

LA CONSIDERAZIONE DELLA PITTURA NELLE LEZIONI HEGELIANE DI  
ESTETICA DEL 1823

## INDICE

Introduzione

Capitolo primo: l'arte nella filosofia di Hegel

Capitolo secondo: il dibattito sulla pittura all'interno della filosofia di Hegel

Capitolo terzo: il testo hegeliano

Conclusione

## INTRODUZIONE

L'argomento della ricerca è "La considerazione della pittura nelle lezioni hegeliane di estetica del 1823".

Per sviluppare il tema, vorrei innanzitutto vedere il posto che occupa la pittura nell'estetica hegeliana e quali siano le sue caratteristiche peculiari.

La pittura, in quanto arte, trova la sua collocazione, come noto, nello spirito assoluto. Hegel sviluppa una teoria dello spirito come autoconoscenza; nello spirito soggettivo, primo gradino della libertà spirituale, Hegel sviluppa il pensiero nei rapporti con se stesso, nella dimensione individuale; è la dimensione dell'uomo in quanto individuo, dotato di anima, coscienza, spirito teoretico e spirito pratico. Lo spirito oggettivo è quello dell'uomo nella sua relazione con gli altri uomini, analizzata in base alle dottrine del diritto, della moralità e dell'eticità. Lo spirito assoluto è lo spirito che ritorna in sé, è in sé e per sé, è cioè lo spirito che sa e conosce se stesso. È il più alto livello di conoscenza di se stesso che lo spirito raggiunge e lo raggiunge, appunto, attraverso l'arte, la religione, la filosofia. L'arte ha come proprio elemento specifico l'intuizione, la sensibilità concreta, la religione invece la rappresentazione, ovvero una sorta di concetto sensibile o di sensibilità concettualizzata, la filosofia il concetto, il pensiero. Nelle *Lezioni di estetica* (1826) Hegel afferma: "Il primo rapporto con lo spirito assoluto, l'intuizione, è il sapere immediato e, con ciò, sensibile dello spirito assoluto. Il secondo rapporto è la coscienza rappresentante dello spirito assoluto, il terzo la coscienza pensante".<sup>1</sup>

L'arte perciò ha come sua peculiarità la forma sensibile, la quale è però congiunta a un significato spirituale, in quanto opera dello spirito umano. Proprio in base a questo rapporto di contenuto e forma, Hegel distingue le diverse forme artistiche, in arte simbolica, arte classica, arte romantica. Questa classificazione non ha un significato solo formale, ma anche storico, per cui il rapporto tra arte simbolica, classica e romantica è anche un rapporto di successione nel tempo. Quando prevale la forma sul contenuto abbiamo l'arte simbolica, quando il contenuto è perfettamente compenetrato nella forma abbiamo l'arte classica, l'arte

---

<sup>1</sup> M. Farina, *Arte e filosofia*, in *L'estetica* di Hegel, a cura di M. Farina e A. L. Siani, Il Mulino, Bologna 2014, p. p. 83-97, in part. p. 85

ideale, l'arte bella (l'unica forse a stare a pieno titolo entro lo spirito assoluto); quando il significato travalica la forma, abbiamo invece l'arte romantica.

Per Hegel la pittura è una forma d'arte sostanzialmente romantica.

Per comprendere cosa significhi è necessario chiedersi: che caratteristiche ha l'arte romantica? L'arte romantica, come si è detto, è un'arte in cui il significato oltrepassa la forma e ritorna in sé nella dimensione soggettiva, individuale. In questo senso l'arte romantica è l'arte dell'interiorità infinita che conseguentemente porterà a un ampliamento dei soggetti trattati. L'arte romantica, per Hegel, è inoltre essenzialmente arte cristiana, ovvero arte post-classica. Avendo superato nei contenuti la forma, essa ha infatti superato il concetto di bello ideale proprio dell'arte classica; il bello è divenuto il bello interiore, il bello della spiritualità interna. Per questo trova posto, in questa visione, anche l'espressione della sofferenza, del dolore, della morte. La bellezza non si realizza nell'equilibrio, quanto piuttosto nell'interiorità del soggetto, come bellezza dell'anima. Se la bellezza classica aveva la sua espressione emblematica nell'uomo-divinizzato, quella romantica appare come un'arte profondamente umana. Anche Dio è pensato e raffigurato come uomo, nella sua esperienza del dolore e della morte che solo un uomo in carne ed ossa può provare. Nella stessa Vergine col bambino, uno dei soggetti più trattati della pittura cristiana, si può vedere il rapporto di una qualsiasi madre con il figlio. La bellezza classica è una bellezza chiusa in se stessa, autocontemplativa, non si rivolge all'esterno, non dialoga, i suoi occhi sono vuoti e lo sguardo è assente.

La pittura romantica ha la capacità, potendo ritrarre il gesto, lo sguardo e, attraverso l'uso di una materia quasi spirituale e impalpabile, di portare la luce nelle varie gradazioni chiaroscurali e il colore nelle infinite sfumature e tonalità all'interno dell'opera, ha la capacità di esprimere o farci cogliere nell'opera dell'artista, le più intime pieghe dell'animo, dello spirito. La pittura romantica è un'arte che instaura una relazione con il fruitore, è in grado di tessere una comunicazione di tipo emotivo con colui che la contempla. E questo avviene sia nel caso il soggetto rappresentato sia un soggetto umano, sia nel caso della pittura di paesaggio o di genere. Dopo la Riforma l'arte ha abbandonato i grandi temi religiosi e a una dimensione quasi esclusivamente religiosa se ne affianca una anche più mondana. Con il Protestantismo, l'arte non è più avvertita come essenziale per esprimere i bisogni più profondi dell'uomo, o meglio viene meno l'elemento di mediazione che l'arte sembrava prima intrattenere tra la dimensione umana e quella divina. L'arte perciò si trasforma, abbandona i temi religiosi e si rivolge al quotidiano, come ha fatto la pittura olandese del '600, fatta di paesaggi, nature morte, scene di genere. I pittori olandesi, secondo Hegel, hanno saputo esprimere la loro intima umanità nella vita quotidiana con un uso superlativo dei

colori. C'è in questa pittura, tanto cara a Hegel, una attenzione estrema per il particolare, per la semplice apparenza delle cose. È un'arte questa, che rinunciando ad esprimere i più alti contenuti di una cultura, lo spirito religioso di un popolo, ha potuto assumere a suo soggetto l'ordinario, il quotidiano.

Una volta chiariti gli aspetti generali relativi alla pittura all'interno del sistema dell'arte proposto da Hegel ci si focalizzerà ora su alcune letture specifiche che si sono concentrate sulla rilevanza della pittura all'interno dell'estetica hegeliana. In primo luogo ci si soffermerà però, soprattutto attraverso l'analisi di un lavoro di Paolo D'Angelo, sulle caratteristiche precipue dell'estetica hegeliana e della sua considerazione dell'arte.

## CAPITOLO PRIMO: L'ARTE NELLA FILOSOFIA DI HEGEL

Per quanto riguarda il ruolo dell'arte nel sistema di Hegel possiamo muovere da un libro importante nel dibattito italiano come quello di Paolo D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, che esplora il concetto di arte in Hegel e il suo rapporto col simbolo, le cui caratteristiche possono per molti versi essere estese a tutta l'arte.<sup>2</sup>

D'Angelo sottolinea innanzitutto che Hegel definisce il carattere generale dell'arte, mediante un paragone immaginoso "l'arte fa di ogni sua produzione un Argo dai mille occhi, perché si veda in ogni punto l'anima interna e la spiritualità". Questo significa che nell'arte, secondo Hegel, una forma sensibile si carica di un significato spirituale, la materia esteriore si carica di una interiorità e dunque di un significato.

In un certo modo vi è nell'oggetto artistico una analogia con il corpo umano, il quale è sempre, per Hegel, una forma sensibile che veicola una interiorità spirituale. Il corpo, si potrebbe dunque definire come l'opera d'arte dell'anima. Così come l'anima plasma il corpo, l'artista plasma la materia e rende in questo modo la corporeità, ovvero ciò che è materiale ed esteriore, espressiva dell'interiorità, e dunque manifestazione dello spirito.<sup>3</sup> La figura umana è per Hegel la forma più alta in cui appare lo spirito nella natura. L'anima, però, nel suo cammino di appropriazione dell'esterno, trapassa in coscienza, spirito e la lingua è la sua espressione più completa. Il linguaggio, non già l'apparenza esterna del corpo, è la vera espressione dell'interno. Arte e linguaggio si realizzano con mezzi diversi: l'una con concrete presenze sensibili, l'altro con segni arbitrari. L'arte deve consistere nella perfetta adeguazione di interno ed esterno, spirituale e sensibile; il sensibile appartiene all'arte come limite alla spiritualizzazione, come nucleo irriducibile al significato.

Il bello si determina come la parvenza sensibile dell'idea,<sup>4</sup> da ciò l'essenza del bello ha tre determinazioni:

- La natura sensibile del medium nel quale essa si esprime
- Il contenuto espresso, cioè l'idea
- Il modo in cui il contenuto viene ad espressione che è un apparire

L' apparire è qualcosa di sensibilmente presente e proprio perché il bello si dà nell'esistente, Hegel dice che le opere d'arte sono 'cose'.<sup>5</sup> Le opere d'arte si danno come cose all'apprensione

---

<sup>2</sup> Cfr. P. D' Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma Bari 1989.

<sup>3</sup> Cfr. P. D' Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, op. cit., p. 11.

<sup>4</sup> Cfr. Ivi p. 22. Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 129.

innanzitutto sensibile. L'estetica nasce come disciplina filosofica autonoma e si pone come scienza della sensibilità in quanto il suo oggetto sono le cose sensibili. Il momento sensibile dell'arte è il suo carattere essenziale e distintivo, ma questo assunto di Hegel sembra in contraddizione con il sensibile teorizzato nell'*Enciclopedia* dove il finito, le cose sensibili, non hanno la loro verità in se stesse. La rivalutazione del sensibile nell'arte avviene in questo modo: il sensibile dell'opera d'arte non è il sensibile e il naturale come tale, ma in quanto esiste per lo spirito dell'uomo ed è presente come parvenza.<sup>6</sup> Ma allora l'arte è mera illusione? No, alla pari delle altre manifestazioni dello spirito, il contenuto dell'arte è lo stesso della religione e della filosofia: l'arte si differenzia solo per la forma sensibile, la quale non può mai annullarsi, venire del tutto a mancare. Nell'estetica il bello ha dunque un ruolo "intermedio", in quanto è a un tempo sensibile e spirituale: l'ideale è cioè spirituale, ma nell'opera resta come imbrigliato nel sensibile.

Questo leggere il sensibile in una duplice veste, ovvero come prerogativa specifica dell'arte, ma anche come suo limite, trova una sua ulteriore determinazione nell'ordinamento delle Arti nell' Estetica. Le singole arti sono infatti ordinate in serie ascendente, dall'architettura alla poesia, a seconda del diminuire in esse del peso del sensibile. La grande arte, o vera arte, si ha per Hegel là dove la forma e il contenuto trapassano senza residui l'una nell'altro, là dove il sensibile e lo spirituale sono perfettamente compenetrati.

Hegel indaga il rapporto sensibile-spirituale come relazione segnica e come relazione simbolica. Ma cosa intende Hegel per simbolico? In sé il simbolico è un tipo di rapporto tra forma e contenuto dove la forma allude a qualcos'altro. Il simbolico è la fase iniziale dell'arte, in cui contenuto e forma sono ancora non compenetrati l'uno nell'altra: l'idea è troppo indeterminata per essere rappresentata nel sensibile, il sensibile si sottrae al trapasso completo nel significativo.

