

L'arte è morta. Viva l'arte! La politicizzazione dell'estetica da Hegel a Marx

Gabriele Schimmenti (Università di Roma Tre)

My paper aims at investigating the politicization of aesthetics and art that began with Hegel's Lectures on Aesthetics or Fine Arts, by examining the aesthetic conceptions of some of the most representative members of the Young Hegelians (Bruno Bauer and Arnold Ruge) and of the young Karl Marx. Hegel did not develop a conservative aesthetic thought, but instead provided the Young Hegelians with a theory of the end of art, which is also a theory of the future of art in modernity. The Young Hegelians and the young Marx will inherit and further develop these ideas by grasping the political and revolutionary level of Hegel's aesthetic thought, but developing different paths towards the politicization of aesthetics.

Young Hegelians; Hegel's aesthetics; End of art; Karl Marx.

«Desta la gente a suon di tamburo
batti la sveglia con forza giovanile
marcia in avanti battendo il tamburo
questa è tutta la scienza
questa è la filosofia hegeliana
questo è il significato più profondo dei libri»
(Heinrich Heine, *Dottrina*)

1. Perché Losurdo?

Il giovane hegelismo è un campo ancora molto oscuro e poco approfondito dalla ricerca storico-filosofica italiana e internazionale. Tra coloro che invece hanno riconosciuto allo hegelismo e alla temperie posthegeliana un ruolo centrale per comprendere il moderno non può non essere ricordato Domenico Losurdo. Infatti, la sua elaborazione teorica, sviluppata in studi ormai classici come *Hegel e la Germania. Filosofia e questione nazionale*, *Tra Hegel e Bismarck*, oppure nel saggio *Intelletuali e impegno politico in Germania: 1789-1848* fornisce un'adeguata cornice teorica e storico-filosofica entro cui comprendere e leggere il fenomeno di politicizzazione dell'estetica giovane hegeliana, oggetto dell'analisi che

si svilupperà in questo saggio mediante un itinerario che da Hegel giunge sino al giovane Marx. “Politicizzazione” è il termine chiave per comprendere un movimento culturale come quello giovane hegeliano, caratterizzato dall’essere protagonista intellettuale degli eventi che porteranno al Quarantotto tedesco. Prima però di delineare alcune traiettorie del giovane hegelismo, è tuttavia necessario indicare alcuni aspetti storici e filologici imprescindibili che ci vengono suggeriti dagli studi di Losurdo. Non è un caso che nel summenzionato saggio venisse selezionato un lasso di tempo che va dallo scoppio degli eventi rivoluzionari francesi sino alle barricate parigine e europee, passando per la Repubblica e il Terrore, per l’ascesa e la disfatta di Napoleone e per la Restaurazione dell’Ordine di Vienna. In ogni caso, a voler descrivere a grandi linee le tendenze culturali di un’epoca, potremmo dire che gli intellettuali tedeschi mutano radicalmente il proprio orientamento passando dalla gallofilia alla gallofobia. L’esperienza storico-politica che determina il riorientamento dell’intellettualità e della cultura tedesca è la questione nazionale, che va letta alla luce degli avvenimenti cruciali che riguardano il territorio tedesco, dall’occupazione napoleonica sino ai *Befreiungskriege*. A differenza della tendenza gallofobica e, dunque, retriva e teutomane, che troverà il suo sbocco nei regni ultraconservatori che precedono il Quarantotto, Hegel manterrà sempre una posizione universalistica di tipo concreto nei confronti della Rivoluzione Francese, criticandone le derive anti-dialettiche, ma non disconoscendo mai gli aspetti universali della stessa. Anzi, «[a] Berlino lo sforzo di Hegel è di ridare in qualche modo diritto di cittadinanza alle idee provenienti da Oltretreno: ma, nel clima di passione nazionale provocato dalla dominazione napoleonica e dai successivi *Befreiungskriege*, ciò era possibile cercando di innestare queste idee su una tradizione nazionale tedesca»¹. Soprattutto, Hegel non cederà alla “crisi dei miti” – e va inteso qui in primo luogo il mito della Rivoluzione Francese – che ha contraddistinto l’intellettualità tedesca all’indomani del Terrore e al proseguire della guerra tra la Francia e gli alleati antinapoleonici². Ad ogni modo, secondo la ricostruzione di Losurdo, la politica culturale berlinese di Hegel era contraddistinta dalla costante ricerca di influenzare non solo una combattiva avanguardia di allievi e

¹ LOSURDO 1997, p. 35.

² Sul concetto di “crisi dei miti” cfr. LOSURDO 1997, pp. 30-31.

intellettuali, ma anche ampi strati dell'opinione pubblica. Si trattava, dunque, di fare della cultura tedesca un campo di battaglia, come d'altronde emerge dall'utilizzo di tutta una metaforica che si sviluppa già durante l'insegnamento di Hegel a Berlino e che continua sicuramente sino alla formazione e al declino dei gruppi giovani hegeliani³. Sono proprio questi ultimi a guardare, come già faceva il maestro, alle tendenze progressiste manifestatesi qualche decennio prima oltre il Reno⁴.

All'interno di questo sfondo teorico, Losurdo aveva già riconosciuto il ruolo emancipativo dato da Hegel alla filosofia dell'arte. La posizione del filosofo di Stoccarda e la sua nota tesi del "carattere passato dell'arte secondo le sue più alte possibilità" (*Vergangenheitscharakter der Kunst ihrer höchsten Möglichkeit nach*) coinciderebbe, a ben vedere, – sostiene Losurdo – con ciò che Heinrich Heine aveva formulato come "fine del periodo artistico" (*Ende der Kunstperiode*). In altri termini si deve essere titubanti di quelle letture che ritengono che la filosofia dell'arte hegeliana separi vita estetica e vita politica, rimandando ad una sorta di fuga dagli affari del mondo e della società, magari ad un "estetismo" tipico di quelle dottrine che rifiutano il ruolo per un verso educativo e, per l'altro, politico dell'arte. Non è un caso che qualche anno più tardi sarà proprio Rudolf Haym, uno dei più accaniti avversari liberali di Hegel, a tacciare lo stesso filosofo di Stoccarda di "estetismo", screditandone in questo modo l'universalismo concreto⁵. L'idea della fine del periodo artistico coincide in Hegel con la critica al romanticismo reazionario che si richiamava ad un concetto di genio quale individualità eccezionale e al rimando al Medioevo quale mito fondativo di un'arte in senso nazionale-tedesco:

³ Basti pensare al concetto di lotta (*Kampf*), centrale ad esempio in Bruno Bauer, ma già dotato di una certa valenza negli ambienti hegeliani – si pensi ad esempio ai *Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* (cfr. LOSURDO 1997, p. 40).

⁴ Sulla ricezione della Rivoluzione francese nel *Vormärz*, cfr. BUNZEL 2008 e LAMBRECHT 2008.

⁵ «In realtà il tema della fine del periodo artistico a cui Haym fa ricorso per mettere sotto accusa l'"estetismo" di Hegel, è proprio di origine hegeliana. [...] Quello che è stato spesso letto come il tema della morte dell'arte, alla luce anche degli sviluppi successivi, ci sembra vada invece letto come il tema della fine del periodo artistico» (LOSURDO 1982, pp. 798-799).

«In terra tedesca in particolare, la condanna del mondo moderno non proviene solo dai nostalgici dell'antichità classica, ma anche da quelli del Medioevo germanico. Quest'ultimo, a partire soprattutto dalla resistenza contro l'espansionismo francese e dalle guerre anti-napoleoniche, diventa l'oggetto di un'esaltata trasfigurazione che non si stanca di dipingere nei colori più tenui e seducenti la perduta semplicità dei costumi e il disdegno dei Germani per gli agi materiali, la loro concezione patriarcale e religiosa della vita, il senso dell'onore, la ricchezza dei rapporti personali tra individuo e individuo, la cavalleria, le Crociate, tutto il mondo che era stato sciaguratamente spazzato dall'avvento di una modernità piatta, arida, meccanica, egoistica e volgarmente utilitaristica e banausica, in ultima analisi eversiva dei valori più profondi»⁶.

Di contro a questo tipo di visione,

«La fine del periodo artistico è in Hegel – *lo stesso vale anche per i suoi discepoli* [cors. mio] – la fine del romanticismo, descritto e denunciato come la “consapevole aspirazione ad innalzarsi al di sopra del *dato* e del *reale*”, ad immergersi, con “arbitrario misticismo” in “un mondo *diverso, spirituale e meraviglioso*” [...]. A tale atteggiamento Hegel contrappone “l'interesse e la coscienza delle antitesi (*Gegensätze*) più acute e delle contraddizioni (*Widersprüche*) che ne scaturiscono [...]”. La fine del periodo estetico è scandita dunque dall'interesse e dall'impegno relativi alle “antitesi” e “contraddizioni” oggettive, di natura eminentemente politica. Non c'è più spazio per l'estetismo»⁷.

