014, p. 142), il discorso di Prospero è "molto vicino" a quello di Shakespeare. Infatti, Hegel paragona la lezione al momento verosimilmente più auto-riflessivo di *quel dramma* di Shakespeare: l'*Epilogo* di Prospero è stato sovente considerato come l'espressione di commiato di Shakespeare dalla propria carriera artistica¹⁰. Inoltre, Hegel

8 Cfr. Aristotele. *Metafisica* 1050 a30-35. "Ché, non nello stesso tempo si cammina e si è camminato, né si costruisce una casa e la si è costruita" (incidentalmente il riferimento alla costruzione della casa mette in luce come la *poiēsis* sia, in generale, una sottospecie del *kinēsis*) [Aristotele, *Metafisica* 1048 b18-35].

9 Certamente si potrebbe ritenere che qui il riferimento di Hegel a Shakespeare non sia altro che un modo di riassumere i suoi punti centrali o un modo di mostrare il suo amore per Shakespeare. O ancora, Hegel potrebbe aver voluto concludere la sua opera con una "citazione" come fanno molti oratori. Tuttavia, non sono convinto del fatto che queste strategie "retoriche" spieghino cosa intenda Hegel in questo punto. Vi è, io credo, un'affinità tanto logica quanto retorica.

10 Che la *Tempesta* di Shakespeare fosse già stata letta come un'allegoria della riflessione di Shakespeare sulla sua propria attività artistica è evidente nella

imita Shakespeare nell'atto di concludere una serie di lezioni che egli ritiene appartenenti a un lavoro scientifico [*wissenschaftliche*]; come se tale imitazione consentisse un'attenzione riflessiva, filosofica al corso della realizzazione (*Realisation*) dell'arte. Ciò appare connesso con il nucleo delle lezioni di Hegel: dimostrare (piuttosto che meramente riportare o descrivere) la progressiva affermazione dell'arte moderno-romantica sull'arte classica e simbolica. Affinché l'arte romantica emerga e la sua fine venga "scientificamente" dimostrata, deve essere avvenuto internamente qualcosa (tale, in questo senso, da essere *riproponibile* e insegnabile) come un'educazione drammatica del soggetto dal punto di vista storico (noi, il pubblico di Prospero, gli studenti di Hegel)¹¹. Perlomeno così intendo affermazioni come: "Perciò il nostro esame non poteva consistere in una semplice critica delle opere d'arte o nell'indicare il modo come produrle", prosegue poi, "esso non ha avuto altro scopo se non quello di seguire, e con il pensiero concepire e provare, il concetto fondamentale del bello e dell'arte attraverso tutti gli stadi che esso percorre nella sua realizzazione [Hegel (1997²) p. 1381]. Come suggerirò successivamente, qualcosa di simile a tale "riproposizione" avviene anche nella *Tempesta*.

rielaborazione di Goethe della *Tempesta* nel *Faust II*, composto negli anni in cui Hegel teneva le sue lezioni sull'arte a Berlino (e si incontrava regolarmente con Goethe). Per una discussione recente in proposito si veda C. Lee (2012), pp. 198-210.

¹¹ Richiamando la famosa affermazione di Josiah Royce che sostiene che la *Fenomenologia dello spirito* sia un *Bildungsroman* o che Hegel stesso definiva la propria intrapresa filosofica come una auto-educazione alla coscienza: si veda J. Royce (1919), pp. 147-150.

In relazione a ciò, Hegel imita (o ripropone) Prossero, negando però esplicitamente possibili discussioni analitiche o esegesi dettagliate del testo di Shakespeare. Immediatamente prima di pronunciare l'*Epilogo* citato precedentemente per esteso, Hegel ha affermato che “il mondo moderno [...] ha anche elaborato un livello di dramma che è di natura autenticamente comica e poetica”, prima di aggiungere in modo ellittico, come ultima frase dell'intero corso di lezioni che precede l'*Epilogo*: “Come splendido esempio di questa sfera voglio nominare a conclusione ancora una volta Shakespeare, astenendomi da ogni *più particolare caratterizzazione*” [Hegel (1997⁴) p. 1380, (corsivo di Kottman *N.d. T.*)]. Certamente, gli studenti dell'*Estetica* di Hegel devono aver riso di questa ultima osservazione. Dopotutto, Hegel non fornisce altre ragioni per astenersi “da ogni più particolare caratterizzazione” rispetto ad altre pratiche artistiche. Egli offre a esempio ai suoi studenti dettagliate e intricate descrizioni delle colonne doriche e ioniche, degli obelischi, delle statue dei Mennoni, e lunghe discussioni di dettagli anatomici della scultura greca classica¹². Ciononostante, qui Hegel non “cita” Shakespeare nel modo in cui – nelle pagine precedenti! – ha citato *Il Tartufo* di Molière o nel modo in cui ha citato precedentemente Shakespeare nelle lezioni, con l'intento di elogiare l'abilità shakespeariana di ritrarre la capacità di autoconsapevolezza dei personaggi; o, ancora, nel modo in cui egli cita (modifi-

¹² Benché le descrizioni non siano lunghe quanto quelle di Winckelmann in *Storia dell'arte nell'antichità*, tuttavia esse si caratterizzano per una grande attenzione per i dettagli.

candola) la poesia schilleriana *Die Freundschaft* alla fine della *Fenomenologia dello spirito*; o nel modo in cui egli si riferisce obliquamente all'*Antigone* di Sofocle nella *Sittlichkeit* greca della *Fenomenologia dello spirito*¹³. Nell'*Epilogo* in considerazione ci sembra avvenire uno spostamento dalla citazione (benché obliqua) verso qualcosa che – voglio suggerire – appare vicino all'imitazione pratica o alla “formazione drammatico-filosofica”, piuttosto che a un esercizio di critica. Come se l'autolimitazione dell'arte sfociasse nell'emergere della scienza dell'arte.

Vorrei inoltre riportare un'impressione che ho dell'*Estetica* di Hegel nel suo complesso: egli sembra aver pensato che le differenti tappe storiche dell'arte (simbolica, classica, romantica, così come le singole arti) richiedano differenti *tipi* di osservazioni e critiche, non solo giudizi o critiche generici. Alcune opere d'arte richiedono osservazioni, attenzione ai dettagli, mentre altre richiedono qualcos'altro che

¹³ L'ultimo artista citato nella trascrizione di Hotho del 1823 è Aristofane, sebbene la discussione della “commedia” in quelle trascrizioni assomigli molto di più alle discussioni di Shakespeare della traduzione di Knox (il cui corrispettivo italiano è la traduzione fornita da N. Merker *N.d.T.*). Hegel cita una traduzione tedesca di Shakespeare in una sezione dell'*Estetica* dal titolo “*Il simbolismo cosciente della forma d'arte del paragone*”. Ma qui sembra essere più interessato a mostrare il modo in cui il linguaggio di Shakespeare riveli il compimento di un tipo di auto-riflessione, come un'auto-distanziamento dall'immediatezza dei sentimenti passionali – “per trovare nel circostante mondo esterno un riflesso del proprio interno [Hegel (1997²), p. 467]”. Come ha notato Pippin, la citazione di Hegel dei “testi letterali” (quello della poesia di Schiller *Die Freundschaft* è il *focus* principale di Pippin, in parte perché Hegel altera la citazione) può essere considerata servire due scopi differenti: “la *citazione* pone in evidenza l'indispensabilità della vivente dimensione estetica dell'esperienza di ogni considerazione filosofica [...] e l'*alterazione* [...] pone in evidenza che la completezza e l'*Aufhebung* della rappresentazione estetica dalla riflessione filosofica è indispensabile [R. Pippin (2011), p. 19 (le citazioni di Pippin che seguiranno sono traduzione nostra *N.d.T.*)]”

dipende, in parte, dalla nostra prossimità storico-culturale ad esse, da come ci "appropriamo" di loro per la nostra autocomprensione. A esempio, nel caso di Shakespeare, io credo, Hegel sostiene che il risultato di questi non possa essere adeguatamente compreso in ultima istanza solo attraverso una considerazione delle caratteristiche formali o dei dettagli delle opere – sebbene questo tipo di comprensione possa essere sufficiente per un'analisi scientifica delle colonne doriche. Shakespeare richiede piuttosto un differente tipo di analisi, qualcosa che chiamo "imitazione" filosofica di Shakespeare; come se l'obiettivo dei drammi di Shakespeare e della filosofia dell'arte di Hegel fosse in questo momento quasi lo stesso (o, per lo meno, così pensato da Hegel). Allo stesso modo, Hegel sembra considerare la posizione raggiunta nelle proprie lezioni come l'acquisizione del fatto che l'arte di Shakespeare giochi un ruolo cruciale¹⁴: "La scienza

14 Il principio della soggettività e il carattere interiore della vita, per esempio, è non solo un principio filosofico o una realtà sociale che viene bene illustrata, esemplificata o espressa nell'opera di Shakespeare. Piuttosto, per Hegel, uno dei risultati del dramma di Shakespeare consiste nell'aver contribuito a portare alla vita la soggettività, aver "ravvivato" le vite interiori in modo che esse siano connesse, ma non riducibili, con la maniera in cui "il diritto della soggettività" emerge storicamente nelle pratiche religiose (come la venerazione dei santi e la crescente attenzione alla storia di Cristo come uomo) o nella storia politica (il modo in cui gli aspetti privati dei membri della famiglia hanno iniziato a contare come preoccupazioni propriamente politiche). Benjamin Rutter mette bene in luce ciò quando nota che, per Hegel, "l'arte non è una sfida per la cultura, uno specchio nella strada, ma l'origine per la sua auto-comprensione come forma coerente di vita [B. Rutter (2010), p. 2 (traduzione nostra, *N.d.T.*)]. Hegel afferma ciò nel medesimo passaggio. Egli nota che nella "sfera religiosa" e in quella "politica" "gli interessi dell'individuo" sono sempre meno "assorbiti" dagli "elementi sostanziali" della famiglia, della Chiesa, dello Stato; ma che le opere drammatico-poetico-artistiche stabiliscono "il diritto della soggettività" nell'oggettiva arena politica. Shakespeare, in breve, ci può mostrare cosa *sia* la soggettività o cosa *possa essere* nei modi in cui la storia politica o le tradizioni religiose singolarmente non possono. Si veda Hegel (1997²), pp. 1366-1367.

dell'arte è perciò nel nostro tempo un bisogno ancora maggiore che nelle epoche in cui l'arte procurava già di per sé un completo soddisfacimento. L'arte ci invita alla meditazione, ma non allo scopo di ricreare l'arte, bensì per conoscere scientificamente che cosa sia l'arte [Hegel (1997⁴), p. 16]”. O come Hegel afferma verso la fine della *Scienza della logica* “La filosofia ha lo stesso contenuto e lo stesso fine dell'arte [citato da Pippin, pp. 6-7]”.

Infine, ma non per questo meno importante, non dovremmo dimenticare il posto di onore, se ce ne è uno, che Hegel assegna a Shakespeare nell'*Estetica*. Shakespeare è l'ultimo artista nominato alla fine dell'*Estetica*, concludendo la sezione della poesia drammatica come se, nel percorso di Hegel, il dramma di Shakespeare, e *la Tempesta* in particolare, fosse la conclusione della storia della più alta vocazione dell'arte.

In parte Hegel vede la poesia drammatica come “la fase suprema della poesia e dell'arte” poiché “il discorso, di fronte alle altre materie sensibili, il marmo, il legno, il colore, il suono, è l'unico elemento degno dell'esposizione dello spirito [Hegel (1997⁴), p. 1295]”. Leggendo l'apertura della sezione “*Poesia drammatica*” dell'*Estetica* può sembrare che, per Hegel, la poesia drammatica sia “più libera” delle altre arti poiché il suo *medium* – ovvero linguaggio e azione – è dall'inizio “spirituale”, umano, de-naturalizzato¹⁵. Ma prima di concludere prematuramente che Hegel

¹⁵ Anche l'arte di Prospero *appare* avere la funzione di una presentazione allegorica della negazione dell'arte rispetto al potere della natura, al fine di indicarci cosa fare con gli elementi naturali. Si pensi, a esempio, al potere di Prospero di sollevare la tempesta, di “negare” la natura, di richiamare la morte...

e Shakespeare intendono con la poesia drammatica lasciare indietro la sensibilità dell'arte, dobbiamo richiamare, per entrambi, l'importanza del sensibile situato nella rappresentazione teatrale. Il "dramma", scrive Hegel, "richiede in modo imperativo, poiché l'intera opera pervenga a vera vitalità, una presentazione sensibile, ovvero la compiuta esecuzione scenica di essa [Hegel (1997⁴), p. 1296]"¹⁶.