Nel superamento alla resistenza che oppone il sensibile, Hegel individua il motore dell'attività artistica. La condizione necessaria per il sorgere dell'arte è identificata da Hegel nella reazione di meraviglia di fronte alle cose; l'arte è accomunata alla scienza nel medesimo processo di emancipazione, in quanto sia arte che conoscenza hanno come presupposto un distanziamento e una liberazione dagli oggetti. L'arte, sciogliendo la unità immediata dell'uomo con la natura e con gli oggetti, lo eleva e lo libera da una prigionia del sensibile che è propria dell'animale. L'agire formativo dell'arte mostra che il distanziamento dalla realtà si è compiuto; è necessario un intervento sull'oggetto per un conferimento di senso, perché si

---

<sup>5</sup> Cfr. P. D' Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, op. cit., p.23.

<sup>6</sup> Cfr. Ivi, p. 26. Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 47.

superi la sua esteriorità. Non c'è arte se non c'è un fare, atto con cui l'uomo si libera della datità naturale e la assoggetta a sé.<sup>7</sup> L'estetica di Hegel, prima di porre l'arte, oggetto proprio di indagine, pone la funzione della esperienza estetica all'interno dell'esperienza umana in generale e del modo in cui tale esperienza interferisce sulla sua umanità.

Per Hegel il simbolico non appartiene propriamente all'arte, ed è piuttosto una sorta di pre-arte. Questo non significa però che il simbolico sia qualcosa di marginale e trascurabile. Nel simbolico abbiamo a che fare con l'inizio dell'arte: si inizia ad attribuire un senso alle cose esterne proiettando in loro un riflesso della nostra interiorità. Nel simbolico, però, il contenuto, il pensiero, è estraneo al sensibile, alla forma nella quale deve apparire; il suo rapporto con essa è una lotta, uno sforzo volto a plasmare la materia indocile; la storia di questa lotta e di questo sforzo è l'arte simbolica.

Tutta l'arte simbolica consiste nel contrasto incessante di adeguatezza e inadeguatezza di significato e forma.<sup>8</sup> Nello stadio simbolico il contenuto non è già formato: compito del simbolico è mostrare come questo contenuto possa nascere e aprirsi la via, se pur faticosamente. L'inadeguatezza che caratterizza il simbolico è dunque innanzitutto uno squilibrio procurato dal predominio della materia sensibile. La vera arte, per Hegel, è quando c'è perfetto equilibrio tra forma e contenuto. E tuttavia una qualche forma di squilibrio tra forma e contenuto è propria di qualsiasi forma d'arte e dunque dell'arte in quanto tale. Per Hegel, infatti, solo la filosofia ha la forma adeguata al contenuto, in quanto pensiero che pensa se stesso. L'arte è instabilità, inadeguatezza, può rivelare il proprio contenuto come altrettanto può nascondere, è manifestazione e nascondimento insieme, velo che copre la verità più di quanto la faccia trasparire.<sup>9</sup>

Solo in un caso il sensibile e lo spirituale paiono compenetrarsi in modo adeguato, nella religione greca (uno spirituale determinato) che trova la sua forma appropriata nelle figure dell'arte classica. Si tratta di un episodio limitato ed irripetibile, un caso limite all'interno di un percorso dove la regola è la non adeguatezza di forma e contenuto.

D'Angelo prosegue dunque analizzando il rapporto tra simbolo e segno.

All'inizio della sezione sull'arte simbolica si legge che il simbolo è un segno, un tipo particolare di segno. Nel segno c'è un significato e la sua espressione che sono legati arbitrariamente; nel simbolo invece, esteriorità sensibile e significato spirituale sono uniti da una relazione motivata, non c'è arbitrarietà. In questo senso simbolo e segno sono opposti.

---

<sup>7</sup> Cfr. G. Vattimo, *Introduzione all'estetica*, ETS, Pisa 2010.

<sup>8</sup> Cfr. P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, op. cit., p. 59. Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 340.

<sup>9</sup> Cfr. P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, op. cit., p. 68.



Nel simbolo l'esteriorità sensibile è sovrabbondante ed Hegel lo spiega con l'esempio del leone.<sup>10</sup> Il leone è simbolo della forza, ma l'immagine del leone offre anche altre determinazioni, altri significati. Necessariamente c'è analogia fra simbolo e contenuto espresso, ma c'è anche un di più, un resto. Il peso prevalente del sensibile è ciò che fa rientrare il rapporto simbolico nell'arte; il segno in quanto esteriorità indifferente non fa parte dell'arte.

Un significato nasce solo per mezzo del simbolico. Nell'esperienza simbolica non c'è consapevolezza. La prima organizzazione della esperienza che ha luogo nel simbolico è una organizzazione estetica, non intellettuale. Il nesso simbolico non è un nesso elaborato ed istituito dal pensiero, è un nesso fantastico opera della fantasia, dell'immaginazione, facoltà "eminentemente artistica".<sup>11</sup>

Nell'*Enciclopedia* Hegel elabora la teoria del segno e del linguaggio e vale la pena riferirsi a questa trattazione anche per cogliere la peculiarità del simbolico.

Nella prima sezione della Filosofia dello Spirito, lo spirito soggettivo, lo spirito, considerato nella forma della relazione con se stesso, Hegel intende lo spirito non articolato in facoltà e forme diverse (intuizione, rappresentazione, pensiero...) situate sullo stesso piano, ma come svolgimento e processo. Ogni determinazione nella quale lo spirito si mostra è un momento dello svolgimento. Così, le differenti attività dello spirito sono stadi successivi di una elaborazione progressiva, che parte dalle sensazioni che divengono intuizioni, rappresentazioni, pensieri...in cui, ogni momento rende possibile il successivo, in una logica di "crescente assimilazione".<sup>12</sup>

Nello spirito teoretico sono trattati i tre momenti della intuizione, della rappresentazione e del pensiero. Nell'intuizione, l'intelligenza ha la materia del suo sapere, mentre la forma della sua elaborazione è solo agli inizi: è lo stadio della sensazione e del sentimento, ambedue momenti ricettivi. Nella sensazione e attenzione, operazione nella quale lo spirito fissa un contenuto e lo riconosce altro da sé, si sviluppa l'intuizione vera e propria, che è una sorta di oggettivazione delle sensazioni.

La rappresentazione sta a metà strada tra l'intuizione e il pensiero: è l'intuizione ricordata, interiorizzata, che si esprime attraverso produzioni che sono sintesi dell'interno e dell'intuitivo. La prima produzione è l'immagine, ovvero una rappresentazione che l'intelligenza possiede non coscientemente, depositata in una pro-memoria inconscia, quello

---

<sup>10</sup> Cfr. ivi. p.74.

<sup>11</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 316. Cfr. P. D' Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, op. cit., p. 79.

<sup>12</sup> Ivi, p. 84.

che Hegel chiama il pozzo oscuro. Quando l'intuizione viene assunta sotto l'immagine che già si possedeva, questa, l'immagine, diventa autonoma, non ha cioè più bisogno dell'intuizione esterna.<sup>13</sup> È la vera rappresentazione a livello cosciente. La facoltà di produrre immagini, di farle venire fuori dall'interiorità dell'io è l'immaginazione. Interdipendenti a questa facoltà sono il simbolo e il segno. L'immaginazione plasma la riserva di immagini secondo il suo contenuto, è una immaginazione simbolizzante, produttiva, e dunque fantasia, ovvero la "capacità generale della produzione artistica", la capacità dell'artista di "configurare sensibilmente il contenuto spirituale".<sup>14</sup>

Il simbolo è un tipo di produzione della fantasia, come lo sono l'allegoria e la poesia. Lo stadio successivo è rappresentato dalla fantasia che produce segni. Simbolo e segno sono due stadi successivi, ed il passaggio dal primo al secondo è dato dalla capacità di porre arbitrariamente il rapporto tra intuizione e significato, cioè non più motivatamente, ma casualmente. Con il segno si raggiunge lo stadio del linguaggio.

La facoltà generale della produzione artistica coincide con la facoltà che simbolizza, che produce quel particolare tipo di assimilazione dell'immagine che è il simbolo. I suoi prodotti sono delle intuizioni, delle "cose". In queste intuizioni il significato non è ancora autonomo, come nel caso del segno. Nell'atto in cui l'intelligenza produce l'unità della rappresentazione e dell'intuizione, l'attività rappresentativa si fa immaginazione produttiva, fantasia. Questo è il lato formale dell'arte, perché l'arte rappresenta l'idea, il vero universale nella forma della esistenza sensibile, nella forma dell'immagine. L'arte, dunque, considerata dal lato formale, è un simbolizzare. L'arte appare come un produrre nel sensibile un senso, che non è ancora il significato chiaro del segno, del linguaggio, del pensiero, ma ne è la condizione.

L'arte simbolica si articola in tre forme: il simbolismo incosciente, il simbolismo del sublime e il simbolismo cosciente nella forma d'arte del paragone.

La prima fase è quella dell'immediatezza, il contenuto spirituale e la sua espressione sensibile non sono ancora avvertiti come separati né differenti, ma vissuti in una identità confusa. I popoli che si esprimono con questo tipo di arte non possiedono ancora significati chiari, il senso si forma contemporaneamente al plasmare le forme esterne, perciò questo simboleggiare è detto incosciente, è un operare istintivo. Il primo momento di questo simbolismo è costituito dalla religione persiana antica della luce, dove non si distingue tra l'oggetto adorato, il sole, e il significato, il bene. Per passare allo stadio successivo è

---

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, p. 86. Cfr. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, trad., pref. e note di B. Croce, Laterza, Roma Bari Laterza 2002, p. 443

<sup>14</sup> Cfr. P. D' Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, op. cit., p. 87.

necessario differenziare il significato e la sua forma. È il simbolismo fantastico; qui il sensibile e lo spirituale si contrappongono producendo una frattura sanabile solo dalla fantasia. I significati però sono ancora confusi tanto che assistiamo ad un oscillare continuo tra sensibilità e spiritualità (vaneggiamento del fantastico, mondo stregato).<sup>15</sup> La sensibilità deve farsi veicolo di un contenuto assai astratto e lo fa dilatando ed esagerando le apparenze, creando figure grottesche e colossali. È per Hegel l'arte prodotta dalla fantasia sfrenata della civiltà indiana, ma non siamo qui ancora approdati al simbolico vero e proprio; questo lo si raggiunge nelle produzioni artistiche egiziane, che rappresentano il puro tipo del simboleggiare incosciente.

Persia, India, Egitto sono i tre gradini del simbolismo inconscio.

Quando parla di arte egizia Hegel pensa soprattutto all'architettura e al fascino delle sue opere colossali, a noi accessibili soltanto nello stato di rovine. Quando l'edificio va in rovina, l'equilibrio tra materia e spiritualità formatrice datole dall'artista, si frantuma, natura e spirito si presentano nuovamente separati e rivelano un'inimicizia di fondo; è come se la formazione artistica si sia imposta come atto di violenza dello spirito sulla pietra, che si è piegata contro voglia. In questo c'è una analogia con l'arte simbolica, che esibisce il rapporto di sensibile e spirituale come una lotta e in questa lotta viene palesata la costante irriducibilità del sensibile, la fisicità che costituisce il problema delle opere d'arte simbolica (e non solo).

Nel simbolismo del sublime troviamo la separazione e la distanza fra la singolarità dell'esperienza sensibile e la infinità ideale dello spirituale: è ciò che emerge nel panteismo orientale e nell'arte sublime del popolo ebraico. Il sublime per Hegel è la consapevolezza della incommensurabilità tra significato non sensibile (l'assoluto) e le forme particolari sensibili in cui esso dovrebbe incarnarsi, ma questa consapevolezza si esprime in modo sbagliato, ampliando a dismisura il finito particolare fino all'apparenza della infinità.

Nel simbolismo cosciente della forma d'arte del paragone, la differenza dei due lati è conosciuta dalla coscienza artistica che si sforza di metterli in relazione consapevolmente paragonando il lato sensibile e quello spirituale; il significato il cui concreto apparire è l'immagine.