Seguendo la linea tratteggiata da Losurdo, potremmo dire, con buona pace di Haym, che l'estetismo hegeliano coincide proprio con il superamento dell'estetismo. Vale la pena sottolineare che in questo brano Losurdo segnala che la concezione hegeliana è condivisa dai suoi epigoni e che, quindi, risulta in primo luogo necessario, al fine di indagare le estetiche posthegeliane, comprendere la loro fedeltà alla concezione estetica del maestro di Stoccarda; si potrebbe aggiungere che la tendenza emancipativa di queste estetiche può essere compresa all'interno di un contesto politico e religioso ancor più retrivo rispetto agli anni berlinesi di Hegel e segnato dalla recrudescenza della reazione.

⁶ LOSURDO 2012, p. 559.

⁷ LOSURDO 1982, p. 800.

2. *L'estetica hegeliana*

Prima di entrare nel merito della riflessione hegeliana, è bene fare alcune precisazioni filologiche relative all'estetica del filosofo di Stoccarda. Hegel, infatti, non ha mai pubblicato le note *Lezioni di estetica*, le quali vennero pubblicate postume dal suo allievo Heinrich Gustav Hotho tra il 1835 e il 1838 (e successivamente riedite nel 1842) all'interno del progetto di edizione delle lezioni di Hegel dei *Freunde des Verewigten*. Infatti, Hegel, pur avendo tenuto corsi di *Estetica o filosofia dell'arte* (*Ästhetik oder Philosophie der Kunst*) a Heidelberg nel 1818 e a Berlino negli anni 1820/21, 1823, 1826 e 1828/29, non aveva mai preparato un testo da dare alle stampe. Va però detto che disponiamo adesso di diverse *Nachschriften* e *Mitschriften* dei differenti corsi di estetica. Solo di recente, inoltre, la nuova edizione storico-critica tedesca delle opere di Hegel, le *Gesammelte Werke*, ha visto il completamento e la pubblicazione dei tre tomi del volume 28, ovvero quello che contiene la trascrizione dei manoscritti delle lezioni di estetica. Ora, sebbene Hotho avesse a disposizione un lascito documentario molto più corposo rispetto a quello che ci è rimasto, le note *Lezioni di estetica* non sono scevre, da un punto di vista metodologico e filologico, da alcune importanti fragilità che alcuni studiosi hanno rilevato. In particolare, Hotho, in ottemperanza ai criteri e ai canoni di correttezza filologica ottocenteschi, produsse un testo che, lungi dal restituire l'apertura e la processualità dei corsi di estetica hegeliani, miscelava elementi e discorsi provenienti da differenti lezioni, producendo altresì alcune distorsioni nella ricezione dell'estetica hegeliana. Valga la pena menzionare a titolo di esempio la centralità conferita alla pittura italiana – frutto del peculiare interesse di Hotho – rispetto a quella olandese – concezione, questa, molto distante rispetto a quanto sostenuto da Hegel⁸. A parere di Annemarie Gethmann-Siefert, Hotho avrebbe addirittura trasformato le lezioni in “sistema”, snaturando il carattere di “work in progress” dell'estetica hegeliana ed inserendo nelle *Lezioni di*

⁸ Sulla questione della pittura italiana cfr. GETHMANN-SIEFERT 2005, pp. 50-59; IANNELLI 2007, pp. 154-155 e in merito all'ultimo corso di lezioni di estetica durante il *Wintersemester* 1828/1829 si veda OLIVIER 2016, pp. 149-181. Relativamente alla predilezione dell'arte medievale cfr. BERTOLINO 1996, pp. 131-132.

estetica la propria predilezione per i contenuti cristiani a scapito del significato cosmopolitico e universalistico conferito da Hegel alle opere d'arte⁹. Nel testo redatto da Hotho si perderebbe proprio la *funzione culturale* dell'opera, il suo carattere di *Bildung* politica e si favorirebbe una "versione depoliticizzata" dell'estetica hegeliana¹⁰. Come a dire, dunque, che non è Hegel a dover esser tacciato di estetismo, ma più probabilmente Hotho¹¹. Non è infatti un caso che il 24 novembre del 1841, all'indomani della chiamata di Schelling a ricoprire la cattedra di Hegel a Berlino, il giovane hegeliano Arnold Ruge scriva a Ludwig Feuerbach: «In un banchetto con Schelling, Henning e Hotho brindano con lui e gli dicono: il maestro ci ha sempre insegnato pietà per il suo maestro e noi non gli diverremo infedeli. Förster gli ha dato il benvenuto "al trono di Hegel" e lo stesso ha fatto Gabler»¹². È palmare in questa testimonianza il riferimento polemico a una parte della scuola hegeliana – non solo Hotho, ma anche Gabler – che viene accusata di venire a patti con tutto ciò che l'arrivo di Schelling a Berlino rappresenta a livello politico. A Hotho e a Henning vengono persino attribuite delle esternazioni quasi derisorie nei confronti di Hegel, il quale non solo avrebbe riconosciuto il proprio debito nei confronti di Schelling, ma lo avrebbe persino definito il suo "maestro". Nella direzione dell'estetismo di Hotho va, infatti, il giudizio di un altro importante studioso tedesco del giovane hegelismo, ovvero Lars Lambrecht, il quale riconosce: «in Hotho si può comprendere la quintessenza dell'estetizzazione della politica nel senso che l'estetica deve

⁹ GETHMANN-SIEFERT 2002, in particolare pp. 275-285.

¹⁰ "Versione depoliticizzata" (*entpolitisierte Version*) è un termine introdotto da GETHMANN-SIEFERT 1983. Su questo tema cfr. anche VALAGUSSA 2013, pp. 58-66.

¹¹ Cfr. BERTOLINO 1996, pp. 127-134, la quale cita la seguente affermazione presente nei *Vorstudien für Leben und Kunst* [*Studi preliminari per la vita e per l'arte*] del 1835: «Le mancanze, le lotte, le opposizioni, il disagio dell'esistenza limitata e finita richiedono la vita artisticamente infinita, affinché si trovi il vero presente e la realtà e e affinché il presente e la realtà diventino in se stessi veri» (BERTOLINO 1996, p. 131).

¹² Arnold Ruge an L. Feuerbach, 24. November 1841, in HUNDT 2010, p. 879, trad. mia. Su questo punto si veda anche BRIESE 1998, pp. 106-107; in merito a Henning cfr. BERTANI 2020.

subentrare al posto della politica»¹³. A partire da questo sfondo, dunque, lo stesso Lambrecht arriva a sostenere che «chi si è firmato sinora nel campo dell'estetica come giovane-*hegeliano*, da un punto di vista teoretico dovrebbe essere chiamato in futuro più esattamente giovane-*hothiano*»¹⁴, una posizione, questa, che riteniamo necessiti di un'importante precisazione, ovvero che sarà proprio il gruppo giovane hegeliano berlinese, a differenza di quello di Halle, a fare tesoro del lascito teorico estetico di Hegel mediante una ricezione molto più diretta dell'estetica hegeliana e che dovremo discutere in seguito. È metodologicamente necessario seguire dunque il consiglio gramsciano:

«Nello studio dello hegelismo di Marx occorre ricordare [...] che Marx [partecipò alla vita universitaria tedesca poco dopo la morte di Hegel, quando doveva essere vivissimo il ricordo dell'insegnamento "orale" di Hegel e delle discussioni appassionate, con riferimento alla storia concreta, che tale insegnamento certamente suscitò], nelle quali, cioè, la concretezza storica del pensiero di Hegel doveva risultare molto più evidente di quanto risulti dagli scritti sistematici. Alcune affermazioni di Marx mi pare siano da ritenere specialmente legate a questa vivacità "conservativa"»¹⁵.

Effettivamente, seppure molteplici sono le direttrici estetiche che il discorso hegeliano lascia in eredità al giovane hegelismo, il principale principio teorico che farà da riferimento al dibattito successivo (e che giungerà a Marx) può essere così formulato: Hegel offre, per un verso, una teoria dell'emancipazione dell'arte dalla religione (e viceversa), nel senso della loro reciproca autonomizzazione e, per un altro, la sempre più stretta correlazione tra l'arte e il nesso politico-culturale di un'epoca. A corollario di questa ampia tesi vanno a inserirsi tutta una serie di implicazioni, come ad esempio la nascita tutta moderna di una disciplina scientifica (l'estetica o la filosofia dell'arte) che si interroga dell'arte in quanto tale¹⁶, la spietata critica al richiamo romantico nei confronti

¹³ LAMBRECHT 2004, p. 241.