Dobbiamo considerare anche altri aspetti della discussione hegeliana della poesia drammatica. Il dramma potrebbe essere detto "più libero" delle altre arti quando si tratta di scegliere il suo contenuto: dal momento che il suo "mezzo" o la sua "forma" sono il linguaggio e l'azione umana, esso può comprendere l'intero ambito del "reale" (attuale e possibile) degli affari umani¹⁷. Hegel, però, non solo colloca la poesia drammatica nella "fase suprema" dell'arte; ma afferma anche che, tra i drammaturghi moderni, "su tutti si innalza irraggiungibile Shakespeare [Hegel (1997⁴), p. 1370]". Tuttavia, affermando ciò, credo che Hegel non stia semplicemente proponendo una gerarchia storica o cronologica di mezzi artistici, nella quale il mezzo della poesia drammatica sia (o si riveli essere) semplicemente più libero poiché de-materializzato. Piuttosto, Hegel sembra interessato al compimento

16 La presente traduzione tenta qui di rendere le modifiche apportate da Kottman alla traduzione di questo passo in inglese (*N.d.T.*). L'originale tedesco afferma: "*einer vollständig sinnlichen Darstellung, welche sich kunstmäßig erst durch die wirkliche theatralische Execution erhält*".

17 Nella riflessione di Aristotele la tragedia è più universale della storia poiché essa può ritrarre sia gli eventi in potenza sia quelli in atto. Anche per Hegel la poesia drammatica potrebbe solo (cioè potrebbe solo storicamente) presentare e sviluppare "un'azione completa e specifica" tramite la rappresentazione teatrale-sensibile – ovvero divenendo qualcosa di altro dall'epica, dalla narrativa o dalla lirica. Si veda P. Kottman (2016), pp. 6-10.

storico di alcuni tipi di poesia drammatica i quali considerano, dando in qualche modo spiegazioni, il farsi storia dell'arte attraverso una riflessione del passato dell'arte stessa¹⁸. Il dramma può *includere* la musica senza essere riducibile a una *performance* musicale, può *includere* spettacoli e immagini di ogni sorta senza essere così riducibile alle arti plastiche. Inoltre, il dramma può intenzionalmente *mostrare* questa inclusione dei mezzi delle altre arti come essenziale al *proprio* specifico potere espressivo. Ciò è certamente anche quanto Prospero dimostra in quelle scene di autoco-scienza della “teatralità” nella prima scena del quarto atto. Detto diversamente, la tarda poesia drammatica romantica, a differenza delle altre arti di cui tratta Hegel, si rivela alla fine priva di un “contenuto ideale”¹⁹. Il dramma moderno viene, in questo senso, considerato migliore della musica o del ritratto per impersonare il divenire passato dell'arte poiché è la sola arte nella quale i limiti delle altre sono internamente ed esplicitamente registrate *dall'arte* (drammatica).

18 Questa caratteristica del dramma ci aiuta a vedere perché le strutture di sviluppo “storiche” (simbolica, classica, romantica) e quelle “per generi” (architettura, scultura, pittura, musica, poesia) non sono e non possono essere allineate da alcuna “struttura” esterna nella concezione di Hegel: solo quando le sequenze di sviluppo storiche e per generi raggiungono la loro apoteosi *nello* sviluppo storico di un'opera d'arte (ho citato Shakespeare per questo *status*) lo sviluppo dell'arte può essere considerato *sia* storico *sia* per generi – la cronologia, la storia sociale, l'analisi di un mezzo specifico non possono, da sole, portare alla luce tale visione. In questo libro, *Tragic Play: Irony and Theater from Sophocles to Beckett*, Christoph Menke suggerisce che già il dramma greco “era sulla strada per ‘non essere più arte bella’. [...] Nel dramma inizia la fine dell'arte, *all'interno* dell'arte stessa [C. Menke (2009), XXX. Traduzione nostra (N.d.T.)]”. Sono d'accordo con il suggerimento di Menke, ma credo che vi sia bisogno che l'arte venga seguita attraverso il dramma moderno come luogo del divenire passato dell'arte (non solo come essere “sulla strada”).

19 Ho cercato di elaborare ciò in P. Kottman (2016).

Tutto ciò può essere compreso meglio tenendo presente Shakespeare.

La più alta vocazione dell'arte, sembra ragionevole pensare, è quella alla quale Prospero ha una volta aspirato – “rapito dagli studi di magia” e “mentre sdegnavo gli onori del mondo [*Tempesta*, I. ii. 76, 89]” – prima di avere scoperto il tranello fraterno, lo scontro politico e di prima di aver scoperto storicamente che la vocazione stessa dell'arte non fosse più sostenibile. Un'immagine chiara della non-sopravvivenza dell'arte è rappresentata dall'esilio dell'artista in un'isola in cui l'"arte" può continuare indefinitamente con la suprema maestria tecnica [si veda *Tempesta*, IV. I], ma privata della sua più alta vocazione.

Infine, abiurando la magia, rompendo i suoi oggetti e annegando i suoi libri, Prospero non sta separando l'arte dalla propria più alta vocazione. Piuttosto, annegando i suoi strumenti e le sue tecniche, egli ha in realtà riconosciuto che l'arte si era già separata dalla sua più alta vocazione. In questo modo, la perdita di vocazione dell'arte è internamente registrata *sia dai* mezzi artistici come il “progetto” di Prospero (così definito) – nell'opera di Shakespeare, nell'esposizione “finale” del valore dell'arte tecnica – *sia* tramite il gesto di Prospero di segnare il destino degli “oggetti rimasti” dell'arte: rompere le sue cose, annegare i libri. Ovvero, Prospero mira a mettere in discussione l'astoricità dell'arte distruggendo gli (ormai) meri mezzi tecnico-strumentali di essa – così da non lasciare la possibilità al fare artistico di persistere indefinitamente, come una sofisticata

potenza tecnica che possa farci dimenticare la fine dell'arte nella sua più alta vocazione²⁰.

In base a quanto affermato finora si deve poi tener conto di quanto segue. Per sostenere il persistente passato dell'arte – allontanando la sopravvivenza indefinita dell'arte come abilità perfettibile tale da minacciare di oscurare la consapevolezza del passato dell'arte nella sua più alta vocazione – Prospero comprende che gli oggetti rimasti della sua arte non devono essere lasciati alla deriva o in circolazione, esposti ai movimenti del destino del vento della storia. In altre parole, non solo Prospero si oppone all'astoricità dell'arte e ai mezzi (ora) meramente tecnico-strumentali di essa; egli si oppone anche a un futuro per gli oggetti dell'arte nel quale essi possano circolare come niente più che materiali sottoposti al destino storico – valutati in particolare come pezzi da collezione che portano i segni della loro provenienza storica, come il libro nella biblioteca svuotata di Walter Benjamin [*Benjamin* 1969]. Prospero non fa ciò dando fuoco ai suoi strumenti di magia (come voleva fare Calibano) ma consegnando i suoi oggetti e i suoi libri agli elementi, dove essi perderanno i loro segni identificativi senza tuttavia perdere il loro sostrato sensibile. Per riconoscere che il destino dell'arte è stato irrevocabilmente segnato, Prospero sancisce il destino degli oggetti restanti dell'arte riportando essi da dove sono venuti – “molte tese / sotto terra, e là, dentro il mare, dove / non giunge lo

20 Hegel pone la stessa distinzione: “Si può, sì, anche sperare che l'arte s'innalzi e si perfezioni sempre di più, ma la sua forma ha cessato di essere il bisogno supremo dello spirito [G.W.F. Hegel (1997²), p. 120]”.

scandaglio [*La Tempesta*, V. i., 55-56]". Affinché non perdiamo il significato di ciò, Shakespeare sottolinea che gli oggetti e i libri di Prospero – affogati e bruciati – non riappariranno un giorno, come le rovine di Pompei, delle quali, Freud afferma, “la sepoltura è stata la preservazione”²¹. Gli oggetti e i libri di Prospero persistono certamente – io ora ne sto scrivendo e li ho visti molte volte affondare sul palco e nei film – ma non persistono come rovine. Essi non sono né gli immortali messaggeri materiali della tradizione, come gli antichi racconti sulla scultura e sull’architettura, né i relitti che annegano indefinitamente “senz’aura” e che a volte sopravvivono alla perdita della tradizione – come le antichità romane che Freud aveva conservato nella sua stanza *Biedermeier*²². Invece di provare ad assicurarsi che quel libro e quegli oggetti sopravvivano nell’esilio, come oggetti-artistici alla deriva, Shakespeare – che non ha fatto alcuno sforzo, per quanto ne sappiamo, di assicurare che le proprie opere scritte sopravvivessero alla sua morte – salva gli oggetti rimasti del passato dell’arte sigillando gli oggetti di Prospero *nelle* onde della storia. Gli oggetti materiali dell’“arte” di Prospero non vivranno per sempre, ma essi non moriranno nemmeno per sempre come relitti esiliati. Semmai, come Shakespeare ci fa vedere, questi oggetti potranno essere irriconoscibilmente trasformati dalla rovina delle onde e forse divenire messaggeri di valori post-artistici: nuovi tesori, non necessariamente connessi, riconoscibili, con

²¹ S. Freud (1953-1974), X, p. 176.

²² Così, il destino dei libri di Prospero e dei suoi oggetti potrebbe anche fornire la base per una risposta alle affermazioni di Horowitz sul destino dell’arte, così come alla sua lettura di Freud. Si veda G.M. Horowitz (2001), pp.131-132.

la storia dell'arte. Essi “subiscono ora dal mare un mutamento / in qualche cosa di ricco e di strano [La Tempesta, I. ii., 403-404]”. Non è forse Shakespeare stesso che sta canonizzando un tale cambiamento dal mare? Come l'umanità moderna, che “studia” tutti i tipi di prodotti culturali portati a riva dalle onde della storia...?

Secondo Hegel inoltre l'arte vera e propria subisce una “dissoluzione [Auflösung]” che è seguita da qualcosa di più irrevocabile: il “collasso [Zerfallenheit]” della tarda arte romantica. L'*Epilogo* di Prospero è vicino alla descrizione di Hegel nel seguente passaggio: “l'arte passa a superare la realtà comune come tale [Hegel (1997²), p. 645]” – sebbene quest'ultima sia una “realtà comune” che non appare totalmente nell'orizzonte del fare arte. Questa realtà, sembra suggerire Shakespeare, si manifesta come una “ricca e strana” realtà, l'emergere della quale avviene su qualcosa sia di più antico sia di più nuovo dell'arte: le metamorfosi. Su questo torneremo a breve.

II

Affinché la tesi hegeliana della perdita della vocazione dell'arte sia stata acquisita in accordo con lo standard “scientifico” che Hegel si era prefissato nell'*Introduzione* all'*Estetica*, il divenire passato dell'arte dovrebbe essere *parte* dello sviluppo realizzato dell'arte stessa. Egli non può attribuire il passato dell'arte a qualcosa di interamente *esterno* allo

sviluppo storico dell'arte. Hegel può solo affermare che l'arte è "una cosa del passato" se il divenire passato dell'arte è in qualche modo anche *artisticamente* registrato, perciò "scientificamente" acquisito insieme allo sviluppo storico dell'arte che Hegel ritiene di aver dispiagato.