L'arte dello spirito assoluto è l'arte classica, l'arte di cui parla l'*Enciclopedia* (in essa infatti l'arte simbolica e romantica non trovano posto).

La distinzione tra le tre sfere che compongono lo spirito assoluto, l'arte, la religione, la filosofia, è affidata alla diversità delle forme in cui quelle sfere si manifestano; il contenuto è

---

<sup>15</sup> Cfr. *ivi.* p. 125.

lo stesso, ciò che cambia è il modo e il mezzo di portarlo a coscienza. Il *medium* per l'arte è l'intuizione, la oggettività sensibile; per la religione rivelata (ovvero per la religione cristiana) è la rappresentazione; per la filosofia è il concetto, il pensiero. L'arte entra nello spirito assoluto in quanto essa stessa è religione, una forma della religione: la religione della bellezza o dell'arte. La religione propriamente detta entra però nello spirito assoluto come religione rivelata, non come religione bella. L'arte, quindi, sta nello spirito assoluto in una posizione precaria.<sup>16</sup> All'interno del discorso hegeliano ci sono però diverse possibilità di guardare alla funzione dell'arte. L'arte è per Hegel una delle forme in cui una determinata comunità storica (un popolo) esprime la propria visione del mondo, i propri valori e ideali.

D'Angelo prosegue poi con il romantico come ritorno alla struttura del simbolico.

Per Hegel romantica è tutta l'arte post-classica. L'arte romantica è per Hegel essenzialmente l'arte cristiana.<sup>17</sup> Accanto a contenuti più strettamente religiosi, Hegel fa posto ai contenuti mondani. Cambia il rapporto che lega l'arte alla religione, non è più necessario che vi sia arte perché vi sia religione. Nel romantico lo spirito si riporta nella sua intimità con sé e pone la realtà esterna come una esistenza a lui non adeguata. Romantico e simbolico sono omologhi pur continuando a presentare una differenza ben precisa: mentre nel simbolico lo squilibrio e la inadeguatezza sono dovuti alla manchevolezza del contenuto, nel romantico al contrario essi vanno riportati ad una superiorità del contenuto rispetto alla forma sensibile; il contenuto, come spiritualità assoluta, supera ormai infinitamente il sensibile che dovrebbe manifestarlo.

Nelle Lezioni, Hegel classifica le arti in più modi. La prima considera le arti nel loro rapporto con lo spazio e il tempo. All'inizio troviamo perciò l'architettura che impiega lo spazio nelle tre dimensioni naturali, poi la scultura che impiega le tre dimensioni ma determinate dall'interno, quindi la pittura che usa lo spazio astratto della superficie, indi la musica che nega lo spazio impiegando il tempo, per finire la poesia dove si ha l'assoluta negatività dello spazio e del tempo. Seguono classificazioni che distinguono le arti dell'intuizione e della rappresentazione, poi ancora le arti in base ai sensi con cui sono percepite. Ma la classificazione più importante è quella che considera le arti come forme artistiche e distingue perciò le arti in simboliche (l'architettura), classiche (la scultura) e infine romantiche (pittura e musica). La poesia le attraversa tutte come arte universale dello spirito che è divenuto in sé libero.

---

<sup>16</sup> Cfr. ivi. p. 200.

<sup>17</sup> Cfr. ivi. p. 207.

Nei testi hegeliani si parla di una risoluzione dell'arte,<sup>18</sup> ovvero si parla di arte come qualcosa di passato. L'arte è la forma intuitiva dell'idea, la filosofia è la sua forma concettuale. Per esprimere i contenuti assoluti dello spirito, l'intuizione è un veicolo imperfetto, bisogna passare alla rappresentazione e al concetto, cioè alla religione e alla filosofia. L'arte passa dunque nella religione e nella filosofia. Quando l'arte era in grado di esprimere l'assoluto? Nell'arte greca classica, mentre la successiva arte romantica rimanda ad una forma di coscienza più alta di quella che l'arte è in grado di dare. L'arte, per Hegel, comincia a morire non solo nella modernità, ma già con il tramonto della concezione greca della vita e dello spirito. L'arte post-classica, ovvero l'arte romantica, è scandita da due mutamenti: il Cristianesimo, e il Protestantismo dove l'arte fa dell'umano la sua nuova cosa sacra.<sup>19</sup> Il grande esempio a cui Hegel fa riferimento è la pittura olandese del '600, che lo aveva affascinato nel suo viaggio nei Paesi Bassi: una pittura capace di fermare magicamente i momenti e i gesti più insignificanti. Qui non è il contenuto o la realtà ad attrarci, ma la parvenza. L'arte non ci rivela più nessuna verità, ma verte soltanto sulla capacità formale di rappresentazione. Con la morte dell'arte Hegel, per un altro verso, sottolinea la libertà dell'artista moderno nei confronti sia delle forme che dei contenuti. I contenuti diventano indifferenti, ciò che conta è la forma, che la rappresentazione sia bella. Il problema della morte dell'arte per Hegel non è che si faccia ancora arte o no, ma è se l'arte sia ancora essenziale al raggiungimento della verità.

Non l'esistenza dell'arte, dunque, ma la sua funzione.

---

<sup>18</sup> Cfr. ivi. p. 218.

<sup>19</sup> Cfr. ivi. p. 225.

## CAPITOLO SECONDO: IL DIBATTITO SULLA PITTURA ALL'INTERNO DELLA FILOSOFIA DI HEGEL

A questo punto dell'indagine siamo dunque nelle condizioni di affrontare la questione specifica che è a tema nella presente ricerca, ovvero la pittura. Prima però di dedicarmi all'analisi della pittura in Hegel ritengo utile un confronto con la concezione kantiana della pittura. A questo scopo si sono viste le riflessioni sulla concezione kantiana della pittura nella *Critica del Giudizio* proposte da Gabriele Tomasi.<sup>20</sup>

Tomasi rileva che Kant nella *Critica del Giudizio* assegna un ruolo essenziale al disegno: la sua superiorità si fonda sulla concezione secondo cui il bello deriva e piace per la forma, giustificando così il primato del disegno rispetto al colore. Il disegno è "l'oggetto proprio del puro giudizio di gusto"<sup>21</sup> perché nel disegno il gusto non è influenzato dalla sensazione, ma solo dalla forma. Il colore, invece, ha un ruolo subordinato, in quanto sta unicamente nell'ambito dell'attrattiva, ovvero nella sfera del piacevole e non del bello. Il colore rappresenta la materia della rappresentazione, per tanto può piacere solo ai sensi. Il dualismo materia/forma applicato alla pittura, porta alla conclusione che a piacere esteticamente non è tanto il colore, quanto la sua forma, cioè il disegno. La pittura, pertanto, deve avere nell'elemento formale, quindi nel disegno, la componente essenziale, rispetto alla quale il colorito assume la funzione, importante ma subordinata, di rendere meglio intuibile la forma e vivificare la rappresentazione. Nell'*Antropologia* Kant afferma che "maestro di arte bella non è chi dipinge la natura, ma solo chi dipinge le idee". Questa concezione ci mostra Kant vicino alle teorie dell'arte neoclassica e ad Anton Raphael Mengs. Con Mengs, Kant condivide il giudizio su Raffaello, Correggio, Tiziano, mettendo al primo posto Raffaello, appunto perché privilegia la forma che dà espressione all'ideale. Le bellezze di Raffaello "sono le bellezze della ragione e non degli occhi",<sup>22</sup> ovvero bellezze che sono colte prima dall'intelletto e poi dalla vista. Correggio primeggia nel chiaroscuro e da ultimo Tiziano che primeggia nel colore, perché ha dipinto la verità naturale. Il colore sembra il mezzo per esprimere la materialità, il disegno per esprimere l'anima. Per Kant la pittura ha una

---

<sup>20</sup> Cfr F. Biasutti (cur.), *Dipingere l'idea. Interpretazioni tra filosofia e pittura*, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1996. Inoltre si veda G. Tomasi *Il contorno di Dibutade. Riflessioni sulla concezione kantiana della pittura nella "Critica del giudizio"*, in F. Biasutti, *Dipingere l'idea. Interpretazioni tra filosofia e pittura*, op. cit.

<sup>21</sup> I. Kant, *Critica del giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo riveduta da V. Verra, Laterza, Roma Bari 1979, p. 69. Cfr. G. Tomasi, *Il contorno di Dibutade*, op. cit., p. 24.

<sup>22</sup> A.R. Mengs, *Le opere*, Edizione Azara-Bassano 1783, *Riflessioni sopra i tre gran pittori Raffaello, Correggio e Tiziano e sopra gli Antichi*.

potenzialità simbolica e una capacità di penetrare nella regione delle idee superiore alle altre arti figurative.

Tomasi prosegue dunque facendo delle speculazioni sulla forma. Aspetto peculiare dell'arte è il riferimento ai propri aspetti formali, cioè l'arte è formazione di un contenuto, sia esso espresso in forme astratte o mimetiche. Nessuna opera diventa bella per ciò che rappresenta, per il contenuto, ma per la forma che essa riceve: la sua bellezza, cioè, si costituisce nella riflessione sulla forma. La forma non è l'espressione di un concetto, ma una scintilla che mette in moto un pensare libero e anche orientato alla ricerca di un ordine unitario, in quanto è coinvolta anche la ragione. Kant ha saputo vedere con chiarezza che a porre in essere lo spazio per la riflessione estetica è la forma, sia essa di oggetti riconoscibili oppure non riconoscibili, di arte mimetica o astratta.

Questo non significa che Kant sia un precursore dell'astrattismo. L'astrattismo ci aiuta semmai a capire meglio ciò che è essenziale anche nell'arte mimetica, ossia la forma. La forma, più che il contenuto, è essenziale nell'arte. Tale distinzione, però, quella tra forma e contenuto, è relativa, in quanto avere forma significa sempre portare un'idea ad espressione in un oggetto. In pittura l'oggetto rappresentato conta non per se stesso, ma in quanto consente l'istituzione di rapporti fra forme. La forma è infatti il medium della comunicazione di un contenuto e il processo evolutivo della forma è condizionato dalla cultura che lo produce.

Passando sulla scorta di questa analisi proposta da Tomasi intorno alla pittura in Kant, all'analisi del valore della pittura in Hegel, si prenderà innanzitutto in considerazione un contributo di Franco Biasutti ora a Hegel, la "magia del colore": l'interpretazione Hegeliana della pittura olandese.<sup>23</sup>

Secondo Biasutti, nel determinare l'essenza del fenomeno artistico, Hegel parte dall'osservazione che contenuto e forma nell'arte si plasmano l'uno nell'altra in una maniera peculiare, caratterizzando l'oggetto artistico anche nel suo aspetto sensibile e distinguendolo così dalla mera naturalità. Il fenomeno artistico, diversamente dalla natura, è qualcosa che esiste per essere goduto da uno spettatore; quindi, nell'opera d'arte questo rapporto è presente già al momento stesso della sua produzione. Questo principio si addice peculiarmente alla pittura. A sostegno di ciò Hegel porta come esempio la tecnica del chiaroscuro. Nella scultura, i giochi di luce e ombra aiutano a evidenziare la plasticità dell'opera, che comunque esiste di per sé in quanto scultura, nella pittura viceversa la plasticità si dà come opera dell'artista e non della luce naturale. Il chiaroscuro con i suoi toni diversi ci fa intuire le forme

---

<sup>23</sup> Cfr F. Biasutti (cur.), *Dipingere l'idea. Interpretazioni tra filosofia e pittura*, op. cit.

degli oggetti, la loro vicinanza o lontananza rispetto a un osservatore di cui è stata presupposta la presenza fin dal momento della creazione dell'opera. Hegel sottolinea che l'intelligibilità delle opere pittoriche è data, anche e soprattutto, dall'ambiente in cui è collocata l'opera o per cui è stata pensata. Essa cioè parla allo spettatore in un certo modo se posta nel suo contesto originario, in un altro se estrapolata da esso. Per Hegel la pittura richiede una visione diretta delle singole opere, per cui si pone il problema della costituzione delle gallerie d'arte e del modo in cui debbano essere organizzate. Per Hegel il modo migliore è una collocazione storica; esemplare da questo punto di vista, doveva essere considerata la Galleria del Museo Reale di Berlino. La prospettiva storica è essenziale poiché permette il passaggio dalla visione universale, ideale dell'arte, alla sua concezione come realtà oggettiva e particolare. I viaggi di Hegel furono significativi perché gli permisero la visione diretta delle opere pittoriche e la loro piena intelligibilità che si dava grazie al fatto che l'opera era collocata nel suo ambito naturale. L'esperienza dei dipinti osservati diventava anche un punto di riferimento diretto per i corsi universitari.