¹⁴ LAMBRECHT 2004, p. 243.

¹⁵ GRAMSCI 1975, *Q I*, § 152, pp. 134-135.

¹⁶ Non è un caso che Hegel abbia cambiato il titolo della sezione sull'arte dall'edizione del 1817 dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*

dell'irrazionale e della decadenza del presente e nei riguardi della prosaicità del mondo moderno, oppure l'accusa nei confronti dell'idealizzazione e del tentativo di far rivivere o di riattivare la cultura e l'arte del passato, come quelle medievali, ormai irrimediabilmente tramontate:

«Sono trascorsi i bei giorni dell'arte greca, come pure l'età d'oro del basso Medio Evo. La formazione riflessiva della nostra vita odierna ci crea il bisogno, sia in relazione alla volontà che al giudizio, di fissare punti di vista generali e di regolare in conseguenza il particolare, cosicché forme universali, leggi, doveri, diritti, massime valgono come motivi determinanti e sono ciò che fondamentale ci guida»¹⁷.

Brevemente si tratta di quella che è stata definita tesi della “morte dell'arte”, ma che più precisamente va chiamata tesi del “carattere passato dell'arte secondo la sua più alta possibilità”. Secondo tale tesi l'arte non appaga più i sommi bisogni dello spirito: «Se noi ora diamo da un lato all'arte questa posizione elevata, è però d'altro canto da ricordare parimenti che l'arte non è, sia rispetto al contenuto che alla forma, il modo supremo ed assoluto di portare a coscienza (*zum Bewußtsein zu bringen*) lo spirito i suoi veri interessi»¹⁸. Nel moderno, a parere di Hegel, l'arte va incontro a “molteplici dissoluzioni”¹⁹, come sono state definite: in primo luogo l'arte non è più in grado di rivolgersi alla singola eticità di

a quelle successive; il titolo passa da *Die Religion der Kunst* al semplice *Die Kunst*. Su questo punto cfr. D'ANGELO 2012, pp. 99-105.

¹⁷ HEGEL 1978, Vol. 1, p. 17. I rapporti sociali del Medioevo, a parere di Hegel, sono inevitabilmente tramontati ed è impossibile qualsivoglia loro ritorno; infatti, ciò si manifesta anche nell'arte mediante la messa a tema della fine della cavalleria nel *Don Chisciotte*: «Infatti solo la Cavalleria ed i rapporti feudali sono nel Medio Evo il terreno proprio per questo genere di autonomia. Ma se ora l'ordinamento basato sulla legge si è più completamente sviluppato nella sua forma prosaica ed è divenuto predominante, l'avventurosa autonomia di individui cavallereschi è fuori posto, e, quando vuole ancora mantenersi come l'unica cosa valida, raddrizzando i torti, recando aiuto agli oppressi nel senso della Cavalleria, cade nel ridicolo come Don Chisciotte, quale ce lo descrive il Cervantes» (HEGEL 1978, Vol. 1, p. 259).

¹⁸ HEGEL 1978, Vol. 1, p. 16, trad. parzialmente modificata.

¹⁹ Riprendo l'espressione da IANNELLI 2015, p. 19.

un popolo o di una cultura, bensì per un verso esige il riconoscimento del fruitore individuale, mentre al contempo subisce un processo di universalizzazione che la porta a mettere a tema ciò che viene definito, prendendo a prestito il lessico goethiano, il Santo Umano, ovvero l'umano nella sua universalità:

«Tuttavia l'arte che va oltre se stessa è parimenti un ritorno dell'uomo in se stesso, un discendere nel proprio petto, con cui l'arte cancella da sé ogni fissa limitazione ad una cerchia determinata di contenuto e di apprensione, facendo dell'*umano* la sua nuova cosa sacra (*zu ihrem neuen Heiligen den Humanus macht*): la profondità e l'altezza dell'animo umano come tale, l'universalmente umano (*das Allgemeinmenschliche*) nelle sue gioie e nelle sue sofferenze, nelle sue aspirazioni, nei suoi atti e nei suoi destini. Con ciò l'artista riceve il suo contenuto da lui stesso ed egli è lo spirito umano che determina realmente se stesso, che considera, scopre ed esprime l'infinità dei suoi sentimenti e delle sue situazioni, lo spirito a cui più nulla è estraneo di ciò che vive nel petto umano»²⁰.

Questa universalizzazione si connette al passaggio dall'artista animato dal *Begeisterung* tipico della greicità al libero artista moderno che dispone delle forme a suo piacimento. Anche i contenuti dell'arte sono segnati da un mutamento epocale; infatti, i contenuti religiosi dell'opera d'arte tendono sempre di più a far spazio ad aspetti finiti e mondani.

Relativamente alla questione del carattere passato dell'arte, nei manoscritti di lezione di Hegel, abbiamo testimonianza di un sempre maggior approfondimento, rinvenibile dall'utilizzo (e dal rigoglio) dei termini

²⁰ HEGEL 1978, Vol. 1, pp. 799-800; cfr. anche HEGEL 2007, p. 198. Il richiamo è alla poesia *I segreti (die Geheimnisse)* del 1825 di Goethe, il cui tema però viene trattato da Hegel con un'inflessione non religiosa, bensì universalistica, non presente in Goethe; l'universalismo del concetto di *Humanus* in Hegel è sottolineato da HENRICH 2014, pp. 40-46. Su tale questione cfr. inoltre DONOUGHO 1982, e HEBING 2015, pp. 347-366, in particolare 358 e sgg.; cfr. inoltre nuovamente GETHMANN-SIEFERT 2005. Sarà invece Marx che, seguendo l'inflessione universalistica data al concetto da Hegel, lo declinerà in senso politico: «Nei paesi del feudalesimo ingenuo, nei paesi in cui vige la divisione in caste, dove l'umanità è incasellata nel vero senso della parola, e le nobili, liberamente organiche membra del gran santo, del santo Umano (*des großen Heiligen, des heiligen Humanus*), sono spezzate, infrante, violentemente dilacerate [...]» (MEOC, I, pp. 228-229 (cors. miei); MEGA², I/1.1, p. 205).

utilizzati. E, infatti, pare che Hegel nei vari corsi di lezioni abbia insistito e segnalato in maniera sempre più netta la sua tesi; l'utilizzo di termini come *Vernichtung* (annientamento) oppure *Auflösung der Kunst* (dissoluzione dell'arte) nel corso di lezioni del 1828/29 ne dà una testimonianza lampante: «La commedia è l'ultima forma di arte, *la dissoluzione dell'arte (die Auflösung der Kunst)* [cors. mio], in cui il contenuto stesso dell'arte viene annichilito (*wo der Gehalt der Kunst selbst vernichtet wird*)»²¹. Mettendo da parte, per il momento, il riferimento pur cruciale alla commedia, sul quale comunque dovremo tornare, vale la pena sottolineare dunque che sarà il tema della dissoluzione dell'arte dalla religione e il suo subentrare nella dimensione della politica a giocare un ruolo cruciale nel dibattito giovane hegeliano successivo.

3. *La ricezione giovane hegeliana dell'estetica di Hegel*

Ad un'attenta analisi delle discussioni estetiche del giovane hegelismo è possibile rinvenire *almeno* due linee di sviluppo relative alla ricezione dell'estetica hegeliana. In effetti, se si considera il parametro geografico dei gruppi giovani hegeliani, sarà possibile notare che la collocazione spaziale di tali gruppi condiziona la ricezione. Infatti, rilevante è la differenza tra la ricezione dell'estetica hegeliana nel gruppo di Halle, rappresentato in buona sostanza dal carismatico Arnold Ruge e dall'organo a stampa del movimento (gli *Annali di Halle [Hallische Jahrbücher]*), e in quella berlinese, ovvero, in particolare, in Bruno Bauer e in Karl Marx. Dico che è possibile rinvenire *almeno* due linee di sviluppo, poiché sarebbe necessario un'ulteriore opera di scavo delle fonti, che in questa sede non è stato possibile compiere, sia relativa a figure più rilevanti, come ad esempio K. Rosenkranz, che a quelle meno note (ma altrettanto importanti), come ad esempio Karl Nauwerck²², oppure Karl Riedel²³.