Nella letteratura secondaria è diffusamente condivisa la considerazione secondo cui Hegel intende identificare l'arte romantica dei suoi giorni con il momento in cui la perdita della vocazione dell'arte stava diventando artisticamente manifesta²³. Tuttavia, ciò appare contrastare l'asserzione stessa di Hegel²⁴. Ciononostante, per quanto ne sappia, nessun commentatore suggerisce che occorre guardare indietro nel tempo fino a Shakespeare per comprendere meglio tale tesi hegeliana. Perché no? Ciò potrebbe avere qualcosa in comune con il nostro desiderio di vedere l'arte di Shakespeare come immortale, con la nostra visione filosofica romantica dell'arte moder-

²³ Dal momento che non vi è secondo me alcuna evidenza di tale concezione nell'*Estetica* di Hegel, mi chiedo se ciò sia attribuibile invece all'affermazione di Hegel dei *Lineamenti di filosofia del diritto* secondo la quale "la filosofia è il proprio tempo appreso nel pensiero". Mi chiedo cioè se vi sia (nella letteratura secondaria) un accordo tra l'obiettivo della filosofia di Hegel (in questo caso "la scienza dell'arte") e la tesi principale di tale filosofia (che "l'arte è e rimane un passato"). Tale assunzione risulta tuttavia universalmente condivisa nella letteratura secondaria. Stephen Houlgate, a esempio, interpreta la tesi di Hegel come il fatto che "arte moderna, post-riforma non riesca più a soddisfarci dal punto di vista religioso come invece nelle epoche passate l'arte era in grado di fare" Si veda S. Houlgate (2007), p. XXI (traduzione nostra, *N.d.T.*) e le discussioni di A. Gethamn-Siefert in Hegel (2014) e K. Harries (1973-1974).

²⁴ A esempio nella sezione "*La fine dell'arte romantica*" Hegel afferma: "Nessuno Omero, Sofocle, ecc... nessun Dante, Ariosto, Shakespeare possono apparire nel nostro tempo; ciò che è stato cantato in modo così grande, ciò che è stato espresso così liberamente, lo è stato già. Si tratta di argomenti, di modi di intuirli e di concepirli che non più risuonano. [...], il resto è scialbo e appassito [Hegel (1997²), p. 680]".

na? (una visione rispetto alla quale Hegel si è speso per mantenersi distante). Dal momento che la filosofia dell'arte di Hegel rivendica di aver acquisito tale affermazione, inclusa la tesi sul passato dell'arte, dallo sviluppo storico-artistico consegue che noi dovremmo considerare l'arte *precedente* l'emergere della "scienza dell'arte" di Hegel per avere un indizio su ciò che questi intendeva. Data la struttura delle lezioni di Hegel potrebbe avere senso, io credo, considerare il culmine dello sviluppo quale viene palesemente individuato da Hegel, ovvero Shakespeare, per la più completa considerazione sulla perdita di vocazione dell'arte in quanto registrata *dall'arte* stessa: "L'auto-trascendenza dell'arte, all'interno della sua propria sfera e nella forma dell'arte stessa [Hegel (1997²), p. 131]".

Affermando che per lungo tempo non siamo stati in grado di considerare la continuità storica della produzione artistica per imparare il significato dell'arte, per soddisfare i nostri più fondamentali bisogni conoscitivi (il che non vuol dire che l'arte non soddisfi alcun importante bisogno conoscitivo), Hegel offre una possibilità – egli lancia un guanto di sfida – alle scienze umane contemporanee. Se consideriamo in modo più adeguato il fatto che Hegel avesse ragione e in tal modo raccogliamo il guanto di sfida, potrebbe essere utile analizzare l'accordo di Shakespeare con l'affermazione di Hegel.

In particolare, nel suo libro del 2010, *The Moment of Caravaggio*, Michael Fried allude a ciò che egli chiama un "confronto di tipo dialettico", "suggestivamente immenso" tra le emergenti strategie immersivi-

ve dei dipinti di Caravaggio dell'inizio del diciassettesimo secolo e i drammi di Shakespeare degli stessi anni²⁵. Fried non prosegue il paragone, ma, dato il suo ben noto sviluppo del concetto della "teatralità", potremmo dedurre che continuare il confronto dialetticamente significherebbe, per lo meno, considerare i modi in cui il dramma moderno (o almeno il dramma shakespeariano) potrebbe contenere o sviluppare strategie anti-teatrali e potrebbe *registrare* (o *riflettere su*) la questione della "teatralità", come si dice che facciano i dipinti moderni²⁶. Se così fosse, tuttavia, tale confronto dialettico potrebbe mettere in discussione la conclusione di Fried che il destino della strategia anti-teatrale dell'arte possa essere perseguito metonimicamente, ovvero considerando unicamente la storia della *pittura* moderna come arte moderna in cui, come afferma Pippin, "la sconfitta della teatralità è una condizione essenziale dell'opera d'arte in quanto tale [...] dove è in gioco l'esistenza della *pittura come arte*"²⁷.

Invece, proseguire il confronto potrebbe consentire di tenere fede al suggerimento che ciò che è in

²⁵ M. Fried (2010), p. 229.

²⁶ Fried sembra suggerire, in modo implicito se non addirittura esplicito, una differenza tra la cultura protestante di Shakespeare e il cattolicesimo romano di Caravaggio, oltre all'"esemplare figura di Cristo" in *prima persona* come una "garanzia del significato del bello" per Caravaggio. Tuttavia, egli non prosegue tale pensiero; si veda M. Fried (2010), p. 107.

²⁷ Sto citando il recente commento di Pippin a Fried, in R. Pippin (2014), p. 85, [corsivi di Kottman, traduzione nostra *N.d.T.*]. Noto, inoltre, che Fried sembra aver corretto nelle sue opere più recenti alcune delle formulazioni presenti in *Absorption and Theatricality* per soddisfare questo tipo di confronto dialettico tra pittura e opera drammatica. Per esempio, la sua famosa formulazione del testo del 1980 – "la convezione primaria che i dipinti sono fatti per un osservatore" – diviene "la convezione primaria che i dipinti (e le opere drammatiche) sono fatti per un osservatore" in M. Fried (2011), p. 93 (traduzione nostra, *N.d.T.*).

gioco nella storia dell'arte moderna – in particolare la *propria* lotta con ciò che Pippin chiama “la pressione sulle strategie immersive nella pittura (che emerge) dal momento che le azioni e le pratiche del mondo moderno [...], che potrebbero *costringere a una reale immersione*, sono oggi poche e sporadiche” – è già espresso dal dramma di Shakespeare come un problema emergente per la pittura moderna e in generale per tutta l'arte [Pippin (2014), p. 92, corsivi dell'autore]. Ho già fatto allusione a quegli “spettacoli” apertamente teatrali-immaginifici che Prospero mette in scena [*Tempesta* IV. I] – ma dobbiamo notare che quei momenti sono legati ad altri apertamente più “immersivi” della *Tempesta*: il confronto di Prospero con il fratello usurpatore, il complotto con Calibano, far sposare sua figlia Miranda e così via. Come se la possibilità di discernere ciò che è realmente immersivo da ciò che è teatrale fosse solo parte di una possibilità che Shakespeare ha rappresentato mentre tentava di produrre la poesia drammatica in un modo moderno, secolare, guidato dal mercato (dando per scontato che Shakespeare non mirasse a una mera distrazione, come fare *bear-beating* o spettacoli di circo acrobatico). Dopo tutto, la questione per ogni poeta drammatico moderno che dipende dal commercio, come è Shakespeare – che non si aspettava che le sue opere fossero considerate come opere d'arte – è inevitabilmente la seguente: *quali azioni o situazioni non religiose* potrebbero, se rappresentate correttamente, spingere l'uditorio a pagare del denaro per sedersi a vedere un'opera? E cosa potrebbe essere meritorio del loro tempo e della loro attenzione

e non solo del loro denaro? Una volta religiosamente sancito che i riti sociali non sono più vincoli credibili, il mondo sociale emergente basato sul mercato (modernità secolare, capitalista) richiede a qualunque teatro, che miri a essere sostenibile dal punto di vista commerciale, di comprendere se *qualunque cosa* che si può rappresentare sugli esseri umani sia immersiva, oltre a offrire una possibilità per l'uditorio di essere distratto o "intrattenuto" per poche ore²⁸.

Shakespeare stesso, d'altronde, produceva interludi che assomigliano a "intrattenimenti senza pensieri" (come nelle maschere già menzionate), anche se egli sembrava interessato a vedere se tale "teatralità" si rivelasse convincentemente connessa con quelli che una volta erano ritenuti momenti puramente immersivi. Intendo cioè che tutti i conflitti interni del "copione shakespeariano", in cui i fratelli tradiscono i fratelli, in cui i regni sono minacciati, in cui le figlie crescono lontane dai padri, tutto ciò è raccolto e riproposto nella *Tempesta* per "mettere alla prova" la vecchia formula o per mettere alla prova cosa possa significare per *tutto ciò* (rispetto all'alta vocazione) che l'arte "immersiva" sia e rimanga un passato.

Per Fried, la sconfitta della teatralità è la condizione della sopravvivenza dell'arte (almeno, nell'ambito

28 Per esempio, la figura di Cristo, come osserva Fried, non si caratterizza in Shakespeare per il potere immersivo che era invece ancora presente nel pubblico di Caravaggio. Si pensi al periodo di Shakespeare in relazione all'affermarsi del puritanesimo, che aveva criticato l'abbandono della Chiesa da parte del popolo in favore di "una peccaminosa *matinée* pomeridiana di *bear-beating* o di uno spettacolo quale *Come vi piace*". Pippin traduce e discute in modo utile la frase *herauszuarbeiten* ("elaborare") – "il modo della produzione artistica fu che quei poeti riuscirono a elaborare quel che si agitava in loro *soltanto* nella forma dell'arte e della poesia [Hegel (1997²), p. 119]". Si veda R. Pippin (2014), pp. 41-42.

della pittura moderna). Ma io credo che Shakespeare ci stia introducendo, nello stesso “momento” (Caravaggio) in cui inizia la narrazione di Fried sull’arte moderna, in un mondo in cui il primato della pittura nell’arte è già divenuto una “cosa del passato” – il mondo della modernità capitalista, secolare, ovvero ciò che il teatro londinese di Shakespeare conosceva molto bene. Come già indicato, io credo che l’espressione (artistica) di Shakespeare del passato dell’arte sia una delle ragioni per cui Hegel tiene Shakespeare in un così altro riguardo, ponendo questi (e la “poesia drammatica”) alla fine dell’*Estetica*. Shakespeare sa, lo ha imparato egli stesso, che i nuovi modi di riconoscimento tra pubblico e attori, i nuovi modi di comprensione tra esseri umani non possono più essere raggiunti o evocati *solo* attraverso la modalità dell’osservare o attraverso l’offerta di un contenuto artisticamente immersivo. Questo trova conferma anche nella concezione hegeliana della pittura, che si concentra in particolare su quella italiana, tedesca e nordeuropea, con un riferimento occasionale a quella spagnola, ma lasciando fuori la pittura “dopo Shakespeare” che è invece il *focus* principale di Fried. Hegel certamente riconosce che la pittura possa andare avanti – anche fiorire come *pittura* – dopo la sua perdita di vocazione come arte. L’avventura della pittura che procede come pittura (come la più alta vocazione dell’esteta, ma non più come arte bella) è un modo in cui il passato dell’arte si manifesta²⁹.

29 Ho già fatto riferimento al lavoro di Fried. Il contributo di T.J. Clark (2018) può essere letto come la proposta di una storia della pittura francese, durante e dopo l’epoca di Hegel, all’interno della quale possiamo osservare la vita della pittura dopo la morte (dopo che la pittura ha fatto tutto ciò che poteva per

Possiamo fornire un senso preliminare della comprensione di Shakespeare in proposito richiamando il modo in cui i suoi drammi maturi presentino continuamente la sfida alla reciprocità e al riconoscimento degli affari umani – in quanto manifestamente insoddisfatti da forme di vita sociale, economica, politica, familiare, le quali sono mostrate *sia* essere cadute in “crisi” (Elsinore, Re Lear, l’isola di Prospero e così via) *sia* insoddisfacenti rispetto alla relazione interna tra il dramma e il suo pubblico³⁰. In altre parole, Shakespeare riconosce come incompleta la sfida alla mutualità *sia* rispetto alla nascente vita sociale del nuovo orizzonte moderno *sia* rispetto a ciò che può rendere le opere d’arte comprensibili; e questa doppia rappresentazione è *interna* al dramma di Shakespeare, parte della sua auto-limitazione.

Si consideri ciò: i “punti più alti” della storia della pittura e del ritratto immediatamente prima e dopo Shakespeare – Veronese, Tiziano, Velasquez o anche David – secondo quanto ancora abitualmente sostengono gli studi contemporanei, darebbero forma intelligibile ai tentativi di riconoscimento, di fronte ai quali (poi) le forme contemporanee di vita restano cieche, tramite la fondazione della sfera autoritativa della pittura da parte della pittura stessa³¹. Shake-

essere arte bella, essa ha annullato se stessa come arte); tuttavia ciò non deve significare una giustificazione della persistenza della pittura come arte. Come se il significato della pittura francese fosse (per noi) alla fine la testimonianza continua di essere un momento della filosofia dell’arte di Hegel.