L'arte è assunta da Hegel come prodotto dell'attività umana. Ciò comporta che il bello artistico, in quanto bellezza generata e rigenerata dallo spirito, è superiore al bello naturale. L'arte risponde al bisogno umano di trasformare il mondo esterno in un oggetto dove può riconoscere il proprio io. L'aspetto sensibile dell'opera d'arte esiste in quanto esiste per lo spirito e viene elevata a pura parvenza. Da questo punto di vista l'estetica hegeliana ha lo scopo di presentare l'iter della soggettività umana nel suo percorso di interiorizzazione della natura. Questo significa anche che nella pittura, in questo modo, si fa strada "il principio della soggettività" il "principio della nostra vita ed esistenza" per cui "noi vediamo nei prodotti suoi ciò che in noi stessi opera ed è attivo".<sup>24</sup> Soltanto nella pittura, contrariamente all'architettura e alla scultura, la determinazione principale del contenuto è costituita dalla "soggettività che è per sé".<sup>25</sup> La pittura "concentra la totalità spaziale delle tre dimensioni" in quanto elimina "una" di esse, facendo così della "superficie" l'elemento delle sue raffigurazioni. La pittura non ha per oggetto "un'esistenza naturale reale" ma piuttosto un "riflesso dello spirito" per cui supera l'esistenza reale e la trasforma in una parvenza nello spirituale per lo spirituale.<sup>26</sup> La "luce" intesa come "ciò che rende visibile il mondo degli oggetti in generale" deve essere considerata come l'effettivo "principio fisico della pittura" e

---

<sup>24</sup> Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 890. Cfr. F. Biasutti, *La "magia del colore": l'interpretazione hegeliana della pittura olandese*, in *Dipingere l'idea*, a cura di F. Biasutti, op. cit., p. 59.

<sup>25</sup> Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 895.

<sup>26</sup> Ivi, p. 67.



rappresenta il momento in cui "la natura per la prima volta comincia a divenire soggettiva".<sup>27</sup> Per ciò Hegel afferma che la pittura non è priva della terza dimensione; essa è sostituita dal colore, materiale vero e proprio della pittura, mentre il disegno – e qui emerge una differenza rispetto a Kant - è confinato al lato plastico.<sup>28</sup> La storia dello sviluppo della pittura, per Hegel, è perciò la storia dello studio del colore.

In questo processo – ovvero nel processo di sempre maggiore significato attribuito al colore - Giotto prima e gli Olandesi poi sono stati delle pietre miliari. Van Eyck è l'inventore della pittura ad olio, che attraverso Antonello da Messina arriva a Venezia e poi in tutta Italia. Questo per Hegel non è importante solo dal punto di vista tecnico, ma anche per lo sviluppo storico della pittura. I pittori della vecchia scuola olandese, per la loro epoca, sono stati qualcosa di analogo a Giotto rispetto alla pittura bizantina. A differenza della pittura italiana, però, che aveva dovuto percorrere un lungo cammino prima di raggiungere alti livelli, nel caso degli Olandesi si raggiunge fin dall'inizio la perfezione. Nell'uso del colore la vetta è costituita dall' "incarnato" che riunisce in sé in modo meraviglioso tutti gli altri colori senza che uno predomini sull'altro. Anche sotto questo profilo i maestri della scuola olandese possono essere considerati i "perfetti maestri del colore".<sup>29</sup>

Hegel parla di "magia del colore" termine già usato da Winckelmann. La magia del colore permette all'artista di sostituire il mondo reale con la parvenza della realtà. Per Hegel il pittore, come un mago, è in grado di trasferire gli oggetti rappresentati in un mondo incantato, soggetto non più a leggi fisiche, ma unicamente alla sua volontà. In questo gli Olandesi sono stati magistrali; grazie alla padronanza nell'uso dei colori ad olio essi hanno infatti prodotto effetti sorprendenti. Sono stati resi effetti come lo splendore dell'oro e dell'argento, il luccichio di tessuti o di vetri, effetto che con il singolo tocco di colore non è percepibile, ma se osservato da una certa distanza, si manifesta nel gioco complessivo del quadro. La pittura sembra passare nel regno della musica, dove ogni suono produce un effetto in relazione ad un altro, a un insieme, così come ogni singolo colore nel caso della pittura.

Antonello da Messina porta a Venezia la tecnica della pittura ad olio, Winckelmann raffronta le due scuole, veneziana e olandese, notando delle affinità che riconduce a simili condizioni climatiche-geografiche; affinità e motivazioni condivise anche da Goethe. Come Winckelmann anche Hegel considera il problema nel rapporto fra arte e popoli, ma risulta

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 67

<sup>28</sup> Ivi, p. 901, p. 935. Cfr. F. Biasutti, *La "magia del colore": l'interpretazione hegeliana della pittura olandese*, op. cit., p. 60.

<sup>29</sup> Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 936, p. 944. Cfr. F. Biasutti, *La "magia del colore": l'interpretazione hegeliana della pittura olandese*, op. cit., p. 62.

meno legato a dare rilievo a elementi di carattere naturalistico. Come ogni uomo è figlio del suo tempo, così l'opera d'arte non è un semplice prodotto del singolo, ma appartiene alla sua epoca e al suo popolo. In questo senso ogni arte è legata all'ambiente dentro cui agisce, ma soprattutto a particolari rappresentazioni e fini storici. Maggiormente ciò si addice alla pittura che "si basa sul principio della soggettività e della particolarità"; per questo su di essa influisce "lo spirito particolare dei popoli" con le differenze geografiche e climatiche, ma soprattutto l'influsso delle epoche storiche. Tutto questo riguarda non solo la maniera del disegnare, del dipingere..., ma anche la scelta degli oggetti e il modo di concepirli. Nell'arte romantica, in quanto imitazione soggettiva dell'esistente, e nella pittura in modo particolare, ritroviamo tutto ciò in cui l'uomo può collocare il proprio interesse e trovarvi soddisfazione, portandoci nel presente del mondo quotidiano a noi più vicino. Nella teoria hegeliana questo fatto segna un ulteriore sviluppo del concetto di pittura, considerata non più dal lato del materiale sensibile di cui si serve, ma dal punto di vista del contenuto che porta a rappresentazione. Dalla tecnica del colore dell'antica scuola olandese (Van Eyck ecc.) si è arrivati al nuovo contenuto rappresentato dai maestri olandesi del XVII sec. immedesimati nel mondano e nel quotidiano. Questo primato degli Olandesi nella pittura di genere è dovuto per Hegel alla loro storia: abitano un territorio che si sono creati strappandolo al mare, hanno abbattuto un dominio spagnolo conquistando non solo una libertà politica, ma anche religiosa. Il Protestantismo, attecchito nei Paesi Bassi, dà valore alla terra, ai costumi umani e virtuoso diventa il vivere del proprio lavoro e dei suoi frutti. In questo l'uomo si sente in pace con se stesso, soddisfatto e legittimato ad esserlo, nel pieno spirito del Protestantismo. Da questa nuova visione del mondo, anche l'arte trae un nuovo impulso, facendosi espressione di una condizione borghese che si caratterizza per il sentimento di una esistenza retta e serena, per l'amore verso ciò che apparentemente è di poco conto. Questo cambiamento di tema non è un arretramento in una forma d'arte minore, ma la realizzazione più completa dell'essenza stessa dell'arte. Nei maestri olandesi del XVII sec. si possono studiare e conoscere la natura umana e gli uomini in quanto hanno rappresentato "le forme in cui l'uomo esprime il fatto di essere uomo"<sup>30</sup> raggiungendo in questo e per questo, uno dei vertici più alti della pittura.

Hegel nella sua *Estetica* si rifà alle impostazioni teoriche di Schlegel, Goethe e Winckelmann. Fa sua l'idea che per giudicare la pittura non sia sufficiente la mediazione storica, ma sia anche necessario il rapporto diretto con l'opera d'arte. Nel periodo berlinese

---

<sup>30</sup> Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, op. cit., pp. 987-990. Cfr. F. Biasutti, *La "magia del colore": l'interpretazione hegeliana della pittura olandese*, op. cit., p. 68.

Hegel aveva sviluppato il gusto per i viaggi che gli permettevano una visione diretta della pittura, per cui il viaggio è visto come metodo di ricerca scientifica.

Nell'Estetica la pittura olandese è posta al vertice dello sviluppo della pittura, sia dal punto di vista temporale che sistematico e vengono trascurati gli ultimi due secoli ritenuti vuoti di nuovi apporti. Con ciò non è teorizzata una morte dell'arte e della pittura, ma se ci dovesse essere un futuro rinnovamento, questo dovrà muovere dalle coordinate dettate dagli Olandesi: luce come colore nella forma e contenuto romantico nell'immedesimazione totale nel mondano, nel quotidiano.

Questo tema del mondano e del quotidiano ritorna in un significativo contributo ancora di Gabriele Tomasi: "La bellezza dell'ordinario": su Hegel la pittura olandese del '600 e Jeff Wall<sup>31</sup>. In esso Tomasi prende spunto da una mostra tenutasi a Francoforte nel 2002 che metteva a confronto due artisti Pieter Janssens Elinga pittore olandese della fine del '600 e Jeff Wall fotografo canadese tutt'ora vivente. Nelle opere dei due artisti si coglie una comunanza che riguarda non solo i soggetti rappresentati, ovvero nature morte, interni, scene di vita quotidiana, ma anche il ruolo cruciale della luce e delle costruzioni prospettiche. Tomasi prende in esame due delle opere esposte: "Interno con pittore, una donna che legge e una serva che pulisce il pavimento" di Elinga e "Morning cleaning" di Wall. L'interpretazione hegeliana della pittura olandese secondo Tomasi aiuta a chiarire in che modo le due opere conseguano il medesimo effetto e cioè l'elevazione estetica del quotidiano.

Per Hegel l'estensione dell'arte a temi quali quelli tipici della pittura di genere ha ragione nell'appartenenza della pittura olandese alla forma d'arte romantica. Il romantico è uno dei modi in cui si realizza lo scopo dell'arte di manifestare il divino, che nel romantico trova la sua forma adeguata nell'elemento spirituale. Se l'arte è spiritualità non ricerca la bellezza come avviene nell'arte classica, perché il naturale anche se bello, idealizzato è sempre inferiore allo spirituale. Hegel sostiene che l'arte romantica rappresenta il divino come intimità nell'esteriorità, esteriorità che si sottrae, che viene negata. Il mondo interiore è il contenuto del Romantico, ovvero il ripiegamento in se stesso dello spirito, in quanto insoddisfatto dell'esteriore. La pittura diventa perciò arte dell'intimità spirituale "della soggettività interna nella vitalità dei propri sentimenti, rappresentazioni e azioni".<sup>32</sup> La pittura ha la capacità di rappresentare le tracce lasciate dall'apparire e il ritrarsi dello spirito nel sensibile e anche i soggetti più insignificanti diventano espressione dell'intimità.