Per tornare alle due suddette ricezioni, va detto che le caratteristiche che permettono di differenziare le correnti risiedono, in primo luogo nella *ricezione diretta o indiretta* dell'estetica hegeliana, e dunque alla

²¹ HEGEL, 2017, p. 206.

²² S u K. Nauwerck si veda LAMBRECHT 2003 e LAMBRECHT 2016.

²³ Cfr. in particolare RIEDEL 1836.

vicinanza al concreto dettato hegeliano. Una seconda differenza è data dalla centralità della teoria della morte dell'arte nel gruppo berlinese, a differenza di quello hallense che si concentrerà ad esempio – questo è il caso di Ruge – su altre categorie come quella del comico. Comune a entrambe, in ogni caso, è la critica alla *Romantik*, al romanticismo nazionalistico e a quegli intellettuali che si richiamavano alla cultura medievale per fondare la reazione teutomane. Dunque, il punto di rottura tra le due ricezioni può essere rinvenuto nella teoria del carattere passato dell'arte e la figura centrale del giovane hegelismo a questo riguardo risulta essere Bruno Bauer, ascoltatore dell'ultimo corso di lezioni di estetica (1828/29) di Hegel²⁴.

Se consideriamo l'estetica di Ruge, forse quella più caratteristica e rilevante all'interno del contesto della sinistra hegeliana, si noterà che la ricezione hegeliana è in buona parte indiretta, ovvero si basa su una ricezione parziale dell'estetica hegeliana. Erroneamente si è a lungo pensato, infatti, che l'opera principale di estetica di Ruge, ovvero la *Neue Vor-schule der Ästhetik (La nuova prescuola dell'estetica)*, pubblicata per la prima volta nel 1836, fosse un'opera sostanzialmente debitrice dell'estetica hegeliana e che contenesse al suo interno una teoria del comico – vero cuore categoriale dell'opera – di chiaro stampo hegeliano. Se però è fuor di dubbio che il metodo dell'opera sia dialettico o, quantomeno, sia ispirato alla dialettica, viceversa la categoria di comico, con buona pace di molti commentatori, non è hegeliana²⁵. Procedendo con ordine, va detto che prima della redazione di quest'opera, Ruge aveva già approfondito e scritto su tematiche estetiche; aveva tradotto nel 1830 l'*Edipo a Colono (Oedipus in Colonus)* di Sofocle e steso, sempre nello stesso anno, *Schill e i suoi. Dramma in cinque atti (Schill und die Seinen. Trauerspiel in fünf Aufzügen)*. Nel 1832 scrive inoltre un'*Estetica*

²⁴ Ci discostiamo pertanto da alcune considerazioni del pur meritorio lavoro di OLDRIANI 1994, ad esempio quando sostiene «così facendo, costoro e gli altri giovani hegeliani in lotta sul loro stesso fronte si ricollegano consapevolmente ai tratti più progressivi della filosofia di Hegel, ma insieme respingono con energia la dottrina del tramonto del principio artistico, della retrocessione dell'arte a un che di passato e storicamente superato» (cfr. p. 41).

²⁵ Sull'estetica di Ruge non esistono molti studi in lingua italiana. Un'eccezione significativa è RAVERA 1978.

platonica (*Platonische Ästhetik*), in cui emerge l'interesse per le relazioni tra politica ed estetica²⁶. All'indomani della pubblicazione *del primo volume* delle *Lezioni di estetica* nell'edizione dei *Freunde des Verewigten*, Ruge redige una recensione nei *Blätter für literarische Unterhaltung* avanzando posizioni hegeliane²⁷, ma ponendo l'estetica hegeliana in una linea di continuità storico-filosofica estremamente problematica, descrivendola come il compimento concettuale dell'*Erwin* di Solger, della *Vorschule der Ästhetik* di Jean Paul e, infine, persino del *System der Ästhetik* di Weisse. I tre autori vengono definiti persino "predecessori" (*Vorgänger*)²⁸ dell'estetica hegeliana. Questa continuità problematica la si può rinvenire anche ad un'attenta lettura della prima edizione della *Neue Vorschule der Ästhetik*; salta infatti all'occhio che la categoria del comico non ha come punto di riferimento la riflessione hegeliana delle *Lezioni di estetica*, bensì proprio quella di Weisse, di Jean Paul e di Solger, a cui si aggiunge anche il riferimento a Sulzer. Come ha notato correttamente Lambrecht, ancora a distanza di tempo, Ruge sosterrà che la sua estetica era «*Weißisch, Jean Paulisch e Sulzerisch*»²⁹, ovvero fortemente «contagiata» (*infiziert*) dai tre autori:

«Senza dubbio nella suddetta enumerazione dell'autodidatta si noterà l'assenza dei più importanti precursori, propriamente l'intera scuola più recente, dapprima l'*Erwin* di Solger e la famosa ironia, dopo il più grande di tutti, Hegel stesso, di cui è apparso al pubblico il primo volume dell'estetica nel 1835 e inoltre Chr.H. Weisse che nel suo *Sistema di estetica quale scienza dell'idea della*

²⁶ Cfr. RUGE 1832, p. 3.

²⁷ RUGE 1836.

²⁸ RUGE 1836, nr. 143, 22 Mai 1836, pp. 613-614. L'affermazione di Ruge è estremamente problematica non solo per motivi teoretici, ma anche per ragioni meramente cronologiche. Il *System der Ästhetik* di Weisse era stato pubblicato nel 1830, quando Hegel aveva già tenuto innumerevoli corsi di estetica. Weisse è una figura centrale e poco studiata di questa temperie culturale ed è fondamentale per comprendere i dibattiti sulla mitologia dei Vangeli dell'epoca. Peraltro, aveva recensito l'estetica hegeliana proprio negli *Hallische Jahrbücher* (WEISSE, 1838) e aveva assunto toni anche critici in merito alla collocazione dell'arte nel sistema hegeliano.

²⁹ Ruge an Rosenkranz, 02 Oktober 1839, citato in LAMBRECHT 2002, p. 107 (trad. mia).

bellezza, Leipz. 1830, tratta approfonditamente il concetto di comico [...]. *Il comico viene menzionato solo occasionalmente in questo primo volume dell'estetica e, da giudicare sulla base dell'intero impianto, anche sviluppato compiutamente a malapena nel secondo. Hegel non è un grande amico di esso e tratta poco l'argomento, quantunque una recensione sui "Convertiti" di Raupach nei suoi scritti vari (vermischte Schriften) dia prova che egli prende senza dubbio la commedia in considerazione e non la sdegni. Ciò dovrà poi accadere nuovamente nel secondo volume dell'Estetica nella poesia [...]*»³⁰.

Il riferimento a Hegel non è infatti alle lezioni di estetica, bensì alla recensione hegeliana ai *Die Bekehrten [I convertiti]* (1826) di Ernst B. S. Raupach (1784-1852). Come traspare da questa citazione, nel 1836 e nella seconda edizione del 1837, Ruge non poteva ancora sviluppare una teoria del comico fedele alle pagine hegeliane, semplicemente perché le pagine dell'estetica hegeliana sulla commedia non erano state ancora pubblicate. Fu K. Fr. A. Kahnis (1814-1888) uno degli esponenti di spicco della teologia hallense che attaccò in maniera spietata l'estetica di Ruge nel suo scritto *Dr. Ruge und Hegel. Ein Beitrag zur Würdigung der Hegel'scher Tendenz [Il Dr. Ruge e Hegel. Un contributo per la valutazione della tendenza hegeliana]* (1838), sostenendo che tanto la *Neue Vorschule*, quanto la *Platonische Ästhetik*, fossero in buona sostanza delle opere hegeliane, pur specificando poco dopo che *non le aveva lette*³¹. Quello che è forse l'unico testo sistematico di estetica giovane hegeliano, quindi, può essere ritenuto "hegeliano" con numerose riserve. Lo hegelismo estetico di Ruge si va precisando pian piano mediante la critica alla *Romantik* che attraversa le pagine dell'importante manifesto scritto a quattro mani con Theodor Echtermeyer, *Der Protestantismus und die Romantik. Zur Verständigung über die Zeit und ihre Gegensätze. Ein Manifest [Il Protestantismo e il Romanticismo. Per la comprensione del tempo e delle sue opposizioni. Un manifesto]*, pubblicato tra l'ottobre del 1839 e il marzo 1840. Questo scritto, che spesso è stato letto erroneamente in continuità con le idee heiniane³², rivela invece un graduale approfondimento della

³⁰ RUGE 1832, pp. 19-20, cors. mio.