30 Per una discussione più ampia si veda P. Kottman (2009).

31 Traggio ispirazione qui da alcune considerazioni suggerite in G.M. Horowitz (2014). F. Rush (2018) ha notato anche che la storia hegeliana della pittura inverte la tradizionale gerarchia: “pittura storica”, “ritratto”, “natura morta”; egli identifica lo stadio finale della pittura nelle nature morte olandesi, più o meno contemporanee alla *Tempesta*. B. Rutter (2010) nota la delusione di Hegel

speare tuttavia si impegna a mostrarci che l'autorità dell'arte non è più salvaguardata solo installando tale sorta di relazione spettatore-osservatore. Non ho lo spazio qui per proseguire questa suggestione, ma – ancora per dare senso a ciò che intendo – si pensi solo all'intento fallito di Amleto di “catturare la coscienza del re” allestendo “qualcosa come l'uccisione di mio padre / prima di mio zio”. In quella scena, la dialettica del contenuto immersivo (crisi storico-mondiali, etico-familiari) e della teatralità (“la trappola per topi” di Amleto) è portata al suo punto di rottura non lasciandoci alcuna speranza che l'arte può ancora essere in grado di salvare e aiutare – se la domanda di mutuo riconoscimento resta aperta, la riflessione sulla vita etica appare formulata in modo incompleto. Piuttosto, ammettendo già una costante “contaminazione” di momenti “teatrali” (l'appello di Shakespeare agli spettatori, le sue maschere meta-teatrali e così via) con molti contenuti immersivi (lo stato corrotto di Elsinore, la Milano di Prospero e così via) Shakespeare prosegue continuamente nel mostrarci l'auto-limitazione dell'arte: il *passato* della speranza che la personificazione sensibile di un mancato riconoscimento reciproco possa essere diretta a uno spettatore (osservatore) al fine di identificare o rettificare il fallimento della mutua comprensibilità (di nuovo, ciò non significa che l'arte non abbia più *alcuna* opera conoscitiva da svolgere).

L'emergere dell'economia capitalista, dei diritti della proprietà sancita dallo Stato, il collasso della monarchia ereditaria (*tutto* ciò sostiene l'“elezione”

per gli olandesi (delusione che non si verifica verso Shakespeare).

di Claudio al trono), l'espropriazione dei beni dalla Chiesa e la nascita della "classe media" nel contesto della Riforma e del commercio coloniale, la diffusione della forma di governo repubblicana, la coscienza di classe, la nascita della cultura industriale, il nascente femminismo (*tutto questo* è espresso internamente dalla auto-comprensione dei drammi di Shakespeare, non solamente come fatti storici esterni). Tutto ciò deve essere rilevante per il mutato significato della vocazione dell'arte; pensare diversamente indicherebbe trattare l'arte come immune, totalmente resistente agli sviluppi storici. Infatti, come ho già suggerito, per evitare all'arte di divenire astorica o storicamente irrilevante, Shakespeare ha inserito la perdita della vocazione dell'arte nei suoi drammi. Che si consideri l'*Amleto* o la *Tempesta*, cogliere che le possibilità di mutualità e di riconoscimento restano aperte – vedere la nostra stessa comprensione di queste possibilità come incompleta, mancando anche di una forma riflessiva – richiede di apprendere che la comprensione di tali possibilità non è adeguatamente "formata" dall'arte, non adeguatamente compresa dalla relazione che l'arte installa tra pubblico e attore. Comprendere ciò richiede un'arte drammatica che sia in grado di realizzare internamente la propria limitazione nel modo in cui ho fatto riferimento prima.

Sono tentato di dire, benché ciò richiederebbe ulteriori spiegazioni, che il significato dei drammi di Shakespeare per Hegel *consista* proprio nell'espressione artistica della perdita della vocazione storica dell'arte.

III

Seguendo le più comuni interpretazioni della tesi hegeliana del passato dell'arte, l'affermazione di Hegel consiste nel fatto che (per noi moderni) il significato dell'arte come istituzione sociale si è indebolito o è svanito poiché la razionalità che fonda le norme astratte della vita etica moderna [*Sittlichkeit*] – soprattutto “la distinzione tra stato e società civile e le strutture base della moderna società civile” – costituisce “il compimento delle relazioni riconoscimento reciproco [Pippin, (2014), p. 36]”³². In accordo con questa interpretazione, che Pippin sottoscrive, quando Hegel afferma qualcosa come “il nostro tempo, per la sua situazione generale non è favorevole all'arte [Hegel, (1997²) p. 16]” si crede che egli intenda che “la struttura base della società moderna è diventata, almeno in modo iniziale, razionale [...], tale da non richiedere più una comprensione sensibile. [...] Abbiamo raggiunto una forma di auto e altrui comprensione dove non è rimasto nulla su cui lavorare, nessun residuo fondamentale di irrazionalità nel modo in cui ci comprendiamo gli uni con gli altri e comprendiamo il mondo [Pippin (2014), pp. 36-37]”³³.

Come ha osservato Gregg Horowitz, tuttavia, “questa interpretazione è in disaccordo con un'altra

³² Questa non è l'unica interpretazione possibile – vi sono anche altri elementi, quali il declino del “bello” nell'arte post-classica o la crescente arbitrarietà e quotidianità del “contenuto” nella tarda arte romantica – tuttavia questa interpretazione appare essere la più eminente. Si vedano anche le discussioni in A. Danto (2004); D. Heinrich (2003a) e (2003b); F. Rush (2010); B. Rutter (2010); J. Peters (2013) (sulla questione del “bello”); e il contributo di S. Gardner (2018).

³³ Per una visione simile si veda A. Danto (2004), p. 540.

affermazione chiave di Hegel, ovvero che il *risveglio della filosofia*, la quale è discorsivamente razionale nella sua forma più alta e più riflessiva, è esso stesso responsabile della 'più alta stima' dell'arte nella cultura moderna"³⁴. Inoltre, come Sebastian Gardner afferma [Gardner (2018)], è difficile comprendere l'affermazione di Hegel sul passato dell'arte senza riconoscere anche che l'insistenza sulla trascendenza filosofica (storica) dell'arte costituisce un'obiezione al tentativo post-kantiano e romantico di dimostrare la superiorità conoscitiva dell'arte sulla filosofia" (così come il rifiuto di Hegel dell'affermazione secondo cui "la conoscenza dell'arte equivale alla filosofia e non è da essa superata). Ovvero, Hegel esce dalla sua argomentazione per enfatizzare qualcosa che – se l'interpretazione di Pippin sull'affermazione del passato dell'arte fosse corretta – sarebbe contraddittorio: infatti, Hegel sottolinea che la nostra "stima" per l'arte non sbiadisce ma piuttosto *cresce* quando il passato dell'arte si manifesta. La nostra stima per l'arte è cresciuta, come afferma Hegel, da quando "la forma dell'arte ha cessato di essere il bisogno supremo dello spirito", da quando noi non ci "inginocchiamo" più davanti alle statue degli dèi greci o ai dipinti di Cristo e Maria³⁵. Contro Novalis, Schlegel, Schelling

34 G.M. Horowitz (2001), p. 59 [Corsivi di Kottman, traduzione nostra. *N.d.T.*].

35 Hegel scrive: "Si può, sì, sperare che l'arte s'innalzi e si perfezioni sempre di più, ma la sua forma ha cessato di essere il bisogno supremo dello spirito. E per quanto possiamo trovare eccellenti le immagini degli dèi greci, e vedere degnamente e perfettamente raffigurati il Padreterno, Cristo e Maria, tuttavia questo non basta più a farci inginocchiare [Hegel (1997²), pp. 120-121]". Questo passaggio è discusso da Pippin verso la fine di *After the Beautiful*, dove egli nega la tesi fondamentale di Hegel che l'arte abbia smesso di essere il supremo bisogno dell'assoluto. Per Pippin: "l'arte chiaramente non ha cessato di essere un supremo bisogno dello spirito [Pippin 2014, p. 130]". Si veda M. Squire (2018).

e Solger, l'arte è nuovamente viva e ci influenza, secondo Hegel, non perché continua *contemporaneamente* alla filosofia a essere un modo di conoscenza, ma, al contrario, dal momento che l'arte può ora essere vista storicamente la sua più alta vocazione è compresa essere e rimanere una cosa del passato. Solo quando l'arte è compresa come parte dell'auto-formazione dello Spirito – che consiste nel considerare l'arte da una prospettiva storica – la “scienza dell'arte” può iniziare ad ascendere la sommità del sistema di Hegel. Contro la forte asserzione dell'estetica del romanticismo filosofico sull'uguaglianza conoscitiva dell'arte o addirittura sulla superiorità di essa rispetto alla filosofia, la tesi di Hegel è che la nostra stima per l'arte nella tarda modernità sia intrecciata con la nostra comprensione del passato dell'arte e dunque (almeno da questo punto di vista) con la trascendenza filosofica della conoscenza dell'arte³⁶. La parola “rimane [bleibt]” – “l'arte è e rimane per noi una cosa del passato” – è spesso elisa nella interpretazione del detto di Hegel; così avviene anche in Pippin come sottolinea Horowitz³⁷. Pippin enfatizza che l'“auto-trascendenza dell'arte” nell'arte romantica significa che, per Hegel, l'arte “mette in atto tale trascendenza come arte”. Tuttavia, nello stesso pas-

36 Come sostiene Gardner 2018, citando *After the Beautiful* di Pippin come esempio: “vi è [...] una tendenza significativa nella recente storia della riflessione sull'arte che sembra prendere la posizione della filosofia romantica”.

37 R. Pippin (2014), p. 8 e il cap. II; G.M. Horowitz (2001), pp. 59-60. Si veda inoltre E. Geulen (2006). F. Rusch (2018) ha sottolineato che “l'arte che è passata non è semplicemente morta, né è meramente oggetto di nostalgia o di interesse antiquario. Tale arte, in ultima analisi ogni tipo di arte, è sempre legata al *Geist* nel suo essere passata. La dottrina della rammemorazione (*Wiederholung/Erinnerung*) e della conciliazione (*Versöhnung*) richiede tale risultato (Traduzione nostra, *N.d.T.*)”.

saggio Pippin suggerisce anche che Hegel intende sottolineare “*l’atto finale* dell’arte romantica” [2014, 36-37, corsivo dell’autore]. Questo giudizio di “atto finale” (nella visione di Pippin dell’estetica di Hegel) è affermato “non sulla base di qualche peculiarità interna all’estetica”, ma piuttosto perché “la struttura base della società moderna è divenuta almeno inizialmente razionale [Pippin (2014), 36-37]”. Qui è rilevante notare anche che questo sembra in disaccordo con la “scienza dell’arte” di Hegel; per Hegel è importante enfatizzare che i limiti dell’arte non sono imposti all’arte da qualcosa al di fuori di essa (condizioni naturali o socio-storiche) – dal momento che è precisamente l’obiettivo dell’arte tracciare la linea tra se stessa e ciò che cade al di fuori³⁸. Così, anche se Hegel considerava la struttura base della società moderna (lo spirito oggettivo) come almeno inizialmente razionale, ciò non consisterebbe ancora in una giustificazione sufficiente per dichiarare l’arte (una dimensione dello Spirito Assoluto) una cosa del passato. Hegel vorrebbe ancora sapere come quella iniziale razionalità venga accettata *dall’arte* come parte della *sua* interna auto-limitazione.

In ogni caso, l’argomento fondamentale di *After the Beautiful* riposa sull’asserzione di Pippin che Hegel fosse decisamente in errore su questi due punti: ovvero sulla iniziale razionalità delle strutture base della società moderna e, di conseguenza, sul passato dell’arte [Pippin (2014), 37]:

38 S. Gardner (2018) afferma giustamente: “qualunque cosa abbia un effetto *sull’arte* deve prima essere assimilata *dall’arte*”.

In una parola – potrei semplicemente assumere che ciò non abbia bisogno di essere argomentato – questo [ovvero “che non c’è alcuna irrazionalità fondamentale residuale nel modo in cui facciamo asserzioni l’uno sull’altro e sul mondo”] comporta chiaramente un’affermazione errata sulla modernità europea [...]: ciò significa che [...] la realizzazione della libertà dovrebbe *ancora* richiedere, nelle parole di Hegel, il tentativo di un tipo di conoscenza a cui si è appena fatto riferimento: una personificazione oggettiva e un auto-riconoscimento o, in alternativa, il mondo dell’arte stesso.