---

<sup>31</sup> G. Tomasi, *La bellezza dell'ordinario. Su Hegel, la pittura olandese del Seicento e Jeff Wall*, «Verifiche», XLV (1-2), 2016, pp. 183-217.

<sup>32</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica*, op. cit., p. 891.

L'interno con pittore di Janssens è un'idealizzazione dell'interno borghese. In esso stupisce la precisione con cui è riprodotto lo spazio. Oltre alle figure rappresentate, la luce e il suo scomporsi nei colori è indubbiamente uno dei protagonisti del quadro. Trattando della pittura Hegel distingue una pittura caratterizzata per il peso del contenuto dal soggetto religioso o storico, come è la pittura italiana del Rinascimento, e una pittura che ha come soggetto cose insignificanti, dove conta l'abilità del pittore di presentare la particolarità delle cose, come è la pittura olandese del '600. I mezzi della rappresentazione pittorica, e cioè forma e colore, non sono per Hegel sullo stesso piano ontologico; per Hegel la forma deriva dal colore. L'elemento della pittura è la luce che in parte sottratta si determina in colore ed è il colorito quel che rende davvero pittore un pittore. Tutto dipende dal colore: forma ed espressione. Il colore come elemento materiale è spiritualizzato, è una presenza sensibile, ma non esiste come sensibile per se stesso: è apparenza e caratterizza l'arte come qualcosa che sta in mezzo tra la sensibilità immediata e il pensiero ideale. L'apparenza creata dal colore non rimanda per Hegel a una realtà esterna, quanto all'espressione di un interno dello spirito, nel riflesso dell'esteriorità. Il colore negli olandesi si trasforma in magia, perde di materialità e la fa perdere al quadro che esiste solo per lo spirito, diventando un riflesso dell'interiorità di una soggettività particolare. Nella pittura dei maestri olandesi il contenuto non conta: l'interesse principale è la produzione delle apparenze. Il pittore attraverso la sua abilità si fa tramite tra la realtà e la percezione dello spettatore conferendo il primato della resa pittorica sulla realtà, attirando l'attenzione dello spettatore sull'attività del rappresentare. Per Hegel l'arte dei maestri olandesi ha consentito di stabilire una relazione oggettiva, intima, con il quotidiano perché è stata capace di rivestire di significato umano oggetti per se stessi del tutto insignificanti.

C'è anche una lettura socio-politica che Hegel dà della pittura olandese: gli olandesi sono debitori alla propria attività del fatto di avere quello che hanno con un senso di appagamento e soddisfazione dell'esistente, del particolare. L'effimero, il transitorio viene elevato a permanente e l'arte trasforma la caducità in "assoluto". Il valore dell'ordinario non dipende solo dalla raffigurazione di soggetti immersi in un'attività, ma anche dal fatto che gli artisti entrano in empatia con l'attività delle persone raffigurate. Il dipinto di Janssens fissa la fugacità di un momento, ma in questo fornisce anche una chiave di lettura per cogliere la bellezza delle cose e delle forme in cui si esprime la nostra umanità.

Il dipinto di Janssens e la foto di Wall sono accostati perché accumulati dal fatto di avere un soggetto simile: interno con persone assortite nel loro lavoro, incuranti di un eventuale pubblico. Vi è in entrambe un senso di sospensione del tempo. Assortimento e sospensione

del tempo danno un senso di intimità che è un carattere distintivo del romantico, come lo è l'elevazione estetica del quotidiano. Ambedue le opere usano la prospettiva centrale dominante dal Rinascimento, ma a un tempo ambedue da fronti opposti la mettono in crisi e la superano. La prospettiva come mezzo di rappresentazione unitaria spazio-temporale non è più consona a rappresentare una realtà disgregata e frantumata quale quella prodotta dal sistema di produzione capitalistico. La messa in discussione della rappresentazione prospettica è riscontrabile già nell'Olympia di Manet, dove l'immagine sembra assemblare frammenti, più che dare una visione unitaria; per Wall ciò va interpretato come sintomo della crisi del concetto di "immagine occidentale".<sup>33</sup>

Wall riflette anche sul ruolo della fotografia e afferma che questa nasce come arte autonoma solo dopo l'avvento dell'arte concettuale. L'arte concettuale ha portato la pittura a mettere in crisi il concetto di raffigurazione separandosi da essa; parimenti ha conferito un ruolo specifico alla fotografia riconoscendo ad essa di non poter fare a meno della raffigurazione, conferendole il ruolo di arte che continua a offrire l'esperienza della rappresentazione, dell'immagine. La fotografia non è tuttavia arte oggettiva, ma sottoposta alla soggettività artistica dell'autore, dove la luce ha un'importanza non solo tecnica ma estetica. Wall crea immagini belle pur mostrando il disagio degli strati inferiori della popolazione e nella loro bellezza incarnano una promessa di felicità. Come il pittore romantico di Hegel, Wall cerca ciò che può esserci di poetico nel quotidiano, cerca di estrarre l'eterno dall'effimero unendo quelle che Baudelaire chiama le due metà dell'arte: il transitorio e l'eterno.

L'opera risale al periodo in cui Wall era interessato a mostrare il significato delle vetrate e mostrarle quando venivano pulite. La scelta cadde sul padiglione tedesco progettato da Mies van der Rohe per l'esposizione universale di Barcellona del 1929. Per Wall il vetro contiene un ideale di trasfigurazione quasi mistica; idea della società trasparente, ideale di apertura, prodotto del progresso tecnologico. Questi sono gli stessi ideali della Germania di Weimar e di Mies pioniere del nuovo elemento strutturale: il vetro. Il vetro, secondo Mies van der Rohe dissolve la distinzione fra esterno ed interno, diviene una lente per la lettura razionale della realtà esterna.

Dopo aver studiato la composizione dell'interno della sala principale del padiglione, Wall pone l'attenzione sui lavori di pulizia quotidiani. Il tema della pulizia, come in Janssens, è trattato per affrontare questioni etiche e sociali oltre che artistiche. La pulizia sottintende la virtù, ciò che dobbiamo fare per essere virtuosi. Ritraendo dunque un'attività ordinaria Wall

---

<sup>33</sup> Wall chiama immagine occidentale, quella raffigurazione che deriva dall'istituzionalizzazione della prospettiva. Cfr. G. Tomasi, *La bellezza dell'ordinario*, op. cit., p. 205, nota 98.

da un lato spoglia l'edificio della sua valenza storico-architettonica, dall'altro critica le condizioni dei lavoratori nella società contemporanea. Wall, come Janssens, finge la contingenza, la diapositiva appare come un'istantanea, ma in realtà è studiata nei minimi dettagli. Nonostante ciò Wall concepisce l'immagine come "essenzialmente documentaria"<sup>34</sup> dove i due aspetti, quello documentario e quello cinematografico, si influenzano a vicenda, nel senso che realismo e artificio si interconnettono. L'opera è caratterizzata da un senso di unità che la rende kantianamente bella. La mercificazione, la frammentazione ha messo in crisi i principi di unità dell'estetica kantiana; Wall tuttavia pensa che l'esperienza estetica possa essere un antidoto alla mercificazione proprio perché non ha alcun uso immediato: in essa abbiamo la sensazione di essere cognitivamente in contatto con qualcosa di importante. *Morning cleaning* eleva il quotidiano a esperienza estetica dove intuiamo, contrariamente alla frammentazione della vita, un senso di compiutezza, di sospensione. Per Wall la volontà di raffigurare esprime un attaccamento a ciò che è rappresentato, cioè al mondo; è la gioia del presente che Hegel vede nella pittura olandese. Questa pittura documenta che la bellezza può nascere anche nelle cose più insignificanti a patto di saperne cogliere la qualità, a patto che si sia capaci di scoprire che la bellezza può informare tutta l'esistenza. La visione però è un risultato della mente, una creazione della libertà soggettiva. Anche Wall, pur essendo convinto che la fotografia non possa evitare la raffigurazione, ci consegna la sua immagine, un'immagine da lui filtrata. La foto è insieme documento e artificio; la verità è sospesa generando nell'osservatore un coinvolgimento di tipo estetico.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 212, nota 126.

### CAPITOLO TERZO: IL TESTO HEGELIANO

In questa ultima parte del lavoro si intende proporre, sulla scorta anche delle analisi condotte sui testi di D'Angelo, Tomasi e Biasutti, un confronto diretto con il testo hegeliano e in particolare con le Lezioni di estetica relative al corso del 1823 trascritte da Heinrich Gustav Hotho e tradotte in italiano sotto la cura di Paolo D'Angelo<sup>35</sup>.

In queste Lezioni Hegel afferma che per studiare qualcosa, bisogna identificarla e separarla dal resto e rileva che esistono alcuni pregiudizi sulla possibilità dell'arte di essere considerata scienza. Un pregiudizio è che l'arte non sia scienza perché oggetto della fantasia che trae sì, ispirazione dalla natura, ma che ha anche la capacità di creare prodotti suoi propri. L'arte non si connoterebbe dunque come scienza, la cui cifra è la necessità, non la casualità e non sarebbe perciò degna di considerazione filosofica. In quanto essa ha a che fare col piacevole, e dunque ritenuta estranea alla serietà della vita, essa non meriterebbe in effetti seria considerazione. Altra rappresentazione è che l'arte essendo apparenza, viva nell'illusione, non possa essere il vero mezzo per raggiungere uno scopo vero: se l'arte è apparenza essa non può indagare il vero, in quanto il mezzo che essa utilizza, l'apparenza appunto, è anch'è di illusorio. Hegel sviluppa però ulteriormente il concetto di apparenza e afferma che l'arte produce certo apparenza, che è il modo della sua esistenza. Al contempo però l'apparenza è il mezzo attraverso cui si manifesta l'essenza, ogni essenza, che altrimenti rimarrebbe semplice astrazione. L'essenza si dà tramite l'apparenza che è insita nell'esistenza stessa. L'arte è caratterizzata da un suo specifico apparire; essa è vista come un'illusione nei confronti del mondo esterno materiale e della coscienza sensibile interna. Mondo esterno e coscienza sono giudicati da noi reali, ma essi sono piuttosto il mondo dell'illusione: la vera realtà sta oltre questa illusione, ovvero oltre la separazione di mondo esterno e coscienza. Possiamo considerare l'apparenza dell'arte come illusione della realtà, ma ciò che riteniamo realtà sta oltre l'immediatezza del sentire, è illusione, apparenza in un senso ancora più decisivo di quella che si attribuisce all'arte. L'arte è invece per Hegel un'attività che trascende il mero sensibile e porta al pensiero, allo spirito e alla conoscenza di se stesso. Il supremo contenuto dell'arte è portare a coscienza gli interessi dello spirito. L'arte, come la religione e la filosofia, è un modo di esprimere e di portare a coscienza il divino, ovvero le più alte esigenze dello spirito. Inoltre essa è un veicolo delle rappresentazioni di un popolo ed è il modo per conoscere la religione di quel popolo. L'arte è dunque in Hegel il termine medio tra pensiero sovrasensibile e natura, come Religione e Filosofia, ma presenta le cose, anche le più alte, in

---

<sup>35</sup> Cfr G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823 nella trascrizione di H. G. Hotho*, trad.uzione it. e introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Bari Roma 2022.

maniera sensibile. Pur avvalendosi della fantasia, l'arte ha i suoi confini stabiliti che sono portare a coscienza i supremi bisogni dello spirito. Anche le sue forme non devono essere casuali, ma legate al contenuto. L'arte pur essendo conoscenza non è il modo più alto di esprimere la verità. Quando deve esprimere l'assoluto, come nella religione cristiana, non è più in grado di elevarsi. Per questo essa resta a un livello più basso. Ma proprio questo suo modo di essere specifico è quello che consente, secondo Hegel, di riflettere filosoficamente sull'arte e trattarla scientificamente come espressione dello spirito assoluto, anche se non come la sua forma più elevata.