³¹ Per i riferimenti testuali rimando a LAMBRECHT 2002, p. 110.

³² PEPPERLE 1978 ha cercato di mostrare la continuità tra il manifesto e il pensiero di Heinrich Heine; COLLENBERG-PLOTNIKOV 2011, p. 218 ha invece correttamente argomentato che il *Junges Deutschland* era annoverato dal

concezione dell'arte, «il più alto compito dell'arte» è il «divenire dell'Assoluto nel tempo»³³ (*das Werden des Absoluten in der Zeit*). Il punto centrale della critica è Goethe, il quale, a differenza di Schiller, non avrebbe compreso «la totalità della vita nella realizzazione storica dell'Assoluto, l'esposizione dell'idea della libertà negli sviluppi dei popoli e delle potenze universali dello Stato»³⁴. Senza entrare nel dettaglio del testo di Echtermeyer e Ruge³⁵, va detto che nel *Manifesto* dei due si delinea il superamento di un approccio sistematico all'arte, riscontrabile ancora nella *Neue Vorschule der Ästhetik*, verso una definizione dell'arte che diviene legata al tempo storico e alla critica. Sarà in questo solco che procederà lo stesso Ruge nei suoi scritti giornalistici negli *Annali di Halle* che intervengono nuovamente sulla questione. Si prenda ad esempio l'importante articolo del 1842, *La filosofia hegeliana del diritto e la politica del nostro tempo*, in cui la categoria del comico viene assorbita all'interno della *commedia storica*:

«[...] una nuova forma di virtù, quella *pubblica*, una nuova forma di arte, quella *storica*, e una nuova forma di filosofia, quella *libera* o che si libera completamente della scolastica (già ora potremo scoprire che contrariamente alla commedia di *genere* non scioglie le figure dello spirito comune o naturale e piccolo borghese ma i reali stadi storici dello spirito, come il *Don Chisciotte* la

Manifest nella medesima tradizione soggettivistica del romanticismo. Per l'occorrenza testuale si veda ECHTERMAYER E RUGE 1995, p. 325. BUNZEL 2003, p. 315, sottolinea, in linea con Pepperle, la critica al movimento della *Giovane Germania*. Ruge aveva già criticato Heine nella serie di articoli *Heinrich Heine, charakterisirt nach seinen Schriften*, pubblicati tra il 29 gennaio e il 2 febbraio del 1838 negli *Hallische Jahrbücher* (BUNZEL 2009, pp. 93, 96). Il *Dramolett, Der liederlichen Vögel*, cancellato dalla seconda edizione (1837) della *Neue Vorschule der Ästhetik*, testimonia la sua posizione avversa a Heine e al movimento della Giovane Germania, i cui scritti erano stati proibiti dal governo tedesco a Francoforte il 10 dicembre del 1835. Tale breve scritto è stato ripubblicato in BUNZEL 2009, pp. 102-112. Sulla rilevanza del *Manifest* nell'itinerario di Ruge si veda VACCARO, 1987, pp. 33-34.

³³ ECHTERMAYER E RUGE 1995, p. 224.

³⁴ *Ibidem*

³⁵ Ho discusso il testo in SCHIMMENTI 2021, pp. 64-76 a cui mi permetto di rimandare.

cavalleria: citiamo Herwegh, Hoffmann von Fallersleben, e inoltre la *Posaune*, e poi il trattatello *Schelling der Philosoph in Christo* e la critica di un credente alla *Hegels Lehre über Kunst und Religion*, libri che presi come opere d'arte sono *commedie storiche*; ricordiamo, infine, i drammi e i romanzi storici e politici, e quanto è stato detto recentemente dal Vischer in questa rivista sulla materia della pittura: quale significato abbia la comparsa della *commedia storica* nel nostro tempo, diremo per esteso in altra sede. Molto visibili nella filosofia e nell'arte, le nuove forme lo sono meno nella politica, dove occorre prima creare il nuovo elemento della virtù pubblica, lo Stato»³⁶.

In questo quadro, l'arte diviene “gaia prassi”, ovvero critica; ciò che in linea di principio Ruge ritiene ancora manchevole nell'estetica hegeliana:

«L'arte è rappresentazione dell'idea, presuppone l'intelletto o l'intelligenza del contenuto acquisito dallo spirito scientifico: è *prassi*, ma *gaia* prassi, «lo *splendere* dell'idea nel proprio altro», il frizzo, il *motto di spirito* (Witz) – e il motto di spirito è la critica nella forma estetica. Il motto di spirito è il presupposto di ogni arte; la *gaiezza*, il liberarsi di ogni realtà non presa come *fenomeno*, ma essenzialmente come *parvenza*, l'elemento dell'arte. E poiché l'arte non mira al fenomeno o all'idea nella loro realtà spaziale e temporale (esterna), ma solo all'oggettivazione nell'essere-per-sé dello spirito o solo per l'intuizione (*Anschauung*), non per scopi finiti, così essa prende le sue figure da tutti i tempi e fa ricomparire il passato nel presente. Ma poiché ha a suo presupposto il momento della critica e quella liberazione che è il motto di spirito, poiché imprime il marchio della gaiezza su tutte le sue creazioni, l'arte è ben lontana dal non essere pratica [le inerisce una essenziale praticità] *Essa libera tutto quanto lo spirito presente dalla sua vecchia forma dandogliene una nuova* e mostrandogliela nel suo proprio specchio. La sua forma più alta è quella che erompe di nuovo esplicitamente nell'autocritica dello spirito, la *commedia*, quel puro piacere della signoria dello spirito creativo su tutte le proprie figure (*Gestalten*) che nondimeno è esso stesso immediatamente figurazione (*Gestaltung*). Il rapporto fra sapere e arte è quello tra *idea* e *ideale*. [...] *Il sistema hegeliano neglige la critica* [corsivo] e così trascura anche ciò che ne è il corrispettivo nell'estetica, il *motto di spirito* e il *comico*»³⁷.

³⁶ RUGE 1981, pp. 205 e 221.

³⁷ *Ibidem*; trad. parzialmente modificata.

Non è difficile mostrare che le considerazioni di Ruge trovano significative resistenze non solo a partire dalle *Lezioni di estetica*, ma anche dalla *Fenomenologia dello spirito*, lì dove Hegel, nel passaggio sulla religione artistica considera la portata critica della commedia³⁸. Il concetto di “commedia storica” si approfondirà ancora una volta nel 1843 nel testo *Die historische Komödie in unserer Zeit* [*La commedia storica nel nostro tempo*], che vede la pubblicazione nel secondo volume degli *Anekdoten* assieme alle *Tesi provvisorie per la riforma della filosofia* di Feuerbach e allo scritto sulle istruzioni della censura introdotta da Federico Guglielmo IV di Marx. La commedia storica, a parere di Ruge, coglie il nesso sostanziale di un’epoca e si colloca all’interno dei conflitti, situandosi dalla parte del principio illuminista e tentando di combattere il fideismo della reazione tedesca. Così essa mira a fare emergere il nuovo e cerca di scalzare le vecchie configurazioni spirituali che hanno terminato il loro senso storico. Ruge sostiene che «*la commedia storica fa la storia*. [...] essa compie un atto della critica storica, nella misura in cui dà una forma all’autocoscienza del passato, nella quale essa si rafforza [...]»³⁹. Dunque, è la commedia, nella sua forma di critica storica, che permette di cogliere la distanza tra il presente e il passato e ciò che del passato è nel presente, favorendo così l’atto di distanziamento storico nei confronti dell’oggetto rappresentato. Tra gli esempi Ruge menziona le commedie di Aristofane, ma anche il *Don Chisciotte*, Luciano e il *persiflage* di Voltaire: «la risata è critica *in uno sguardo*»⁴⁰. Come Ingrid

³⁸ «Quel *demos* [...] si coarta e si seduce tramite la particolarità della propria realtà effettiva, e presenta il contrasto ridicolo tra l’opinione che ha di se stesso e la sua esistenza immediata, fra la sua necessità e la sua accidentalità, fra la sua dimensione universale e quella volgare. Quando il principio della singolarità del *demos*, nella sua separazione dall’universale, si presenta nella figura vera e propria della realtà effettiva, avanza manifeste pretese sulla comunità – della quale peraltro è la segreta rovina – e le dà un allestimento istituzionale, si svela allora immediatamente il contrasto tra l’universale, in quanto teoria, (*der Kontrast des Allgemeinen als einer Theorie*), e ciò che è da farsi nella pratica (*und was in der Praxis zu tun ist*): si svelano il totale disimpegno degli scopi propri della singolarità immediata dall’ordine universale, e lo scherno che quella singolarità riserva a quest’ultimo» (HEGEL 2008, pp. 485-486).