Così per Pippin [2014, 130], “l’arte [...] non ha smesso di essere un supremo bisogno del *Geist*”.

Lo scopo di Pippin è dunque quello di elaborare una narrazione dell’arte moderna (la pittura in *After the Beautiful*, i film in molti suoi altri scritti) secondo la quale *altre* affermazioni centrali sull’arte, che Pippin vede come affermazioni hegeliane più vere o più importanti, possano continuare a funzionare come guide del “significato del cambiamento normativo nell’arte visiva [Pippin (2014), 21]”. Tali affermazioni sono le seguenti: secondo Pippin, “la visione di Hegel consiste nel fatto che la produzione o l’“esternalizzazione” delle nostre idee nelle opere d’arte rappresentano una forma di auto-conoscenza distinta e, fino a poco tempo fa, indispensabile [Pippin (2014), 32 (corsivi di Kottman *N.d.T.*)]”. Si noti l’espressione “fino a poco tempo fa”, in contrapposizione alla mia affermazione precedente sul ruolo di Shakespeare nell’*Estetica* di Hegel. Tramite il concetto di “forma

indispensabile di auto-conoscenza” Pippin intende tutto ciò che “si considera ‘realtà’ nel nostro tentativo di rendere il mondo intelligibile”; in altre parole, la nostra struttura concettuale, dinamica e fluida, dell’esperienza³⁹. “Nella sua piena gloria hegeliana”, scrive Pippin [(2014), 5], “la formulazione ufficiale di tale concezione è che l’arte incarna un modo distinto dell’intelligibilità dell’Assoluto”.

Tale “formulazione ufficiale” richiederebbe un’analisi più ampia di quanto posso fornire in poco spazio⁴⁰; tuttavia, si veda qui una considerazione di Pippin come esplicazione di ciò che egli intende. La tesi fondamentale di Hegel, come afferma Pippin [2014, 38-39], riguarda:

la questione delle condizioni di possibilità della comprensione della moderna arte bella in generale e, data la crescente importanza dell’arte moderna nell’articolazione concettuale o in ciò che noi chiamiamo critica d’arte, dell’arte moderna in particolare. Tale asserzione fondamentale [...] si basa sull’indistinguibilità e, più radicalmente, sull’inseparabilità di concetto e intuizione nell’esperienza e,

39 Pippin definisce la filosofia dell’arte di Hegel come “un preludio” al vero pensiero speculativo logico di Hegel, all’interno del quale quest’ultimo tenta costantemente di differenziare il proprio approccio da nozioni fisse, formalizzabili, stabili, autonome dell’“intelletto” e di proporre una concezione più dinamica, fluida, “animata” dell’interrelazione concettuale e del contenuto concettuale [R. Pippin (2014), p. 5]. Usando il termine “preludio” mi domando se Pippin voglia riferirsi alla *Prefazione* del 1831 alla nuova edizione della *Scienza della logica*, scritta prima della morte di Hegel; infatti l’edizione della *Logica* di Hegel del 1812 precede di numerosi anni l’*Estetica* degli anni ’20.

40 Si veda la più ampia discussione di Pippin: R. Pippin (2014), pp. 38-42. Pippin si è dedicato per molto tempo alla questione dell’appropriazione e della critica da parte di Hegel dell’intelletto kantiano nella relazione tra concetto e intuizione. A esempio si legga R. Pippin (1989) e R. Pippin (2004/2005).

similmente, una forma di mentalità pratica, di intenzioni, *nel* movimento corporeo *in* azione. Hegel negava che le capacità basilari avessero bisogno di comprendere di cosa facciamo esperienza da un lato e cosa facciamo, capacità attive e passive, dall'altro lato; come se si trattasse di due componenti separabili o separate dell'esperienza e dell'azione in un processo a due fasi. Egli manteneva fermo in particolare che ogni passività o inclinazione sensibile potesse svolgere qualunque compito si dovesse svolgere solo seguendo la forma del concetto, già determinato secondo una spontanea discriminazione. Questa asserzione [...] richiede una riconsiderazione di ogni possibilità di comprensione nell'esperienza e nell'azione (il più grande progetto di Hegel, per come lo intendo io) [...] [Questa asserzione, *scil.*] associava in particolare l'intelligibilità delle opere d'arte con l'intelligibilità dei movimenti del corpo che consideriamo come azioni, dove le norme sociali condivise sono necessarie per fissare il contenuto e le azioni.

Pippin ritiene inoltre che l'asserzione più significativa di Hegel *non* sia la tesi dell'arte come *ein Vergangenes*, ma piuttosto quest'altra tesi: che le opere d'arte bella funzionino come “veicoli per la realizzazione pratica della più importante verità speculativa”, ovvero come una forma sensibile dell'intelligibilità dell'Assoluto. Da ciò deriva lo stratagemma di Pippin in *After the Beautiful* che consiste nel dissociare la prima tesi di Hegel dalla seconda. Egli accusa Hegel di indebolire, con la sua affermazione del

passato dell'arte, questa seconda e (per Pippin) "più importante tesi" sull'arte come uno sforzo continuo di rendere l'Assoluto intelligibile⁴¹. Avendo separato le due tesi di Hegel, Pippin si sente intitolato a concludere che l'incarnazione sensibile nell'arte bella della comprensione di sé e degli altri – mutualità, soggettività sociale, auto-riconciliazione dello spirito – non sia per nulla una cosa del passato, ma al contrario sia ancora 'elaborata' nei dipinti moderni. "La pittura moderna inizierà a mettere in opera, nel suo unico modo estetico di comprensione, il destino storico moderno della soggettività sociale presente nell'affermazione che *la pittura si indirizza all'osservatore* [Pippin (2014), 22, corsivi dell'autore]". Per Pippin, i cambiamenti normativi nelle arti visuali moderne possono essere "spiegati" come continui tentativi dell'arte di andare incontro alla logica della soggettività sociale e alla richiesta di riconoscimento reciproco della tarda società moderna⁴².

IV

Ci sono, io credo, tre mancanze o errori fondamentali nell'interpretazione che Pippin fornisce di Hegel, i quali, una volta identificati, possono aiutarci a met-

41 Pippin definisce la seconda tesi hegeliana "il più importante contributo hegeliano a una teoria dell'arte [R. Pippin (2014), p. 42]". Inoltre, più tardi, egli afferma di "essere tentato di considerare queste riflessioni come la questione più rilevante di Hegel" per la propria interpretazione [R. Pippin (2014), p. 49].

42 Ancora, si vedano i paralleli descritti tra le conclusioni di Pippin e la considerazione di S. Gardner (2018) sulla filosofia romantica. Pippin stesso dedica l'epigrafe di apertura a Schelling in *After the Beautiful*.

tere meglio in luce il contenuto e il significato della tesi hegeliana sul passato dell'arte⁴³.

Il primo degli errori di Pippin è stato identificato anche da Horowitz. Infatti, indicando la incipiente razionalità della società moderna Hegel non ha mai inteso suggerire (come invece Pippin afferma) che “noi abbiamo realizzato una forma di comprensione di noi stessi e degli altri in cui nulla di sostanziale resta da “elaborare”, nessun fondamentale residuo di irrazionalità nel modo in cui noi discutiamo di noi e del mondo [Pippin (2014), 37]”⁴⁴. Credo che Horowitz abbia compreso correttamente lo Spirito (se non sempre la Lettera) del testo di Hegel quando afferma che dal punto di vista fondamentale (di Hegel) dello Spirito Assoluto [...] la questione della domanda di mutualità e di riconoscimento non possa mai essere risolta una volta per tutte⁴⁵. In altre parole, il punto di Hegel non era che le istituzioni della vita etica moderna rappresentano un momen-

43 Inoltre, sebbene questo non sia qui il mio obiettivo, una volta che si sia meglio messa in luce la tesi hegeliana del passato dell'arte, essa potrebbe anche essere riconnessa con la tesi sull'arte come un modo di apprendere sensibilmente l'Assoluto, così da consentirci di vedere come la completa panoplia di Hegel sia perfettamente coerente, laddove invece Pippin vuole tenerla separata. Questo potrebbe anche aiutarci a misurare la posizione di Hegel contro quella dei suoi contemporanei, con buona pace di Gardner.

44 In un suo libro precedente, R. Pippin (2008) tratta a lungo dell'analisi di Hegel sullo Stato moderno. In quel libro, in generale, la concezione di Pippin sembra più vicina a quella che sto proponendo. Infatti, si legge che Hegel tenta di mostrare che il libero agire sia essenzialmente governato normativamente, intersoggettivo e istituzionale e che ciò sia possibile all'interno del contesto della vita etica moderna – ciò appare differente dal dire che non vi è “alcun residuo fondamentale di irrazionalità nel modo in cui facciamo asserzioni su noi stessi e sul mondo”.

45 Si veda anche la mia discussione di Hegel in P. Kottman (2017b), p.165; cfr. in particolare la nota n. 206 dove leggo Hegel da questo punto di vista in riferimento a G.M. Horowitz (2014).

to storico dopo il quale non vi sia rimasto nulla da "elaborare". Al contrario, si tratta dell'esatto opposto. Per Hegel, le istituzioni della vita moderna rappresentano la consapevolezza storica compiuta che il bisogno di comprensione di sé e degli altri può ora essere compreso riflessivamente e considerato come questione etico-storico-istituzionale; che i problemi legati alla comprensione di sé e degli altri sono dei prodotti della storia umana; e, ancora, che perciò i bisogni di mutua intelligibilità negli affari umani sono essi stessi compresi *all'interno* delle nostre pratiche storiche piuttosto che come delle questioni "eterne" (come il problema del rapporto natura-cultura).

Occorre inoltre notare (Horowitz non ne fa menzione) che Pippin certamente concorda sul fatto che i bisogni di mutualità non sono un tipo di "problema" che può sempre ammettere una "soluzione" [Pippin (2014), 95]. Ma Pippin ritiene che, proprio perché i bisogni di mutualità hanno una soluzione aperta, l'arte possa procedere senza aver smesso di essere un supremo bisogno del *Geist*. Ovvero i tentativi di Pippin di appropriarsi della filosofia dell'arte di Hegel, qui e altrove (si pensi alle sue interpretazioni dei film di Hollywood, a esempio), si basano sulla tesi che l'arte continui in modo fondamentale a portare alla luce i bisogni di mutualità, data l'oggettiva personificazione che avviene in un film o in un dipinto. Tuttavia, l'appropriazione di Hegel da parte di Pippin in questa direzione appare come un tentativo di aggirare la questione, comprendendo l'arte a partire da ciò che è stato chiaramente compreso (la richiesta di mutua intelligibilità negli affari umani). Un

procedimento più dialettico dovrebbe prendere in considerazione i modi in cui l'arte non solo incarna [come afferma Pippin (2014)] le richieste crescentemente complesse di mutualità e di comprensione di sé e degli altri nel mondo moderno, ma dovrebbe anche esprimere e accogliere *all'interno del suo sviluppo storico* ogni nuova richiesta di mutualità e riconoscimento come una sempre maggiore complessità del mondo che noi incontriamo sulla nostra strada (così come anche ogni forma pratico-sensibile non artistica la cui richiesta ora può essere ascoltata). Tale procedimento dialettico è, credo, ciò che conduce Hegel a insistere sul passato dell'arte. Ovvero egli ha capito che l'arte non era solo un mezzo attraverso il quale le richieste storiche di mutua intelligibilità si danno una forma sensibile-intelligibile (qui Pippin si ferma), ma che le forme comprese *attraverso* la mutua intelligibilità negli affari umani sono diventate così variegata e differenziata da resistere all'incarnazione oggettiva dell'arte, una resistenza che le opere d'arte hanno espresso. Ciò significa anche che il modo di fronteggiare le richieste di mutua intelligibilità, dal punto di vista storico-etico-sociale, può consistere unicamente nel guardare in faccia il passato dell'arte. Detto diversamente, l'arte è così importante per noi ora perché il suo passato è uno dei più rilevanti messaggeri delle richieste storicamente poste di mutualità – di quelle richieste di mutualità che abbiamo incontrato o alle quali non siamo riusciti a rispondere. Procederò sostenendo che anche Shakespeare ha compreso tutto questo.