Nelle Lezioni Hegel innanzitutto affronta il rapporto tra arte e natura e individua tre aspetti da considerare

- L'arte non è un prodotto naturale;
- L'arte è fatta dall'uomo per l'uomo;
- L'opera d'arte ha in sé uno scopo particolare.

In quanto l'arte non è un prodotto naturale ma umano secondo Hegel si potrebbero stabilire per l'arte delle regole in base alle quali chiunque possa produrre opere d'arte, ma solo ciò che è puramente meccanico si lascia ingabbiare da regole.

Esiste anche una tesi opposta: che l'opera d'arte sia una produzione frutto di pura inclinazione, che non abbisognerebbe dell'applicazione di nessuna regola, e dunque di nessuna tecnica specifica. Secondo Hegel, invece, un particolare talento o geni abbisognano comunque anche di una educazione intellettuale e di esercizio tecnico. Quanto più l'artista conosce lo spirito, tanto più egli è in alto. Una tale conoscenza non è immediata, ma la si acquisisce con lo studio del mondo interno ed esterno, materia della rappresentazione.

Come si pone Hegel nella valutazione del prodotto dell'arte e del prodotto naturale?

L'opera d'arte, opera dell'uomo, non è animata, mentre la natura, opera di Dio, è vivente. L'opera della natura, osserva Hegel, pur essendo vivente ha un tempo limitato, mentre l'opera d'arte se pur morta, essendo qualcosa di spirituale, si proietta nell'eternità. Nella disputa sull'importanza e il primato conteso fra l'opera di natura e l'opera d'arte, Hegel osserva che il divino è passato nel naturale attraverso l'esteriorità. Nell'opera d'arte il divino passa nell'esteriorità attraverso la coscienza. Dio agisce nell'uomo, perciò in modo assai più veritiero di quanto non avvenga sul terreno della semplice naturalità.

Ma perché l'uomo produce opere d'arte?

L'uomo fa arte in quanto è un essere pensante e cosciente. L'opera d'arte è per l'uomo un modo di porre dinanzi a sé quel che egli è, è un modo di riflettere su se stesso. L'opera d'arte è prodotta per il senso dell'uomo, perciò deve avere materia sensibile. Deve suscitare il



sentimento del bello, che non è innato, ma va educato tramite il gusto. Il gusto è la facoltà di sentire il bello e saperlo trovare dove è. Il gusto però si ferma alla superficie, non coglie il valore profondo dell'opera d'arte, per cui quando entra in scena il genio, il gusto non è più sufficiente. All'uomo di gusto subentra il conoscitore. Il conoscitore possiede conoscenze tecniche, storiche, dei materiali...che gli consentono di godere dell'opera d'arte in quanto essa ha un lato sensibile. Con la riflessione esterna sul lato sensibile dell'opera però, non abbiamo ancora colto il legame con il contenuto spirituale dell'artista che l'ha prodotta. Da questa riflessione possiamo dedurre che l'opera d'arte non può essere un essere vivente naturale, ma deve essere frutto dello spirito per lo spirito. Il sensibile è per il senso, il sensibile dell'opera d'arte è per l'interno dell'uomo, per lo spirito. Sul piano del sensibile naturale, il rapporto tra una singolarità e un'altra, è regolato dal desiderio che porta allo sfruttamento dell'una e al sacrificio dell'altra. Oggetto dell'arte è la "superficie sensibile" l'apparenza del sensibile, mentre la materia concreta è per il desiderio. Il sensibile nell'arte non è l'immediato, è qualcosa di ideale che si eleva ad apparenza, ma differente dall'universale, astratto, ideale del pensiero; l'arte sta in mezzo tra il sensibile come tale e il puro pensiero. Il sensibile, continua Hegel, può entrare nell'arte solo attraverso la vista e l'udito, sensi ideali. L'arte ha per materiale un sensibile spiritualizzato o uno spirituale sensibilizzato, per cui l'attività dell'artista deve contemplare un'unità dello spirituale e del sensibile. Questa unità si realizza nella fantasia. Il produrre della fantasia è lo spirituale che si esteriorizza nell'elemento sensibile ed è espresso dallo spirito in immagine. La fantasia produttiva porta a coscienza il contenuto in un sensibile determinato. Nella produzione artistica c'è un momento naturale, sensibile, mentre il pensiero astrae da ogni forma di naturalità immediata. La fantasia produttiva contiene un lato naturale: il talento della fantasia è infatti un dono naturale, un modo di produrre istintivo. Ma essa non è sufficiente per produrre arte. La peculiarità del talento artistico sta nella capacità di pensare la spiritualità nella naturalità.

Dopo aver stabilito che l'arte è un prodotto dell'uomo e che è sempre sensibile, Hegel tratta quindi dello scopo dell'arte.

L'opera d'arte, per essere efficace, deve avere uno scopo. Alcuni hanno pensato che questo scopo fosse la rappresentazione fedele della natura. Ma se lo scopo fosse questo, non si potrebbe di fatto parlare di arte libera, bella. Nell'imitare la natura lo scopo potrebbe allora essere la dimostrazione dell'abilità umana di essere allo stesso livello della natura, ma in questo caso lo scopo sarebbe solo soggettivo. Scopo universale dell'arte, per Hegel, è manifestare tramite l'apparenza e tramite un *medium* sensibile ciò che è nello spirito umano: le sue passioni, i suoi interessi, i suoi drammi. In questi sentimenti umani si mescolano il

buono e il cattivo, per cui compito dell'arte è discriminare per quello che si vuole suscitare e cercare uno scopo superiore. Tale scopo si determina nello scopo formale; questo scopo formale è l'addolcimento della barbarie. Nella fase iniziale dello sviluppo di un popolo è soprattutto questo lo scopo assegnato all'arte, quello di addolcire la barbarie. Scopo ulteriore e conseguente a questo è il fine morale. Attraverso il rendere oggettivo l'interno, questo si colloca esteriormente, così che l'uomo ha la libera intuizione di se stesso. L'arte può avere come contenuto l'etico, il religioso, il morale che sono in sé e per sé essenti, ma che tuttavia non sono i suoi scopi finali. Il contenuto dell'arte deve essere singolare e concreto ed identificarsi con la forma sensibile singolare. Le due cose, contenuto e forma, devono procedere uno nell'altra, altrimenti la forma, il sensibile appare come un accessorio noioso. Lo scopo finale dell'arte non è dunque per Hegel uno scopo educativo o morale, quanto piuttosto quello di rivelare la verità tramite immagini, in maniera concreta. Lo stesso scopo hanno storia e religione. L'arte non va considerata come mezzo per uno scopo, altrimenti non sarebbe determinata in se stessa e rinvierebbe a qualcos'altro. Perciò l'opera d'arte, in quanto serve a uno scopo finale morale, deve avere essa stessa contenuto morale: contenuto e scopo devono coincidere.

Il contenuto dell'arte è il pensiero; la sua forma si dà tramite il sensibile e in essa l'astratto deve presentarsi in immagine.

Contenuto e forma devono essere entrambi concreti. Il contenuto deve essere più elevato della forma: il pensiero concreto. Il dio greco ha come modo della sua esistenza l'immagine, il dio cristiano il pensiero; immagine e pensiero devono comunque essere concreti.

Dopo queste riflessioni sull'arte, Hegel affronta la scienza dell'arte suddividendola in parti. Nella parte generale considera l'idea del bello: unità fra contenuto e il suo modo di estrinsecarsi nella realtà. L'arte si fonda esclusivamente su questo rapporto: quello fra concetto e il suo venir configurato nella realtà. In base a questo rapporto Hegel distingue:

*L'arte simbolica;*

*l'arte classica;*

*l'arte romantica.*

L'arte simbolica è il tendere all'unità che ancora manca tra contenuto e forma. La causa di questo tendere è la non determinazione del contenuto in sé. In essa, infatti, il contenuto è dapprima (1) ancora astratto e la forma attraverso cui si esprime è quella naturale, immediata, che non è ancora frutto dell'elaborazione dello spirito umano. Successivamente (2) il contenuto indeterminato rende indeterminata anche la forma, distorce le figure naturali e introduce in esse lo smisurato. Questa è l'arte del sublime, non della bellezza. Alla fine (3)

anche se il contenuto non è veramente concreto e la sua forma è ancora astratta abbiamo il simbolo.

L'arte Classica è per Hegel l'unità assoluta di forma e contenuto. È l'ideale dell'arte. In essa la figura è sottratta alla povertà del finito ed è perfettamente adeguata al suo concetto. La figura è la figura umana perché solo lì lo spirituale può configurarsi in esistenza temporale.

L'arte romantica è lo scioglimento di questa unità assoluta ed è la dimensione dell'arte in cui l'arte procede al di là di se stessa. Mentre nella religione greca l'umano coincide con il divino, nella religione cristiana l'unità resta, ma lo spirituale travalica il sensibile. La caratteristica di questa arte è lo spirituale essente per sé, il soggettivo, l'intimo. L'esistenza esteriore non è più in unità assoluta con il contenuto. Nell'arte romantica abbiamo a che fare con un sensibile che riceve significato solo attraverso l'intimo.

In una parte speciale delle *Lezioni*, Hegel affronta quindi le tre forme artistiche nel loro particolarizzarsi in base a un determinato concetto di arte e fa delle considerazioni più astratte, a cui seguono altre più concrete ed infine considerandole sulla base di spazio e tempo.

La prima forma d'arte simbolica è la prima determinazione del concetto di arte ed è la forma dove il contenuto resta in certo modo estraneo alla sua espressione: dio e figura sono separati e il dio (contenuto) resta privo in sé della determinatezza concreta. Questa prima realizzazione dell'arte è secondo Hegel l'architettura.

Quando il contenuto non è più esterno alla forma artistica, e questo accade con la seconda forma universale dell'arte, e cioè quella classica, allora si sviluppa come sua determinatezza la scultura. Nelle arti romantiche, in cui il contenuto esce dalla forma e tornando in sé lascia libera l'esteriorità si realizza nella pittura, nella musica e nella poesia, la quale costituisce la realizzazione di questa forma artistica.

Hegel fa poi seguire delle considerazioni più concrete.

Il mondo dell'arte ha inizio nell'esteriore, nel materiale e procede trasformandosi in un'esistenza sempre più spirituale. L'architettura comincia dalla natura inorganica, ma poiché ha un contenuto astratto, le rimane esterno, non fa apparire il dio, ma gli apre la strada, preparando il tempio e tanto altro. Questa è la determinazione dell'architettura: il suo materiale è la materia nella sua rozza esteriorità, che però si presenta in una forma rielaborata degli astratti rapporti intellettuali della geometria.

Nella scultura, lo spirituale si è completamente appropriato del materiale e la forma infinita si è concentrata nella corporeità. Il dio interiore è qui armonicamente immerso nell'esteriorità,

per cui l'esteriorità si è interiorizzata e individualizzata nel dio. Questa è la determinazione della scultura.

Nell'arte romantica si afferma la singolarizzazione, la soggettività. Il dio da Uno, nella statua greca, diviene molteplice nelle singole soggettività, con i sentimenti, le azioni, i diversi comportamenti. La materia particolarizzata diventa espressione di un contenuto in sé soggettivato. Forma, materia e contenuto si uniformano l'un l'altra. Questa unità emerge dal lato soggettivo in quanto forma e contenuto si particolarizzano a danno dell'universalità oggettiva. Il modo di esistenza di questa forma artistica è secondo lo schema hegeliano nuovamente triplice. La pittura, utilizzando la visibilità come tale, è il primo modo di manifestarsi dell'arte romantica. Quella della pittura non è una visibilità astratta, ma una visibilità che diviene soggettivamente in lei stessa visibilità particolarizzata e che si determina in colore e luce. Questa visibilità in sé determinata possiede la sua differenza ideale in lei stessa come particolarità dei colori. Il contenuto conquista la più vasta estensione della particolarizzazione: l'intero regno della particolarità ha nella pittura il suo luogo. Il colore è un modo della soggettivazione. Lo spazio bidimensionale della pittura è un primo annullamento dello spazio e apre la strada all'arte del tempo che è la musica, la quale si colloca come punto di passaggio dalla sensibilità astratta alla spiritualità astratta, ovvero la poesia. In essa, nella poesia, l'elemento sensibile che si era già parzialmente liberato nel suono, è interamente spiritualizzato.