³⁹ RUGE 1843, p. 197.

⁴⁰ Ivi, p. 198.

Pepperle aveva già notato nella sua importante ricostruzione, basata metodologicamente sul *Konzentrationsprinzip* (ovvero il principio di concentrazione) relativo alle opere di Ruge e R. E. Prutz, il tema e la categoria del comico sono imprescindibili per comprendere la temperie e le riflessioni giovane hegeliane⁴¹. Eppure, come abbiamo cercato di mostrare, l'estetica di Ruge è debitrice solo in parte dell'idea di comico proveniente dall'estetica hegeliana; certamente Ruge avrà approfondito in un secondo momento il ruolo del comico nell'estetica hegeliana; ciò non toglie tuttavia che egli critichi *expressis verbis* la concezione hegeliana per non avere sviluppato una teoria emancipativa del comico.

Differente è invece la traiettoria intrapresa da Bruno Bauer, all'interno della sua riflessione dei primi anni Quaranta dell'Ottocento. Come si è detto, infatti, Bruno Bauer era stato ascoltatore proprio dell'ultimo corso di filosofia dell'arte di Hegel nel 1828/29. Sebbene non sia sopravvissuto il quaderno di appunti di Bauer del corso di estetica, abbiamo un'importante testimonianza dell'importanza di tale corso per il suo itinerario filosofico dalla dissertazione *Sui principi del bello*, uno scritto di 95 pagine in latino che valse a Bauer il premio Reale dell'Università di Berlino (l'odierna Humboldt Universität) e che gli fu conferito da una commissione presieduta proprio dallo stesso Hegel⁴². Il tema del concorso verteva sul tema del bello e sulla sua coerenza nella terza critica kantiana⁴³; Bauer, da novello studente del corso di estetica hegeliana, colse l'occasione per criticare il soggettivismo della teoria estetica kantiana sulla base della *philosophia neoterica*, la "nuova filosofia" hegeliana⁴⁴: pur apprezzando la filosofia di Kant per essere giunto alla contraddizione tra natura e libertà, Bauer rinviene il suo limite nel

⁴¹ PEPPERLE 1978.

⁴² Il testo è stato ritrovato da Douglas Moggach nei primi anni Novanta del Novecento e poi pubblicato in BAUER 1829. Il testo è anche reperibile in una traduzione in inglese, che si trova in MOGGACH 2003, pp. 188-212 e in italiano in BAUER 2018.

⁴³ Il quesito concorsuale era «se i principi della dottrina del bello siano stati adeguatamente esposti da Kant nella parte della filosofia che egli indicò essere la critica della facoltà del giudizio e se essi siano coerenti con i fondamenti sui quali si basa l'intera filosofia di questo autore» (MOGGACH 2003, p. 22).

⁴⁴ BAUER 1829, 66b.

tentativo di risolverla in maniera meramente soggettiva nella *Critica del giudizio*⁴⁵. Bauer, prendendo a prestito un termine molto importante dell'ultimo corso di lezioni di Hegel, ritiene che l'arte vada pensata come *dissolutio contradictionis* di natura e libertà nell'eterna produttività dell'Idea⁴⁶. Egli adopera il termine *dissolutio* traducendo il termine *Auflösung* adoperato da Hegel nel suo ultimo corso di estetica e centrale nella sua concezione del carattere passato dell'arte⁴⁷; quantunque Bauer non faccia esplicita menzione di tale tesi, nondimeno si può sostenere, d'accordo con Moggach, che la dissertazione ci dia una testimonianza *indiretta* della ricezione di tale tesi, sia perché dal testo si evince per un verso che l'arte non è più in grado di pacificare le tensioni del moderno (cosa che può fare solamente il pensiero) e dall'altro perché l'arte viene comunque intesa nella sua universalità non offrendo il fianco a declinazioni di tipo romantico e vincolate ad un'arte nazionale basata su qualche particolare concezione religiosa⁴⁸.

Il tema della dissoluzione ritorna in due scritti centrali di Bauer e del giovane hegelismo, *La tromba del giudizio universale contro Hegel, ateo e anticristo. Un ultimatum* [*Die Posaune des jüngsten Gerichts über Hegel den Atheisten und Antichristen. Ein Ultimatum*] del 1841 e *La dottrina di Hegel su arte e religione giudicata dal punto di vista della fede* [*Hegels Lehre von Religion und Kunst aus Standpunkt des Glaubens aus beurteilt*] del 1842. Testi fondamentali per il giovane hegelismo, poiché in essi fa la comparsa l'immagine di un Hegel ateo, rivoluzionario, giacobino e vero precursore del partito giovane hegeliano: «In tali sprezzanti principi Hegel ha anche educato i suoi allievi, li ha instradati verso la rivoluzione [...]»⁴⁹. Se la dissoluzione nella *Posaune* riguarda la dissoluzione delle religioni positive (in particolare del cristianesimo) nell'autocoscienza universale, nella *Hegels Lehre*, invece, tale concetto

⁴⁵ Ivi, 76b.

⁴⁶ Ivi, 79a.

⁴⁷ A ben vedere l'intero scritto di Bauer è intriso di riferimenti all'ultimo corso di estetica di Hegel. Ho cercato di dimostrare testi alla mano questa ipotesi in SCHIMMENTI, 2020, al quale mi permetto di rimandare.

⁴⁸ MOGGACH 1996, p. 81.

⁴⁹ BAUER 1841, p. 89, trad. mia. Alla stessa pagina si trova il riferimento al giacobinismo di Hegel.

viene adoperato in pieno contesto estetico. La conclusione di quest'ultima opera, infatti, è icasticamente intitolata *Auflösung der Religion in der Kunst* (dissoluzione della religione nell'arte). Sebbene tramite le modalità retoriche caratteristiche e le strategie dissimulative proprie del *persiflage* giovane hegeliano⁵⁰, Bauer cerca di dimostrare che la teoria dell'arte hegeliana è sovversiva perché in verità Hegel avrebbe sostenuto che l'arte è il segreto della religione⁵¹. Il filosofo di Stoccarda avrebbe occultato nello sviluppo delle forme dello spirito assoluto (arte, religione e filosofia) l'idea che la religione è un prodotto dell'autocoscienza e del suo fare poetico. Anzi, a voler utilizzare una formula ad effetto, la religione è arte mistificata. Per dimostrare questa posizione Bauer torna sui suoi studi evangelici, proponendo una soluzione politica alla disputa sulla mitologia dei Vangeli intercorsa tra D. F. Strauss e C. H. Weisse⁵², sottolineando il momento estetico dei Vangeli; questi ultimi non possono e non dovrebbero essere considerati come testi religiosi, bensì come prodotti del fare dell'autocoscienza, ovvero in quanto opere d'arte, prodotti letterari e poetici mediante i quali

⁵⁰ Per un approfondimento relativo alle strategie dissimulative dei giovani hegeliani mi permetto di rimandare al mio SCHIMMENTI 2021, pp. 57-63.

⁵¹ In tono ironico Bauer attribuisce a Hegel la sua concezione dell'arte: «La più vergognosa malvagità di questo leone [Hegel – G.S.] si manifesta a noi quando egli vuol dedurre dall'arte religiosa la conclusione che, in ultima analisi, la religione sarebbe soltanto l'opera dell'uomo. 'Nelle arti l'uomo produce da sé il divino'. Se quindi i nostri pii antenati hanno costruito le loro cattedrali ed i loro duomi, se un Sebastian Bach ha espresso nella musica la passione del redentore, se un Palestrina fa sentire i lamenti della madre addolorata, se un Mozart mette in musica la sentenza e la misericordia del giorno del giudizio, e se infine anche i più frivoli ed empì artisti, un Beethoven o un Raffaello, svelano nella bellezza i misteri della fede – allora noi dovremmo ammettere che la religione, in fondo, è una creazione dello spirito umano, l'opera di un genio limitato, così come le opere d'arte sono le creazioni del genio libero, dello spirito che si libera? E dovremmo ammettere che nelle arti si riveli l'essenza della religione? E infine che l'arte sia il tramonto della religione, poiché essa dimostra di essere una libera potenza, creatrice del contenuto che lo spirito religioso ha prodotto come originario, come di un altro mondo, dell'aldilà» (BAUER 2014, p. 97).