Un corollario: la realizzazione storica del fatto che le richieste di mutualità vengano rese intelligibili in una varietà di pratiche storiche dovrebbe suggerire una riconsiderazione di *quali* pratiche sensibili *compiano* questo lavoro e in che modo; di dove esse abbiano successo e dove falliscano; di come inizino e come finiscano. Io considero a esempio i *Lineamenti di filosofia del diritto* di Hegel come il tentativo di riflettere sui modi in cui la famiglia o i moderni assetti economici emergono come tali ambiti pratici. In altro contesto ho suggerito inoltre che anche l'amore sessuale potrebbe essere considerato come un modo sensibile di apprendere l'Assoluto⁴⁶. In questo senso Pippin ha ragione nel dire che Hegel non fornisce ragioni per pensare che quei tentativi pratici – inclusi quelli sensibili, anche se non necessariamente "artistici" – che rendono l'Assoluto intelligibile non abbiano smesso di essere i bisogni supremi dello Spirito⁴⁷. Ma questo, da solo, non giustifica la conclusione di Pippin (o della filosofia romantica) che, perciò, *l'arte bella* "non abbia chiaramente smesso" di costituire tale pratica. Infatti, voglio suggerire che la consapevolezza di Hegel del divenire passato dell'arte costituisce una visione fondamentale per la possibilità di comprendere quali attività possono continuare a "elaborare" le richie-

46 Si veda P. Kottman (2017b).

47 Hegel ovviamente esclude il tatto, il gusto e l'olfatto dall'ambito "dei due sensi teoretici" legati all'arte bella, "vista e udito [Hegel (1997²), p. 48]". Ho tentato di mostrare come il "tatto" - o meglio il modo in cui ci tocchiamo l'uno con l'altro - possa invece costituire un "supremo bisogno dello spirito" in P. Kottman (2017 b), pp. 8 sgg. Per Hegel la pittura incarna un'aspirazione alla mutualità che è (al suo più puro livello) ciò che noi chiamiamo "amore senza passione", ovvero non solo una mera aspirazione che dovrebbe appartenere a un'altra sfera (amare come libertà attualizzata, piuttosto che dipingere un'aspirazione a incarnare l'amore).

ste di comprensione di sé e degli altri e in che modo questo possa avvenire. In altre parole, ritengo (e così credo che lo intendesse anche Hegel) che conoscere il “divenire passato dell’arte” sia un modo di riconsiderare *quali* pratiche consentono di rendere l’Assoluto intelligibile storicamente⁴⁸. A esempio è implicito nella centralità dell’“amore” dell’arte romantica (come lo vede Hegel) che l’amore in quanto pratica storica – in quanto *essa stessa* comprensione sensibile storicamente sviluppata dell’Assoluto [Kottman 2017b] – non possa venire alla luce finché l’arte prosegue nella sua più alta vocazione. E, di nuovo, anche Shakespeare ha compreso questo a suo modo.

Passando al secondo errore, Pippin afferma che vi sia una “via hegeliana” di comprendere l’arte che comporta un tipo di analogia, se non proprio un’equivalenza, tra la “relazione fra opera d’arte-osservatore” e “la relazione soggetto-soggetto” [86]. La suggestione di Pippin – che egli trova convalidata nell’immagine di Hegel dell’arte come di un Argo dai mille occhi, così come nei lavori di Fried sull’“osservatore” – è che “il tipo di affermazione che si fa sull’arte [ha] molto in comune con il tipo di affermazione fatta su un’altra persona, tramite la sola presenza dell’altra persona”. Tant’è vero che Pippin crede che “la logica moderna di mutua soggettività” debba in qualche modo essere incarnata nell’arte moderna “come oggetto sensibile materiale, come la questione ricorrente della possibilità di una personificazione sensibile del significato condiviso, in un contesto dove i termini della questione non so-

48 Si veda la successiva nota n. 53.

no stabili [Pippin (2014), 95; si veda inoltre Pippin (2018)]. Hegel tuttavia sembra aver pensato che “la logica moderna della mutua soggettività” dia origine a una forma di vita in cui i più alti interessi dell’individuo non possono essere soddisfatti cercando la giusta “comprensione sensibile” delle richieste che questi suscitano nell’osservatore o nella relazione tra opera d’arte e osservatore. Per Hegel, l’arte non raggiunge un’identità speculativa di interno ed esterno continuando indefinitamente come arte, come fenomeno meramente estetico, ma piuttosto “annullando se stessa come arte”.

Rispetto al tema della pittura, sebbene questa incarni (nel suo indirizzarsi a uno spettatore, così come nel suo contenuto tematico) un’aspirazione tra intimità e mutualità o “amore”, l’*attualizzazione* dell’unità speculativa di sé e degli altri presente nell’amore stesso deve, secondo Hegel, prendere un’altra forma rispetto alla presentazione di un oggetto d’arte a un osservatore che lo ammira, sebbene l’“elaborazione” da parte della pittura di quell’invito all’intimità sia uno dei modi attraverso il quale le aspirazioni dell’amore guadagnano immediatamente una forma intelligibile, in particolare nella pittura devozionale cristiana.

Dopo tutto, se Hegel avesse davvero considerato la pittura come analoga alla “logica moderna della soggettività”, come suggerisce Pippin, allora sarebbe difficile comprendere perché questi avrebbe affermato anche che l’amore viene compreso realmente solo nei dipinti dell’“amore senza passione” della Madonna per il Bambino.

Si consideri ciò che Pippin (2018) afferma: l’“amore religioso” o “senza passione [*leidenschaftlos*]” è il vero e ideale soggetto di tutti i dipinti”. Noi dovremmo semplicemente chiamarlo amore materno, il quale Hegel vede nella religione cristiana; infatti, in questa inversione, l’adorazione privilegiata di un Dio “trascendente” da parte del suo popolo viene sostituita dall’adorazione di un figlio da parte di sua madre⁴⁹. Hegel vede realizzato ciò nella storia della pittura, ovvero come il dipinto cristiano abbia superato l’“iconoclastia” secondo la quale il Divino (come trascendente) non possa essere rappresentato pittoricamente, per mostrare invece il “Divino” come “amore in sé *ricongiunto*, soddisfatto [...], il contenuto più spirituale sotto forma di realtà umana corporea, non deve restare un semplice aldilà spirituale, ma deve essere reale e presente. [...] Specialmente l’amore della Madonna per il Bambino come il contenuto ideale del tutto adeguato di questa sfera [Hegel (1997²), p. 914]”. La pittura, dunque, realizza una nuova visione del “Divino” come amore senza passione per un bambino, piuttosto che l’iconoclasta (non artistica) adorazione di un Divino trascendente. Come Hegel mostra altrove, l’amore come “mutua soggettività” può emergere nella modernità solo se i genitori amano i propri figli più di quanto i figli amano i propri genitori⁵⁰. Inoltre, è forse utile qui notare che anche gli artisti spesso considerano le loro opere come “figli” e il dipingere è spesso pensato come un “dare alla

49 Si vedano a esempio le discussioni hegeliane in Hegel (1997²), pp. 595-681.

50 “Nel complesso, i bambini amano i loro genitori meno di quanto i genitori amino loro [Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, § 175, aggiunta 213]”. Su tale tema si veda P. Kottman (2017b), pp. 168-169.

luce" o un "compito di amore". Queste metafore – che non possono essere letteralmente vere (distruggere un'opera d'arte è un'ignominia non un delitto) – devono essere prese come un indizio per comprendere il modo in cui i dipinti possono richiedere una forma di attenzione che è significativamente simile all'attenzione richiesta per l'amore devozionale dei bambini. Nel senso che osservare l'arte bella implica l'attribuzione di un valore assoluto e una devozione senza passione a ciò che si osserva – *amore* senza passione, non meramente disinteressato (nel senso di Kant) – senza l'aspettativa che l'amore possa "ritornare" nella forma dall'opera d'arte (o del bambino). Questo, io credo, è una parte dell'interpretazione che Hegel fornisce della nozione kantiana di disinteresse.

A ogni modo, prima di andare più avanti di quanto faccia Pippin in questa analogia, dovremmo notare che mentre Hegel vede nella devozione senza passione implicata nell'osservare "il bambino Gesù Cristo" il più "importante oggetto dell'amore nei dipinti [Hegel (1997²), p. 915], egli nondimeno non ritiene ciò come un modo totalmente adeguato di comprendere la relazione "soggetto-soggetto".

Infatti, Hegel afferma chiaramente che "la mutua soggettività" dell'amore non può essere ristretta a tale devozione senza passione; egli procede a discutere "il calore della passione" nella presentazione drammatica e poetica dell'amore [Hegel (1997²), pp. 635-637]. L'amore senza passione della Madonna è, in altre parole, il modo in cui l'arte della *pittura* meglio comprende l'amore-come-Divino in maniera inadeguata e incompleta rispetto alla più ampia "lo-

gica moderna della soggettività”, dove l’amore viene necessariamente a includere la passione, il capriccio, l’individuale “cuore per l’amore, [...] e il diritto di diventare felice tramite esso [Hegel (1997²), p. 637]”.

Il punto più importante di Hegel, dunque, sembra essere il fatto che la “logica moderna della soggettività” rivela in ultima istanza (contro l’affermazione di Pippin) l’insufficienza dell’analogia dell’arte della pittura con quella vera logica. E se la “scienza dell’arte” di Hegel è meritevole del suo nome, allora *quella* insufficienza deve essere anche in qualche modo mostrata *all’interno* dell’arte. Da ciò deriva che Hegel debba *poi* proseguire nell’enfatizzare l’insufficienza anche della poesia e del dramma, quando essi si occupano della comprensione sensibile della contingenza dell’amore intenso, passionale. Per esempio, l’arte drammatica non è più arte bella quando essa prosegue in un mero dipinto della “contingenza suprema” dell’amore passionale, come Hegel afferma: “dell’arbitrio dell’accidentalità, che non ha estensione ed universalità e che ci compenetra quando questa passione viene rappresentata [Hegel (1997²), p. 637]”.

In tali passaggi, Hegel sembra suggerire che è la presentazione *drammatico-poetica* dell’amore, e non quella della pittura, che istruttivamente manifesta il proprio fallimento nel comprendere sensibilmente il mondo come logica moderna di mutua soggettività o lo “spirito come infinita soggettività”. Seguendo un’altra via, dal momento che i dipinti non possono annullare se stessi *dall’interno della loro propria attività*, la poesia drammatica è incaricata – se l’arte stessa

conclude il suo obiettivo di incarnare sensibilmente la logica della mutua soggettività (e non solo di essere forzata a concludersi da circostanze esterne) – di far sì che la nostra comprensione del divenire passato dell'arte possa ancora insegnarci, rispetto alle richieste di "logica moderna di soggettività sociale", il compito etico di una comprensione condivisa nella relazione d'amore "soggetto-soggetto" [Pippin (2014), p. 86].

In altre parole, il divenire passato dell'arte rispetto alle richieste di comprensione dell'"amore" è uno dei modi in cui possiamo continuare a imparare cosa quelle richieste possono ancora significare⁵¹.

V

Il terzo errore di Pippin, al quale ho già fatto riferimento, consiste nel concludere che la tesi hegeliana sul passato dell'arte emerga dalla concezione di Hegel della incipiente razionalità della vita sociale moderna piuttosto che dalle esplicite affermazioni di Hegel su cosa la "scienza dell'arte" richieda. Infatti, comprendere l'arte "scientificamente" significa comprendere l'arte come *auto-limitante*, come una pratica auto-determinante nel suo procedere storico – il che

⁵¹ In P. Kottman (2017b), traccio alcuni modi in cui l'"amore" trova la propria forma riflessiva nelle opere d'arte, in particolare nelle opere poetico-letterarie, ma in un modo che, spero, dimostri anche che l'arte non è definitivamente, interamente adeguata a tale scopo; da ciò consegue che l'amore dovrebbe essere visto esso stesso come una dimensione dello Spirito Assoluto, compreso riflessivamente ma in modo incompleto nelle presentazioni artistiche (o religiose o filosofiche).

non vuol dire che la storia dell'arte sia libera da una determinazione storico-sociale, ma piuttosto vuol dire che tale determinazione proviene *dall'arte*, interna al suo sviluppo e non solo da essa passivamente riflessa.