Hegel considera infine le forme d'arte in base al lato astrattamente sensibile di spazio e tempo.

Spazio e tempo sono le forme universali del sensibile. L'architettura vive nello spazio a tre dimensioni: linee, superfici, volumi che limitano lo spazio sono determinazioni intellettuali ancora senza anima. La piramide, dice Hegel, ha in sé solo uno spirito defunto. La scultura ha determinato l'intero spazio a partire dallo spirito interno che diventa un tutt'uno con la configurazione esterna. Per le arti romantiche Hegel distingue la pittura che ha a che fare solo con la superficie e con le sue figurazioni, quindi la musica, l'arte dei suoni, che è l'arte dello spazio astratto negativo, ovvero del tempo e infine la poesia, che è assoluta negatività di spazio e tempo. In esse ha inizio lo spazio astratto, l'esteriorità che diviene soggettiva.

Hegel individua anche una relazione delle forme artistiche universali alle arti particolari.

L'arte simbolica trova la sua più ampia applicazione nell'architettura. L'arte classica nella scultura, l'arte romantica nella pittura e musica che divengono autonome e incondizionate. La poesia si estende attraverso tutte e tre le forme artistiche.

Vorrei a questo punto concentrarmi in particolare sulla pittura.

Hegel dopo aver trattato l'architettura, involucro dello spirituale, e la scultura, dove involucro e contenuto spirituale sono fusi in unità, affronta la pittura, la quale procede fino alla soggettività, ed è perciò espressione dell'arte romantica. Lo spirito come soggettività in sé essente e la soggettività come spirito particolarizzato è l'oggetto della pittura. La libera soggettività può avere a che fare con ogni particolarità per cui il campo della pittura è ampio e variegato. La pittura ha innanzitutto una relazione con l'animo: la sua oggettività, in questo senso, è piuttosto un soggettivo ed essa produce rappresentazioni più indeterminate del divino che cadono nel sentimento. Il sentimento ha per oggetto un universale nel quale il singolo si riconosce come particolarità; per esprimere l'oggettivo si deve uscire dal proprio particolare. La soggettività che prova sentimenti diventa libera nella pittura. Essa non si collega così alla sostanzialità oggettiva dell'osservatore, ma alla sua soggettività, al sentimento. L'elemento sensibile di questa soggettività particolare è il colore, materialità interiore e particolarizzata, visibilità che è in sé particolarizzazione della luce universale.

L'elemento della pittura è la luce che, sottraendosi all'oscurità, diventa colore, parte di luce, particolarità. Il colore è l'elemento della pittura. La pittura, essendo la materialità che è andata in sé, perde la terza dimensione e usa lo spazio astratto della superficie. Lo spazio non è come tale, è il colore nel suo chiaroscurarsi a determinare lo spazio pittorico. Luce e ombra, chiaro e scuro sono propri delle cose in sé, ma cambiano in relazione alla posizione dell'osservatore e alla fonte luminosa. Luce e ombra determinano i volumi, la terza dimensione, la rotondità: essi sono prodotti dalla pittura con l'uso del chiaro scuro, ovvero attraverso l'impiego sapiente di luce e ombra. Il colore si esprime e si determina nel suo variare chiaroscurale, non a caso, come può fare la natura. Importante diventa lo sfondo, poiché per il rivelarsi della figura, l'oscurità è necessaria. Importante è anche la cornice per determinare il dipinto e stabilire che lì deve finire, come la base e il capitello nella colonna. Più di qualsiasi altra arte la pittura ammette i due estremi: l'interesse dell'oggetto, della realtà e quello dell'arte soggettiva. L'oggetto può essere solo disegnato e tuttavia costituire un ideale compiuto come ad esempio i cartoni di Raffaello, ma se al disegno aggiungiamo la pittura, può essere che questa non sia altrettanto progredita. Secondo Hegel i pittori olandesi hanno nel colorito molta più abilità di Raffaello nei cui dipinti i mezzi sono molto poco appariscenti. L'altro estremo è caratterizzato da una grande abilità tecnica evidenziata indifferentemente dal soggetto trattato, come avviene nei dipinti olandesi ed in alcuni della scuola italiana (pittura veneta del '500). Qui sono gli aspetti fuggevoli ad essere catturati, come il brillare di un grappolo d'uva o la luce particolare di un tramonto. È questa particolarità che permette alla pittura di avere libertà di campo. In terzo luogo, occorre parlare della peculiarità degli oggetti ponendo in risalto

l'ideale. Qui fa il suo ingresso una peculiarità infinitamente determinabile. Ogni maestro possiede il suo proprio stile in rapporto agli oggetti, ha una sua tavolozza, un suo modo di produrre l'apparenza. Poiché nella pittura subentra la particolarità della mano del maestro, l'aspetto generale è meno presente; questa è una peculiarità della pittura.

L'ideale della pittura è il romantico. La pittura soltanto è in grado di esprimere questo carattere, nel quale la soggettività, che è per sé, costituisce la determinazione fondamentale: l'intimità spirituale. Questa ha contenuto diverso. La più alta intimità sostanziale è quella della religiosità. Essa è l'anima che è presso di sé e sente sé. L'intimità sostanziale ha spezzato la propria soggettività naturale, si è elevata al di sopra di essa, è divenuta intimità universale nel divino con cui entra in una unità beata, intima. Questo è il carattere dell'amore privo di brama, dell'amore religioso. L'amore unito alla brama è quello terreno. L'amore religioso ha diverse determinazioni che si danno nella forma della devozione e dell'adorazione. Quello che viene adorato è quello che è divenuto visibile, che appare, e che deve essere presentato dall'arte. Una forma di questo amore, la più soggettiva, la più intima è l'amore materno, nel quale l'animo non ha dovuto conquistare questa unità, ma è fin dall'inizio beatitudine, è fin dall'inizio il sapersi una sola cosa con l'altro. L'amore materno non ha brama: l'amore di Maria è l'amore che ha per oggetto il divino unito in una unità naturale. Questo amore è stato al centro della pittura, quando questa ha guardato a scopi supremi. Solo negando la naturalità si raggiunge questa intimità. In questa sfera rientra anche il dolore. Nella pittura infatti trovano posto dolore e negatività, la sofferenza nel contemplare (compiangere) il figlio morto, un dolore sul quale però ha il sopravvento l'amore. Questo dolore è totalmente diverso da quello provato nel mondo classico: non è il dolore di Niobe o del Laocoonte. La scultura classica dà espressione al dolore che non viene pacificato, ma solo sopportato. Il dolore degli antichi è sofferenza; la nobiltà d'animo è mantenuta, ma nobiltà e dolore non sono riappacificati. Vi è cioè presso gli antichi una sopportazione del destino che non prevede il riscatto: il dolore è dolore terreno e non c'è la dimensione del sopraterreno. Nel dolore romantico, lo sguardo al cielo e il ritorno in sé, la beatitudine dell'intimità, permeano anche lo stato più doloroso e i grandi pittori hanno rappresentato anche nel dolore una superiore felicità: questo è l'ideale della pittura. La Chiesa ha bisogno di queste raffigurazioni, di immagini che devono essere venerate. Tanto più l'arte si eleva tanto più rende queste immagini reali. Il compito dell'arte è quello di presentare sensibilmente quello che non è sensibile, di umanizzare il divino. Nel caso delle immagini di Maria, il rapporto con il bambino è presentato come il rapporto di una qualsiasi madre naturale con un bambino: è il rapporto umano a venire accentuato.

L'intimità può ritrovarsi anche con la natura. Le bellezze del paesaggio nel rapporto immediato sono percepite, ma quando vengono sentite, hanno un rapporto con l'anima: l'anima percepisce in esse un carattere che le corrisponde. La pittura ha per oggetto anche questa seconda intimità e allora abbiamo la pittura di paesaggio oltre a quella religiosa. Opere pittoriche che hanno per soggetto il paesaggio sono oggettivate allo scopo di esprimere uno stato d'animo. In questo senso la pittura di paesaggio non è semplice imitazione della natura. La cosa principale è l'espressione dello stato d'animo che deve permeare tutta la pittura; le determinazioni particolari sono secondarie e devono essere funzionali all'espressione dello specifico stato d'animo.

Una terza specie di intimità è quella che è presente in oggetti di per sé anche insignificanti o situazioni le più diverse. Questa specie è l'intimità nell'immediato presente, ciò che l'uomo fa in ogni istante: qualcosa di particolare e di non necessariamente elevato, ma che coinvolge ugualmente l'intero spirito. Sono i maestri olandesi a prevalere in questo ambito. In loro sembra che l'intera individualità stia lì solo per quell'impegno particolare. Armonia, compenetrazione dell'immagine con lo stato d'animo e con il sentimento rappresentano l'apice della pittura. Tutto passa in natura, ma l'arte riesce a fermare e a fissare la fugacità delle apparenze, capace di rappresentare in dettaglio questa fugacità conferendole durata. La natura è concreta in tutti i suoi aspetti: l'arte allo stesso modo non si arresta all'universale, ma lo particularizza, lo individualizza, e tuttavia in esso continua a sussistere l'universalità. L'arte non è mai semplice imitazione del percepito: l'arte nell'individualizzazione deve stare più in alto dell'immediato presente.

La pittura presenta gli oggetti su un piano ed ha un campo più esteso della scultura.

La pittura antica aveva per soggetto figure singole e con scarso movimento. Col progredire dell'arte aumenta il movimento, entrano gli scorci. Poi vengono rappresentate figure in relazione fra loro. La pittura più antica adotta lo schema piramidale: la regolarità della piramide, un Cristo crocifisso ed innanzi a lui degli oranti.

Un ulteriore progresso prosegue verso una maggiore complessità che si presenta in piani diversi: le figure principali sono in primo piano e sono colpite dalla luce. Nei fatti rappresentati la sensibilità del pittore ha modo di esternarsi. Debbono essere colti i momenti salienti e ciò avviene se si mostrano anche i momenti che precedono e che seguono. Inoltre anche l'ambiente circostante deve partecipare all'azione. Nelle Immagini di Maria, ad esempio, quando si scorge un giglio, questo è dipinto senza antere perché alludono al rapporto tra i sessi, in questo modo viene espressa la verginità di Maria.

Un secondo aspetto fondamentale è il colore. Il disegno, la creatività sono importanti, ma è il colore a caratterizzare l'espressione pittorica. I Veneti e gli Olandesi sono i maestri del colore usato nei vari toni. Luce e ombra, chiaro e scuro conferiscono l'aspetto plastico alle figure e agli oggetti; a questo effetto si aggiunge il colore anch'esso modificato nel chiaro-scuro. Quando il pittore vuole rendere certi particolari, ad esempio le labbra, queste possiedono un rosso più intenso delle altre parti del viso. In queste tinte locali il pittore contrappone chiaroscuro a rotondità. Un'ulteriore circostanza è che i colori posseggono per se stessi un contrasto tra chiaro e scuro: ad esempio il giallo è chiaro, il blu è scuro. Quando sono vicini, il blu per il fatto che è scuro, qualunque sia la sua collocazione spaziale nel dipinto, altera la percezione della distanza con l'osservatore. I colori, poi, hanno anche un significato simbolico. Il rosso, ad esempio, è sempre stato segno di regalità. I colori fondamentali, giallo-rosso-blu, risaltano sui secondari. Presso famosi pittori si osserva che per le figure principali sono usati i colori fondamentali, mentre per le figure secondarie sono usati i colori derivati. Anche nell'uso del colore si deve ricercare un'armonia. A seconda di come sono accostati possono esaltarsi o deprimersi; ad esempio colori secondari messi l'uno vicino all'altro si danneggiano a vicenda. In una certa epoca si è cercato l'armonia attenuando i colori, ma la grande pittura deve usare colori anche vivaci, evitando stridori. Una cosa da considerare è la cosiddetta prospettiva aerea (Leonardo). Tanto più gli oggetti si allontanano, tanto più i colori si attenuano, ciò è dovuto all'atmosfera che velo su velo si intensifica nascondendo i colori e portandoli verso una neutralità. Perciò i colori in primo piano devono essere vivi e scuri (intensi), allontanandosi i contrasti si attenuano. Un altro aspetto è l'illuminazione determinata; tutto ciò fa dell'uso del colore il momento più difficile della pittura. Il colorito è la caratteristica peculiare, tipica di ogni maestro, un momento dell'immaginazione produttiva dell'artista.

L'aspetto più difficile nella pittura e nell'uso del colore è costituito dall'incarnato che costituisce l'ideale nel colorito. Sulla pelle si uniscono tutti i colori: il rosso, l'azzurro delle vene, il giallino della pelle. Tutte queste sfumature si uniscono insieme senza risaltare; nessun colore spicca sugli altri, tutti sono fusi meravigliosamente insieme. Per raggiungere questo effetto bisogna che il colore non sia uniforme e che la carne sia presentata come qualcosa di interiore, che viene da dentro. In alcuni elementi naturali invece i colori restano per così dire in superficie, molto vari, ma in superficie. In altri invece, se osserviamo ad esempio un grappolo d'uva traslucido, vi è una infinità di apparenze. Ogni punto appare diverso da quello che gli sta vicino, c'è ovunque trasparenza. Se osserviamo la pelliccia di un animale o il suo piumaggio, la morbidezza è data dal fatto che il colore è steso in un'infinità



di punti e linee. Questo trasparire di uno strato attraverso l'altro, si verifica maggiormente nella pelle umana. Nel bell'incarnato il colore non deve presentarsi come semplice superficie, ma come qualcosa di trasparente, traslucido che proviene dall'interno ed esprime l'interno. Dal punto di vista tecnico questo si ottiene mediante la tecnica della velatura che consiste nello stendere velature di colori più chiari, sopra quelli scuri, che traspaiono sotto quelli chiari.

Se vogliamo fare una storia della pittura si può dire che dapprima le figure venivano determinate dal contorno: benché i colori fossero presenti erano stesi in maniera piatta entro i contorni. Nella pittura compiuta come arte perfetta, la figura si determina invece tramite lievi passaggi di colore e il disegno stesso viene a determinarsi per mezzo del colore.

In Raffaello come in Dürer si vedono i massimi effetti prodotti mediante differenze assai semplici. Se ci si avvicina, la superficie sembra di un unico colore, ma se ci si mette alla giusta distanza, si vede come i colori con le loro piccole diversità producano figure eloquenti. Gli antichi non usavano il chiaroscuro al livello in cui è stato portato dai maestri successivi che hanno fuso i più acuti contrasti tra chiarezza e oscurità. Questa fusione esprime soavità e grazia. In seguito, la pittura è diventata maniera e si è cercato di produrre effetti mediante luci e ombre violente. Così, però, non viene espressa la bella rotondità e la naturalezza.

## CONCLUSIONI

Abbiamo visto come Hegel ponga la funzione della esperienza estetica all'interno della complessiva esperienza umana.

D'Angelo, nella sua lettura di Hegel, vede l'arte nello spirito assoluto in quanto forma di religione, espressione cioè della religione del bello. La religione dello spirito assoluto però è la religione rivelata; quindi, l'arte sta nello spirito assoluto in una posizione precaria. Tuttavia, D'Angelo vede all'interno del discorso hegeliano, altre funzioni dell'arte, come la facoltà di esprimere, da parte di una determinata comunità storica, la propria visione del mondo, i propri valori e ideali; c'è un riscatto dell'arte nella sua dimensione storica, come espressione storica.

Con Biasutti abbiamo chiarito che il fenomeno artistico, diversamente dalla natura, è qualcosa che esiste per essere goduto da uno spettatore e che il rapporto opera d'arte - fruitore è presente già al momento della produzione, per cui è intrinseco nel suo essere, un canale comunicativo con l'altro, una comunicazione col fruitore. Prodotto di una specifica attività dello spirito umano e inscindibile dall'individualità che la produce, l'arte è tuttavia fatta per essere condivisa, per essere esperita. La pittura in particolare, come arte della interiorità soggettiva, si dà in una relazione privilegiata alla spiritualità dell'altro, del fruitore, più di quanto non siano in grado di fare architettura e scultura. La produzione artistica mira alla comunicazione è destinata alla ricezione, che contribuisce a formare una comune visione del mondo.

Per Hegel l'arte è un tentativo di interpretazione del mondo, concepito dall'uomo per sé e per la comunità. La produzione artistica produce tanto un'interpretazione del mondo quanto dell'uomo, è espressione di sé e del mondo, ma anche contribuisce a modificarlo. Come ogni uomo è figlio del suo tempo, anche l'arte è espressione del suo tempo.. Dopo la Riforma, Hegel non riconosce nel Cristianesimo l'identità spirituale dell'occidente moderno, che ha sostituito i valori religiosi con una coscienza più laica; l'arte ha abbandonato i grandi temi religiosi e si è rivolta al quotidiano. Tuttavia D'Angelo rileva che, se da un punto di vista estetico il culmine dell'arte è rappresentato dall'arte classica, dal punto di vista dello sviluppo storico e della relazione tra le varie forme dello spirito assoluto, l'arte romantica costituisce un progresso rispetto a quella classica, in quanto in essa si esprime una veduta religiosa assai più profonda.<sup>36</sup> In quanto religione dell'umano, l'arte fa dell'umano la sua nuova cosa sacra.

---

<sup>36</sup> P. D'Angelo, *Arte romantica e pittura*, in *L'estetica di Hegel*, a cura di M. Farina e A. Siani, Il Mulino, Bologna 2014, p. 155.

Con la pittura dei maestri olandesi conosciamo la natura umana in quanto ha rappresentato le forme in cui l'uomo esprime la sua umanità.

Dal punto di vista soggettivo, l'arte risponde al bisogno umano di trasformare il mondo esterno in un oggetto dove l'uomo può riconoscere il proprio io, può riconoscersi, immedesimarsi e conoscere se stesso. Nella pittura, in quanto arte romantica, il contenuto, la soggettività spirituale è espresso dal sensibile come parvenza che diviene esteriorità intuibile nel colore. La pittura, afferma Hegel, non si collega alla sostanzialità oggettiva dell'osservatore, ma alla sua soggettività, al sentimento. L'elemento sensibile di questa soggettività particolare è il colore e lo scopo universale dell'arte è manifestare tramite l'apparenza ciò che è nello spirito umano, le sue passioni, i suoi interessi, i suoi drammi, al fine di conseguire, attraverso la conoscenza di sé, l'addolcimento della barbarie.

Per Hegel la pittura è in grado di offrire con precisione ed efficacia la particolarità del soggetto e del suo sentire, attraverso la versatilità della forma cromatica in grado di trasmettere un particolare stato d'animo. La pittura moderna riesce ad approdare nel mondo esteriore e interiore del fruitore più di quanto non possano fare altre forme d'arte. Armonia, compenetrazione dell'immagine con lo stato d'animo e con il sentimento, questo hanno prodotto i maestri olandesi raggiungendo l'apice della pittura.

Abbiamo poi visto come Gabriele Tomasi legga nel pittore romantico il tramite fra la realtà e la percezione dello spettatore: nel rappresentare l'esteriorità attraverso la luce e il colore, grazie alla sua abilità, il pittore conferisce il primato della resa pittorica sulla realtà, della finzione sul reale. L'arte dei maestri olandesi permette una riconciliazione con il mondo perché i loro dipinti non rinviano a qualcos'altro, ma attirano l'attenzione dello spettatore sull'attività stessa del rappresentare.

Il principio soggettivo dell'arte moderna, romantica, dà all'artista grande libertà, ma allo stesso tempo la perdita di un ambito determinato. A questa condizione si collega la famosa questione della "morte dell'arte". Per Hegel ciò che è passato è la capacità dell'arte di esprimere interamente attraverso la forma sensibile, il contenuto divino. Hegel non mette cioè in discussione l'esistenza dell'arte, ma la sua capacità di soddisfare i bisogni spirituali. Il suo ruolo ora si esprime interpretando la profondità dell'umano, che diviene la sua nuova divinità e che coinvolge ugualmente l'intero spirito. Se ormai all'arte come contenuto interessante rimane l'universale umanità, l'animo umano nella sua pienezza, nella sua verità, questo umano, secondo Goethe, è tuttavia sacro.

Alla luce di queste riflessioni siamo ora in grado di rispondere alle domande che erano state poste in premessa. L'arte, la pittura può essere ancora considerata espressione dello spirito assoluto? Ovvero come lo spirito che si autoconosce?

Nell'immedesimazione che ci porta l'elevazione estetica, nella estraneazione dalla finitezza della contingenza, ci sentiamo coinvolti e partecipi, in intimità con l'espressione pittorica e in questa intimità abbiamo modo di conoscere noi stessi. Di conoscere attraverso l'intimità dell'altro la nostra intimità, la nostra umanità, ci ritroviamo in comunione con la spiritualità espressa nell'opera che è in relazione con noi, in un processo di comunicazione reciproca. In questa esperienza, estetica e formativa insieme, l'osservatore acquista consapevolezza di sé, si conosce, si conosce come umano. Siamo perfettamente all'interno della concezione hegeliana dell'arte, che la interpreta come momento essenziale di autoconoscenza del modo di essere proprio dell'uomo. Spirito assoluto, la più alta conoscenza di se stesso, come conoscenza di sé nel modo di essere umani.

## BIBLIOGRAFIA

Biasutti Franco (cur.). *Dipingere l'idea. Interpretazioni tra filosofia e pittura*, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1996.

Biasutti Franco, *La "magia del colore": l'interpretazione hegeliana della pittura olandese*, in *Dipingere l'idea*, a cura di F. Biasutti, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1996.

Cesa Claudio, (cur.). *Guida a Hegel*, Laterza, Roma Bari 1997.

D' Angelo Paolo, *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma Bari 1989.

Farina Mario, Siani, Alberto Leopoldo, *L'estetica di Hegel*, Il Mulino. Bologna 2014.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, trad., pref. e note di B. Croce, Laterza, Roma Bari 2002.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma Bari

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Lezioni di estetica. Corso del 1823 nella trascrizione di H. G. Hotho*, trad. it. e intr. di P. D'Angelo, Laterza, Roma Bari 2022.

Kant Immanuel, *Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo riveduta da V. Verra, Laterza, Roma Bari 1979.

Illetterati Luca, Giuspoli Paolo, Mendola Gianluca (cur.), *Hegel*, Carrocci, Roma 2010.

Mengs Anton Raphael, *Le opere*, Edizione Azara-Bassano 1783, *Riflessioni sopra i tre gran pittori Raffaello, Correggio e Tiziano e sopra gli Antichi*.

Tomasi Gabriele, *La bellezza dell'ordinario. Su Hegel, la pittura olandese del Seicento e Jeff Wall*, «Verifiche», XLV (1-2), 2016.

Tomasi Gabriele, *Il contorno di Dibutade. Riflessioni sulla concezione kantiana della pittura nella "Critica del giudizio"*, in F. Biasutti (cur.), *Dipingere l'idea. Interpretazioni tra filosofia e pittura*, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1996.

Vattimo Gianni, *Introduzione all'estetica*, ETS, Pisa 2010.