Come ho già menzionato, le asserzioni di Hegel a questo riguardo implicano sia una tesi sull'arte – ovvero, il modo in cui l'arte bella si sottomette essa stessa ai propri limiti interni – sia una tesi sulla filosofia del tempo di Hegel, ovvero che la scienza dell'arte trova la propria condizione più essenziale nel passato dell'arte. Un modo con il quale Hegel inizia a costruire una connessione tra queste due tesi si basa sulle caratteristiche fondamentali della sua lettura dell'arte romantica, dal momento che l'avvento storico dell'arte romantica stessa richiede un riconoscimento, interno all'arte, che la “vera arte” (l'arte classica) si sia “dissolta”. Dunque, prima di tornare a Shakespeare, vorrei brevemente sottolineare alcuni aspetti rilevanti della lettura di Hegel in proposito.

Tenendo a mente che, per Hegel, ogni arte, come attività spirituale, si distingue dalla natura, le belle opere d'arte, che la filosofia dell'arte di Hegel cerca di spiegare, portano al loro interno l'auto-distinzione dello Spirito dalla natura. Al fine di chiarire la relazione tra Spirito e natura, la filosofia hegeliana dell'arte pone la distinzione tra Spirito e natura che è presente nell'arte stessa – così che questa filosofia può essere genuinamente “scientifica” nella chiarificazione e sistematizzazione della propria fondazio-

ne⁵². Poiché per Hegel questo intreccio di natura e arte è intrinseco all'arte stessa, essa non si separa mai totalmente dalla natura sensibile. Il suo intreccio continuo con la natura è parte della costituzione stessa dell'arte, il proprio auto-distanziarsi dalla natura⁵³: “nel produrre dell'artista i due lati, lo spirituale e il sensibile, devono essere una cosa sola [Hegel (1997²), p. 49]”. Tuttavia, l'arte diventa arte non in vista di queste proprietà sensibili-naturali, ma solo nella misura in cui ha ricevuto “il battesimo dello spirituale” – anche se tale *Taufe* avviene solo nel regno della natura (nel farsi sensibile e nel nostro fare esperienza sensibile).

Questo indica – e qui in parte sono in disaccordo con l'interpretazione offerta da Julia Peters in Peters (2018) – non che lo “spirito è natura”, ma piuttosto che nell'arte le istanze dello spirito appaiono *come se* fossero le istanze della natura morta. La natura morta non è essa stessa animata; ma le opere d'arte fanno *apparire* la natura morta come se fosse animata.

52 Ho in mente le seguenti parole di Hegel: “Queste osservazioni preliminari sulla bellezza nella natura e nell'arte, sul rapporto di entrambe e sull'esclusione della prima dall'ambito del nostro oggetto vero e proprio, devono allontanare l'idea che la limitazione della nostra scienza sia dovuta soltanto all'arbitrio e al capriccio. Non qui doveva essere provato questo rapporto, poiché il suo esame rientra in questa nostra scienza stessa, e perciò va discusso e dimostrato più precisamente solo più tardi [Hegel (1997²) p. 7]. O, un po' dopo: “ritengo che il filosofare non sia affatto separabile dalla scientificità. Infatti, la filosofia deve considerare un oggetto secondo la necessità, ed invero non solo secondo la necessità soggettiva o secondo un ordine estrinseco, una classificazione ecc., ma deve spiegare e dimostrare l'oggetto secondo la necessità della sua natura interna. Soltanto questa esplicazione costituisce in generale l'aspetto scientifico di una considerazione [Hegel (1997²), p. 17]”. Si veda la discussione in P. Kottman (2001), pp. 58-59.

53 “L'opera d'arte si offre dunque alla nostra apprensione sensibile. Essa è posta per il sentire sensibile, interno ed esterno, [...], come la natura esterna intorno a noi o la nostra natura interna senziente” [Hegel (1997²) p. 44]”.

Nonostante ciò l'apparenza della natura morta come "spirituale" (nelle opere d'arte) è in quanto tale – una "pura *apparenza*" di ciò che è il "prodotto dello spirito". Da ciò deriva il fatto che, per Hegel, al fine di divenire vera arte essa deve superare il momento "classico": l'"antropomorfismo" della scultura classica greca. Così, il momento antropomorfo dell'arte classica permette a Hegel di affermare che la natura morta, *nonostante le apparenze*, è inanimata. Nello specifico la scultura classica impara la lezione che la natura morta è privata dello spirito. L'arte vera, in altre parole, è il momento in cui l'animismo ("la natura è spirito") diviene indifendibile. L'arte classica, potremmo dire, è stimolata a essere *attività spirituale* dalla nostra (piuttosto traumatica) percezione della natura morta come *non spirituale*. Da ciò deriva che l'arte classica si situi nel momento in cui l'arte si costituisce *come arte*; l'arte classica infine fronteggia questa costitutiva percezione della natura morta non come qualcosa di meramente eterogeneo o di "altro", ma come qualcosa di freddo, senza spirito, *geistlos*, deprivato del *Geist*.⁵⁴

Ora, pur tenendo conto del fatto che l'arte è emersa dalla dissoluzione dell'arte classica, non si può, tuttavia, pensare che la negazione dell'arte classica sia essa stessa la vera arte (dal momento che ciò significherebbe che solo l'arte romantica sia vera arte, cosa che Hegel chiaramente non intendeva dire). Invece l'arte romantica deve in qualche modo prose-

⁵⁴ Da ciò io preferirei rovesciare la tesi di J. Peters (2018). La natura che è propria dello spirito è una *natura despiritualizzata*. L'arte è propriamente il modo in cui noi conosciamo e arriviamo a comprendere la natura come spirito *vuoto*.

guire nel compimento e nella dissoluzione dell'arte classica: il che significa che l'arte romantica pone le radici nella presa di consapevolezza che il *Geist* non sia riducibile a un'immediatezza sensibile-naturale, che il *Geist* sia libero di determinare il rapporto con l'immediatezza sensibile e, dunque, che il *Geist* implichi esso stesso un'immediatezza sensibile senza perdere la sua propria attualità. Ma *perché* dunque l'arte romantica dovrebbe impegnarsi completamente in tale coinvolgimento?

Una possibile risposta è che l'arte tardo romantica incarna una crescente de-naturalizzazione o "spiritualizzazione" della nostra auto-comprensione, mostrando che noi siamo sempre meno dipendenti (abbiamo meno bisogno) dall'espressione artistica che ha a che fare con il mezzo "naturale" o sensibile. E che tale diminuzione del bisogno sia qualcosa che l'arte stessa deve insegnarci dal momento che la relazione forzata tra il *Geist* e l'immediatezza sensibile consiste sia nel comburente sia nel combustibile dell'arte romantica – un avvio generativo più che un'ostruzione. In accordo con questa concezione, l'arte deve essere praticata – infatti, vi è un'enorme produzione di ciò che è arte romantica (ovvero, molto di ciò che noi consideriamo costituire la storia dell'arte) – ma in modo che il "bisogno" dell'arte romantica possa apparire in grado di produrre la propria auto-trascendenza.

Tuttavia, un'altra risposta conduce nella direzione che ho indicato facendo riferimento al tema shakespeariano del "mutamento operato dal mare" e delle metamorfosi: infatti, il riferimento a un futuro possi-

bile in cui l'arte divenga passato (espresso *all'interno* dell'arte, *attraverso* l'arte e *come* "progetto dell'arte") non costituisce un futuro in cui i bisogni fondamentali del *Geist* non richiedono più alcuna forma sensibile di riflessione, ma piuttosto un futuro in cui le nostre primarie forme sensibili di riflessione – nella loro più alta vocazione, in risposta ai bisogni più profondi del *Geist* – non siano più riconoscibili come propriamente artistici. Un tale futuro richiede, quindi, che l'arte divenga riconoscibilmente passato.

In conclusione, dunque, una breve discussione della *Tempesta* potrebbe consentire di mettere meglio in luce tale aspetto.

Consideriamo l'"arte" di Prospero come la rappresentazione di Shakespeare dell'arte tardo romantica, nel senso già mostrato: una rappresentazione riflessiva dell'emergere del dramma stesso di Shakespeare (*Tempesta*) proveniente dagli studi di Prospero e dalla pratica di tutte le arti. Come per Hegel, così anche per Prospero, ciò fa comprendere che la natura non determina quello che avviene con gli elementi della natura stessa. Richiamiamo le parole di Prospero stesso [*Tempesta* V. i., 41-50]:

[...] Ho oscurato il sole
 a mezzogiorno, suscitato i venti
 impetuosi, ho sollevato il verde
 mare in furia contro la volta azzurra,
 dato fuoco al tremendo
 e strepitoso tuono, ho spaccato
 la quercia di Giove con il suo stesso
 fulmine, scosso dalla dura base
 il promontorio, sradicato il pino

ed il cedro. Con la mia arte potente [...].

Tuttavia, al di là di ciò possiamo vedere che il reale interesse drammatico di Shakespeare – intendo qui il suo interesse per l'“arte” di Prospero e per il compimento della nostra denaturalizzazione come spinta all'azione drammatica – si basa sulle conseguenze manifestamente socio-storiche (umane) di questa lezione. Come se la vera esperienza degli elementi naturali – la tempesta, le onde, l'aria – dovesse ora essere considerata come causata dai nostri complimenti artistici.

In questa direzione, siamo portati a vedere che il risultato dell'arte iperbolica di Shakespeare non si basi solo sulle tempeste che ha suscitato (come Miranda e noi stessi scopriamo), ma soprattutto sulle commoventi conseguenze sociali e sui tentativi di riconoscimento che l'arte di Prospero, nella sua apoteosi, ha tentato di portare a termine. Due esempi in proposito: il primo riguarda Miranda, che, come Hegel ha affermato [Hegel (1997²), p. 651], è “ignara” di chi ella sia, poiché è ignara delle richieste storiche della socialità umana in generale. Miranda, cioè, è ancora legata principalmente al suo potente padre, che la ama di un amore paterno, così come l'amore senza passione di Prospero si coglie nella sua inquieta volontà di aiutare Miranda a realizzare il suo amore passionale verso Ferdinando. Prospero cerca per prima cosa di realizzare quel desiderio *artisticamente* – di “incorniciare” la visione di Miranda verso Ferdinando, per alzare il sipario su tale “nuovo mondo coraggioso” [I, ii 405-505], per dirigere il loro rapporto d'amore nel modo in cui si “dirige” un'o-

pera (un tema ricorrente in Shakespeare, dove gli amanti sono spesso “programmati” per innamorarsi). Il secondo esempio riguarda Prospero, il quale mira a far sapere al fratello traditore, Antonio, della sua esistenza per ricevere il riconoscimento di essere il vero duca, mentre parimenti concede al fratello una sorta di perdono. Anche questo tentativo di “muovere la coscienza” costituisce qualcosa che Prospero inizialmente tenta di mostrare artisticamente – stupefacendo letteralmente Antonio e la sua corte mediante un “incantesimo”, come per esprimere un tipo di estetismo estremo o una posizione dal punto di vista dell’“osservatore dell’arte” [III. iii., 88-91]:

Agisce il mio incantesimo potente,
e sono incatenati nel delirio
i miei nemici: sono in mio potere;
e in quella loro follia ora li lascio.

O si considerino i seguenti versi [V. i., 11-17]:

Il re, il fratello e Antonio, sono ancora,
con la mente smarrita [...].

[...]
[...] pieni di dolore
e disperati [...].

[...]
[...] Il vostro incantesimo agisce
così forte su loro [...].

Shakespeare sembra aver pensato che vi sia non poco sadismo nell’arte di Prospero: essa spesso sconfinava

in una sorta di tortura⁵⁵. Come se la relazione spettatore-osservatore celasse l'assenza di pietà dell'artista che introduce consapevolmente l'osservatore a essere stupito, "il tuo cervello che arde inutilmente / nel cranio. Siete immobili per mio / incantesimo [...] [V. i., 59-61]", cosa che, alla fine, inibisce o impedisce una relazione realmente umana tra artista e pubblico – una relazione umana che richiederebbe all'artista di farsi da parte *come* artista, di rompere l'"incantesimo" dell'opera d'arte.

Certamente, Shakespeare procede per la sua strada nel presentare la *dissoluzione* del legame artistico come la "fine" del progetto artistico di Prospero, per andare meglio incontro alle richieste di riconoscimento in altre forme sensibili [V. i., 31-68]:

Io sciolgo l'incantesimo;

avranno la ragione come prima,
ritorneranno ad essere se stessi.

[...]

Rinnego, ora, la barbara magia,

[...]

[...] Svanisce rapido

l'incanto, e come il mattino s'insinua
nella notte e scioglie l'oscurità,
si svegliano ugualmente i loro sensi,
fugano le nebbie dell'incoscienza,
che oscurano la limpida ragione.

O ancora, [V. i., 79-82]:

⁵⁵ La tempesta iniziale mostra più di una somiglianza con il *waterboarding*; in proposito, P. Kottman (2009), par. 4.

[...] La loro intelligenza
comincia a sollevarsi, e la marea che s'avvicina,
presto coprirà la riva della ragione,
ora oscura e fangosa. [...].

Parlando di auto-cancellazione e dissoluzione dell'arte romantica, Hegel nota il modo in cui essa termina (quasi come se fossero descritti gli sforzi di Prospero) “con la personale arbitrarietà dell'artista a ogni contenuto e forma” per far sì che “l'arte passi a rappresentare la realtà comune come tale [Hegel (1997²), p. 645]”. Tutto ciò è sottolineato da Shakespeare in termini espliciti, con il risultato che l'incantesimo “dissolto” da Prospero diviene la nuova vivente e potente presentazione (la ripresentazione) del rapporto tra esseri umani; al punto che le richieste di mutualità possono essere considerate di nuovo a partire dal passato dell'incantesimo, possono porre fine *tramite* l'auto-conclusione dell'arte e in tal modo il modificare la forma d'arte in qualcosa di interamente altro [V. i., 74-75]:

[...] Tu, fratello,
mia carne, mio sangue [...].

O ancora [V. i. 108-165]:

[...] E se vuoi essere sicuro
che il principe è vivo e ti parla,
ecco il mio braccio [...].

[...]

[...] Ma per quanto i vostri sensi
siano giustamente turbati, credetemi:

io sono Prospero [...].
[...]
[...] Ma ora basta,
perché è una storia da narrare un po' per
giorno,
non una cronaca che si possa esaurire
durante una colazione, né adatta a questo
primo incontro [...].

Inoltre, ancora più famosi sono i seguenti versi in cui sembra che il pubblico venga chiamato in maniera di retta da Shakespeare [V. i., 181-184]:

O meraviglia! Quante creature vedo
qui di grazioso aspetto. Come è bella
la razza dell'uomo! O nobile, ignoto
mondo che brulica di simili esseri!
Ignoto a te.

L'incantesimo si dissolve, dunque, in modo tale che potremmo comprendere come davvero stanno le cose tra noi. Ma se Prospero rischia di apparire diverso da un artista – se questo poi sia un rischio o non, piuttosto, una ulteriore dimostrazione della sua capacità artistica –, successivamente il fatto di “lasciar andare” l'arte costituisce il commiato alla più alta vocazione dell'arte come manifestazione sensibile dell'Assoluto. Apparire diverso da un artista richiede una forma sensibile della riflessione etica “successiva” all'arte, affinché la nuova “apparenza” di Prospero non venga di nuovo presa per un'altra dimostrazione di artisticità.

Così, alla fine, il dramma di Shakespeare, *così come tutta la storia dell'arte*, è stato una preparazione a questo momento – un essere umano è in piedi e si

allontana dall'“arte” che ha prodotto e dalla quale arte egli stesso è stato creato [*Epilogo*, 1-3]:

Ora il mio incantesimo è finito,
e la debole forza che mi resta
è solo mia [...].

Occorre considerare ancora un punto. La presentazione sensibile che separa l'opera dalle nostre vite deve cancellare se stessa. Non affinché noi possiamo stare “faccia a faccia” senza forme di mediazione sensibile, ma così che la varietà formale delle comprensioni sensibili dell'Assoluto (le sue metafore) possano iniziare a essere collettivamente conosciute. *Noi* siamo tenuti dunque a comprendere che Prospero non è più un artista e che “l'opera” come più alta vocazione dell'opera d'arte rimane ora una cosa del passato [*Epilogo*, 4-10]:

Potete confinarmi in questo luogo,
[...]
[...] col vostro potere,
non lasciatemi in quest'isola brulla,
ma piuttosto liberatemi voi,
con l'aiuto buono delle vostre mani.

Perciò non siamo più liberi dall'obbligo di accogliere sotto la nostra responsabilità le richieste non artistiche di Shakespeare.

Solo quando l'arte viene considerata proseguire in modo parallelo in questa direzione “il più alto e indistruttibile legame dell'Idea della bellezza e della verità” può unirci. Solo dopo che la bellezza si è dissolta, in modo tale che il passato dell'arte possa emergere, la considerazione storica può alla fine es-

sere apprezzata nei modi a cui Hegel e Shakespeare esplicitamente si richiamano – non inchinandoci, ma nella nostra stima, nelle nostre *Geisteswissenschaften*, ovvero la nostra forma di vita etica, il nostro vero applauso.

Bibliografia

- Bates, J. (2007): *Hegel and Shakespeare on Moral Imagination*, SUNY Press: Albany, NY.
- Benjamin, W. (2007): “*Unpacking my Library*”, in *Illumination: Essays and Reflections*, trans. H. Zohn, Schochen Books: New York, pp. 59-67.
- Clark, T.J. (2018): *Beauty lacks strenght: Hegel and the art of his century*, in *The art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspective of Art History* (ed A.P. Kottman e M. Squire), Fink Verlag: Paderbon, pp. 212-239.
- Coleridge, S.T. (1987): *The Collected Works of Samuel Coleridge: Lectures 1808-1819*, On Literature, The Clarendon Press: Oxford.
- Danto, A. (2004): “1828, Winter, Hegel’s end-of-art thesis”, in D. Wellbery (ed.), *A New History of German Literature*, Harward University Press: Cambridge, Mass, pp. 535-539.
- Davies, S. (2007): *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford University Press: Oxford.
- Fried, M. (2010): *The Moment of Caravaggio*, Princeton University Press: Princeton.
- Fried, M. (2011): *Four Honest Outlaws*, Yale University Press: New Haven.
- Freud, S. (1953-1974): *The Standard Edition of the Complete Psychoanalytic Works of Sigmund Freud*, edited by J. Strachey, The Hogart Press: London.

- Gardner, S. (2018): *Art's loss of vocation: Hegel and Philosophical Romanticism*, in *The art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspective of Art History* (ed A.P. Kottman e M Squire), Fink Verlag: Paderbon, pp. 304-331.
- Geulen, E. (2006): *The End of Art: Rearidings in a Rumor after Hegel*, trans. J. McFarland, Stanford University Press: Stanford, Calif, 2006.
- Harries, K. (1973-1974): *Hegel on the Future of Art*, in "Review of Metaphysics" 27, pp. 677-696
- Hegel, G.W.F. (1969): *Werke*, a cura di E. Moldenhauer, Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Hegel, G.W.F. (1997²): *Estetica*. Trad. it. di N. Merker, Einaudi: Torino.
- Hegel, G.W.F. (2010⁶): *Lineamenti di filosofia del diritto*, a cura di G. Marini, Torino.
- Hegel, G.W.F (2011⁴): *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H.G. Hotho*, trad. it. di P. D'Angelo Laterza: Roma-Bari.
- Heinrich, D. (2003a): *Zerfall und Zukunft: Hegels Theoreme über das Ende der Kunst*, In *Fixpunkte: Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, pp. 62-125.
- Heinrich, D. (2003b): *Zur Aktualität von Hegels Ästhetik*, in *Fixpunkte: Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, pp. 156-162.
- Horowitz, G.M. (2001): *Sustaining Loss: Art and Mournful Life*, Stanford University Press: Stanford.
- Horowitz, G.M. (2014): [Review of Pippin 2014]. Disponibile in pltypus1917.org/2014/11/04/book-review-ro

bert-b-pippin-beautiful-hegel-philosophy-pictorial-modernism-chicago-university-chicago-press-2013.

- Houlgate, S. (2007): *Introduction*, in S. Houlgate (ed.), *Hegel and the Arts*, Northwestern University Press: Evanston, Ill, pp.XI-XXVIII.
- Kottman, P.A. (2009): *Tragic Conditions in Shakespeare*, Johns Hopkins University Press: Baltimore.
- Kottman, P.A. (2014): *These charms dissolve*, in J.A. Bates (ed.), *Shakespeare and Continental Philosophy*, Edinburg University Press: Edinburgh, pp. 1-26.
- Kottman, P. A. (2016): *What if Shakespeare tragedy?*, in M. Neill and D. Schalkwyk (eds.), *The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy*, Oxford University Press: Oxford, pp. 3-18.
- Kottman, P. A. (2017a): *Reaching conclusions: art and philosophy in Shakespeare and Hegel*, in P.A. Kottman (ed.), *The Insistence of Art: Aesthetic Philosophy After Early Modernity*, Fordham University Press: Bronx, New York pp. 116-139.
- Kottman, P.A. (2017b): *Love as Human Freedom*, Stanford University Press: Stanford.
- Menke, C. (2009): *Tragic Play: Irony and Theatre from Sophocles to Beckett*, Columbia University Press: New York.
- Lee, C. (2012): “*Durch Wunderkraft Erscheinen*”: *affinities between Goethe’s Faust and Shakespeare’s Tempest*, in “The Modern Language Review”, 107, pp. 198-210.
- Peters, J. (2013): *Hegel on Beauty*, Routledge: New York.
- Peters, J. (2018): *Hegel on Spirit, nature and the function of classical art*, in *The art of Hegel’s Aesthetics. Hegelian Philosophy*

- and the Perspective of Art History* (ed A.P. Kottman e M Squire), Fink Verlag: Paderbon, pp. 70-101.
- Pinkard, T. (2000): *Hegel: A Biography*, Cambridge University Press: Cambridge.
- Pippin, R. (1989): *Hegel's Idealism: The Satisfaction of Self-Consciousness*, Cambridge University Press: Cambridge.
- Pippin, R. (2004/2005): *Concept and Intuition: on distinguishability and separability*, in "Hegel-Studien", 39-40, pp. 25-39.
- Pippin, R. (2008): *Hegel's Practical Philosophy: Rational Agency as Ethical Life*, Cambridge University Press: Cambridge.
- Pippin, R. (2011): *The status of Literature in Hegel's Phenomenology of Spirit*, in R.T. Gray, N. Halmi, G. Handwerk, M.A. Rosensthal and K. Vieweg (eds.), *Inventions of the Imagination: Interdisciplinary Perspective on the Imaginary since Romanticism*, Cambridge University Press: Seattle, pp. 102-120.
- Pippin, R. (2014): *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, University of Chicago Press: Chicago.
- Pippin, R. (2018): *Hegel on painting*, in *The art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspective of Art History* (ed A.P. Kottman e M Squire), Fink Verlag: Paderbon, pp. 190-211.
- Royce, J. (1919): *Lectures on Modern Idealism*, Yale University Press: New Haven.
- Rush, F. (2010): *Hegel, humor and the ends of art*, in "Bulletin of the Hegel Society of Great Britain" 31 (2), pp. 1-22.
- Rush, F. (2018): *Still life and the end of painting*, in *The art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspective of*

Art History (ed A.P. Kottman e M. Squire), Fink Verlag: Paderbon, pp.126-159.

Rutter, B. (2010): *Hegel on the Modern Arts*, Cambridge University Press: Cambridge.

Shakespeare W. (1997), *La tempesta*, in *I Drammi dialettici*, I Meridiani, Volume 3 di *Teatro completo di William Shakespeare*, Mondadori: Milano.

Speight, A. (2014): [Review of G.W.F. Hegel, *Lectures on the Philosophy of Art: The Hotho Transcript of the 1823 Berlin Lectures*, trans. R.F. Brown]. Disponibile in <https://ndpr.nd.edu/news/58639-lectures-on-the-philosophy-of-art-the-hotho-transcript-of-the-1823-berlin-lectures>.

Squire, M. (2018): *Unser Knie beugen wir doch nicht mehr? Hegel, classical art and the Reformation of art history*, in *The art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspective of Art History* (ed A.P. Kottman e M Squire), Fink Verlag: Paderbon, pp. 102-125.

Trüsted, K. (2011): *Die Komödie der Tragödie: Shakespeares "Sturm" am Umschlagplatz von Mythos und Moderne, Rache und Recht, Tragik und Spiel*, Konstanz University Press: Konstanz.