⁵² Ho ricostruito questo dibattito in SCHIMMENTI 2020, a cui mi permetto nuovamente di rimandare.

gli evangelisti hanno fondato la comunità cristiana. I Vangeli non sono frutto di un processo inconscio e intersoggettivo, come era per Strauss, bensì sono “*opera della riflessione*” (*Werk der Reflexion*), “*miracoli letterari*” (*schriftstellerischen Wunder*)⁵³, in quanto sono stati in grado di produrre una vera e propria mitologia capace di politicizzare la comunità. Infatti, quando Bauer si trova a riflettere sulle forme dello spirito assoluto hegeliano e, in particolare, sul rapporto tra rappresentazione (*Vorstellung*) e intuizione (*Anschauung*) fa presente in primo luogo che il tentativo della rappresentazione religiosa di uscire dal sensibile dell’arte è cosa vana: in secondo luogo, Bauer indica che il pensiero è in grado di riappropriarsi retrospettivamente del suo proprio fare estetico nel momento in cui coglie gli scritti sacri come “opere d’arte”, anche se l’elemento dell’arte rimane limitato rispetto al pensiero perché vincolato al sensibile:

«Il rapporto religioso sta quindi nella rappresentazione. L’immagine dell’intuizione artistica è ora sollevata dalla sensibilità alla forma dell’universalità del pensiero. Ma come immagine universale e del pensiero non ha ancora realmente tolto la sensibilità non è cioè diventata realmente pensiero, non è ancora realmente posta come tale; sia essa che il suo mondo sono ancora oggettivati in modo tale che le loro determinazioni universali restino ancora intrecciate all’intuizione sensibile, e appaiano quindi come forme esteriormente autonome. La rappresentazione è lotta contro l’intuizione, ma è solo tale lotta; esiste soltanto come lotta, e dunque non è ancora libera dal sensibile, ma ha bisogno di lottare contro di esso solo per poter essere. Così l’universale, il mondo dell’essenziale, è rappresentato in immagini prese a prestito dal sensibile e dal naturale. [...] [L]e sue determinazioni vengono concepite nella forma dell’autonomia: come determinazioni autonome, vengono connesse solo esteriormente»⁵⁴.

Queste riflessioni anticipano dunque l’importante capitolo conclusivo della *Hegels Lehre*. Qui Hegel appare fiducioso «che avvenga che la religione venga resa nuovamente mondana attraverso la rappresentazione artistica (*die Religion durch die Kunstdarstellung weltlich zu machen*), cioè che sia eliminata in quanto religione» e «che l’arte aspetti solo il

⁵³ BAUER 1842, p. 59.

⁵⁴ BAUER 2014, p. 136.

momento giusto per gettare la religione sotto di sé e bandirla nella sua forma magica (*Zauberform*)»⁵⁵. Quando viene scacciata

«l'oggettività dell'arte [...] parimenti scacciamo via *in questa libera produzione dello spirito umano* anche l'oggettività che noi adoravamo nella religione come un *qualcosa di estraneo (fremd), caduto dal cielo*, che l'arte ci ha tuttavia rivelato come *nostra* creazione, come *nostro* pensiero o, se volete, come il *nostro* cuore. [...] L'oggettività dell'arte è *l'umanizzazione della religione*»⁵⁶.

Ora, sembrerebbe che Bauer rinvenga, alla stessa stregua di Ruge, nella commedia quella forma al contempo estetica e coscienziale in grado di dissolvere la religione «la commedia è la dissoluzione dell'arte, come anche della religione (*die Komödie ist die Auflösung der Kunst, also auch der Religion*)»⁵⁷. In realtà, il riferimento alla commedia di Bauer non deve ingannare; infatti, il richiamo alla commedia, oltre ad essere un riferimento alle lezioni hegeliane di estetica, in realtà è frutto della strategia dissimulativa e ironica di Bauer volta ad attribuire al pietista da egli impersonato – il testo viene pubblicato anonimo e viene scritto come se a scrivere fosse un pietista critico delle idee hegeliane – il lessico giovane hegeliano. In verità, a parere di Bauer, la situazione tedesca dell'epoca è una situazione tragica. Infatti, quando parla a Ruge della *Hegels Lehre* scrive: «la serietà del comico in questo volume è eccellente»⁵⁸ e adopera le categorie della tragedia hegeliana sia per sviluppare la sua «teoria ateistica della tragedia»⁵⁹ sia per concepire il conflitto politico tra la *Wissenschaft* e lo Stato cristiano incorporato dalla monarchia guglielmina: «Adesso la storia mette in scena una tragedia»⁶⁰, sostiene Bauer, il cui cuore è la «crisi politica» che vede il «principio della libertà»⁶¹ in

⁵⁵ BAUER 1842, p. 223.

⁵⁶ BAUER 1842, p. 225.

⁵⁷ BAUER 1842, p. 225.

⁵⁸ Bruno Bauer in Bonn an Arnold Ruge in Dresden, 9.11.1841 in HUNDT 2010, p. 934.

⁵⁹ BAUER 1842, p. 146.

⁶⁰ Ivi, p. 44.

⁶¹ Ivi, p. 32. Ho discusso approfonditamente gli aspetti originali della teoria della tragedia di Bauer rispetto a quella hegeliana in SCHIMMENTI 2022, a cui mi permetto di rimandare per eventuali approfondimenti.

collisione con lo Stato cristiano. La libertà allora dovrebbe passare per l'emancipazione del «vero Stato» e, dunque, per il processo che dovrebbe portarlo a coincidere con l'autocoscienza universale e la critica e così superare il principio di esclusione (*Ausschließlichkeit*) alla base del politico⁶². Dunque, com'è stato possibile vedere dalla breve analisi delle esternazioni di Bauer nel capitolo conclusivo della sua *Dottrina di Hegel*, pare possibile sostenere che la teoria della morte dell'arte sia intesa in un modo che in parte lo stesso Hegel avrebbe condiviso. Vano è il tentativo di riportare in auge un'arte che sia religiosa – quella che Bauer chiama la *religiöse Kunst*⁶³ – come facevano alcuni autori romantici, oppure i pittori nazareni, tutti quanti uniti nel prendere parte attiva alla politica culturale retriva di Federico Guglielmo IV. L'arte non è più in grado di orientare l'eticità di un popolo e rimane una figura del passato. Tuttavia, essendo legata all'autocoscienza universale è anche un fenomeno della libertà, nel senso per cui è possibile per l'autocoscienza prendere consapevolezza del suo ruolo poetico nella costruzione dell'eticità. Nell'arte, per Bauer, soggetto e oggetto coincidono. Ma questa coincidenza è per l'appunto minacciata dal tentativo di subordinare l'arte a forme religiose e politiche eteronome. Pertanto, la teoria di Bauer è sì una teoria della “morte dell'arte”, ma anche una teoria del “futuro dell'arte”, ovvero essa è figura del superamento della scissione tra soggetto e oggetto e, in questo, ha un ruolo eminentemente politico. In un testo pubblicato anonimo nella *Gazzetta renana*, il giornale che sarà poi diretto da Marx, Bauer vede l'orchestra quale simbolo della società emancipata, ovvero in quello spazio in cui non esistono pretese individualistiche, bensì in cui il libero

⁶² Sul principio di esclusione in Bauer si vedano i fondamentali lavori di TOMBA 2002 e TOMBA 2006.

⁶³ Proprio in quegli anni Bauer scrive a Ruge: «preliminarmente ho in mente di trattare la relazione dell'arte alle determinazioni dell'autocoscienza etica. Prima, tuttavia, [ho l'intenzione – G.S.] di dissolvere (*aufzulösen*) la categoria o la non categoria (*Unkategorie*) dell'“arte religiosa (*der religiösen „Kunst*)» (B. Bauer an Arnold Ruge, 16.04.1841, in HUNDT 2010, p. 730).

sviluppo di ciascuno è condizione del libero sviluppo di tutti⁶⁴. Anche qui il concetto di dissoluzione gioca ancora un ruolo centrale:

«Ma cosa sono le lotte, le sofferenze e le contraddizioni (*Kämpfe, Schmerzen und Widersprüche*), per le quali questo quartetto risveglia le nostre simpatie e la dissoluzione (*Auflösung*) delle quali esso acclama? È una, ma anche tutte le lotte, che l'umanità conosce e deve sostenere: le sofferenze e la dissoluzione che ogni arte rappresenta nel suo modo (*Auflösung jede Kunst in ihrer Weise darstellt*). È la lotta dell'umanità con se stessa (*der Kampf der Menschheit mit sich selbst*), che viene condotta solamente in forme differenti. È la lotta che esprime se stessa nel suo proprio petto come il conflitto dei sentimenti o come la lotta dei pensieri che si mettono in dubbio l'un l'altro. È la lotta delle persone, che si appartengono in base all'Idea (*die der Idee nach zusammengehören*), ma che sono separate l'un l'altra in questo mondo di illusioni. Esse si cercano, si avvicinano, si perdono di nuovo, oppure sono lacerate, si cercano in maniera più viva, poiché le forze spirituali, che si chiudono nel loro petto, si appartengono, e che si trovano infine dopo cento errori; è infine la lotta con le potenze eterne, che hanno la loro origine solamente nel petto umano, che tuttavia si manifestano di nuovo nel mondo dell'inganno in quanto potenze aliene, sovramondane e violente (*fremde, überirdische und gewalttätige Mächte*). E agli uomini, che le hanno fatte nascere, esse li vogliono reprimere ed imprigionarli. Tuttavia, l'uomo – quello che vive e lotta nell'arte, è il vero e libero uomo, che è consapevole della sua onnipotenza – (*aber der Mensch – der in der Kunst lebt und kämpft, ist der wahre, der freie Mensch, der sich seiner Allmacht bewusst ist*) non vuole lasciarsi ingabbiare, egli lotta contro la parvente pressione sovramondana. Se egli si arrende per un solo momento, ciò è solo in apparenza. Egli non si quietava con i suoi sforzi, finché egli non ha raccolto e sottomesso la rimbombante e minacciosa voce del tiranno – poiché essa è, sì certo, solo la voce del suo proprio petto – per accompagnar in perfetta armonia la sua ultima canzone di giubilo. La prigione è rotta, la fortezza è espugnata e sulle sue rovine l'uomo canta la canzone della sua libertà. La critica e i filosofi hanno da ragionare a lungo, prima che essi riescano a convincere l'uomo della sua umanità. Beethoven lo strappa esultante dalla sua prigione e nelle sue sinfonie tuona, con un colpo di timpano, che è libero. Il filosofo deve fare molti giri, Beethoven infuria contro le fortezze per la sua strada

⁶⁴ Concordo qui con il bel commento di D. Moggach a questo passaggio, il quale ravvisa proprio su questo punto una vicinanza con il pensiero di Marx (cfr. MOGGACH 2003, p. 39)

e già nella sua marcia iniziale egli lascia presentare ai prigionieri che l'ora della loro liberazione è arrivata (*dass die Stunde ihrer Befreiung gekommen ist*)⁶⁵.

4. *Marx e la morte dell'arte*

A partire da questo contesto possiamo indagare adesso la ricezione dell'estetica hegeliana nel giovane Marx. Come cercherò di mostrare il confronto con l'estetica hegeliana può essere considerato un momento cruciale nell'itinerario filosofico di Marx per due principali motivi: in primo luogo, è probabile che un approfondimento dell'estetica hegeliana abbia contribuito alla sua svolta hegeliana⁶⁶. In secondo luogo, perché è altamente probabile che il confronto con l'estetica hegeliana abbia un rapporto con la maturazione del concetto di feticismo. In questo percorso, come vedremo, la tesi della morte dell'arte gioca un ruolo cruciale.

Il primo riferimento all'estetica hegeliana presente nei testi di Marx compare nell'*Epigramma a Hegel*; in questo testo viene addirittura auspicata una liberazione dall'estetica hegeliana:

«Kant e Fichte volentieri verso l'etere volteggiano, / cercavano là un paese lontano, / ma io cerco soltanto bravamente di comprendere / ciò che... per la strada ho trovato / Chiediam venia, noi bazzecole epigrammatiche/ se melodie fatali andiam cantando/ in Hegel noi ci siamo studiando immersi (*Wir haben uns nach Hegel einstudiert*)/ della sua estetica ancora non ci siamo... purgati (*Aufsein' Aesthetik noch nicht abgeführt*)»⁶⁷.

⁶⁵ BAUER 1842b, citato in BARNIKOL 1972, pp. 247-248.

⁶⁶ Tesi condivisa da HEINRICH 2019, pp. 184-195.

⁶⁷ MEOC, I, p. 632; MEGA², I/1.1, p. 644. Cito le opere di Marx dall'edizione storico-critica tedesca, la *Marx-Engels-Gesamtausgabe* (MEGA²), seguita dal numero della sezione (*Abteilung*)/volume (*Band*) e dal numero di pagina. Con la sigla MEOC mi riferisco invece alle opere complete in italiano. Quando i testi non sono disponibili nell'edizione storico-critica cito i *Werke*. Per maggiori dettagli bibliografici rimando alla sezione sigle della bibliografia. L'epigramma fa parte di una serie di poesie dedicate al padre in occasione del suo sessantesimo compleanno (aprile 1837). La datazione dell'epigramma è da collocare tra i mesi di febbraio e di marzo del 1837, comunque prima della famosa lettera al padre della fine del 1837, in cui Marx afferma di avere sposato lo hegelismo. A mio

La situazione cambia drasticamente non appena Marx si trasferisce a Berlino e inizia a far parte dei cenacoli hegeliani. La famosa *Lettera al padre* testimonia non solo il passaggio allo hegelismo, a quella «melodia rupestre», ma anche che questo passaggio avviene per motivi strettamente legati all'estetica hegeliana; leggiamo infatti:

«Il signor von Chamisso mi ha mandato un banalissimo biglietto in cui mi dice che «gli dispiace che l'«Almanacco» non possa giovare dei miei contributi [...]». Dalla rabbia, me lo inghiottii. Il libraio Wigand ha spedito il mio piano al dott. Schmidt, editore della ditta Wunder che tratta ottimo formaggio e cattiva letteratura. [...] Tuttavia non rinuncio affatto a questo piano, tanto più che tutti *i celebri cultori di estetica della scuola hegeliana (sämmtliche ästhetischen Berühmtheiten der Hegel'schen Schule)*, tramite la mediazione del docente Bauer, che ha tra essi una posizione di rilievo, e del mio socio dott. Rutenberg, hanno promesso la loro collaborazione»⁶⁸.

Non è facile ricostruire chi sia appartenuto a questo *Doktorklub*, questo club di dottori hegeliani; non è possibile, ad esempio, essere certi dell'appartenenza di Hotho a questo gruppo. Nondimeno, è interessante notare come Marx sottolinei il ruolo di rilievo che Bauer deteneva tra i cultori di estetica e che ad essere menzionato sia anche Adolf Rutenberg, il quale non solo, come Bauer, aveva seguito l'ultimo corso di lezioni di estetica di Hegel, ma era anche figura di punta, assieme a Karl Köppen, dell'introduzione di idee rivoluzionarie nel gruppo berlinese dei giovani hegeliani⁶⁹. Nella lettera al padre, Marx scrive di aver cominciato a stendere estratti dalle opere che approfondiva: il *Laocoonte* di Lessing, l'*Erwin* di Solger e le opere di Winckelmann⁷⁰. Nel 1836 a Bonn Marx aveva anche già seguito diverse lezioni di estetica e di filosofia dell'arte: tra queste aveva seguito A.W. von Schlegel su *Alcune questioni omeriche*

parere, è dunque possibile sostenere che Marx lesse *parzialmente* tra il 1836 e il 1837 l'*Estetica* di Hegel.

⁶⁸ MEOC, I, p. 16 (cors. mio); MEGA², I/1.1, p. 17.

⁶⁹ Per la partecipazione all'ultimo corso di lezioni di estetica di Hegel si veda NICOLIN 1977, p. 126. Per quanto riguarda il ruolo svolto da Rutenberg nella ricezione giovane hegeliana della Rivoluzione Francese cfr. LAMBRECHT 1989, p. 79 e LAMBRECHT 2008, p. 208.

⁷⁰ MEOC, I, p. 13.

(*Einige Homerische Fragen*) e Joseph Wilhelm Eduard d'Alton sulla *Storia dell'arte del medioevo (Kunstgeschichte des Mittelalters)*. Inoltre si iscrisse alle lezioni di Johann Friedrich Ferdinand Delbrück sull'*Estetica, ovvero la dottrina dell'essenza del bello con applicazione alle arti rappresentative, in particolare alla poesia, di cui diverse specie e le più eccellenti opere (Ästhetik, d.i. Lehre vom Wesen des Schoenen mit Anwendung auf die darstellenden Kuenste, insonderheit auf die Dichtkunst, deren verschiedene Arten und vorzueglichste Werke)* e di Rudolph Heinrich Klausen su *Le Coefore di Eschilo (Aeschylus Choephoren)*, oltre che di Welcker, non frequentando tuttavia queste ultime due⁷¹.

Per una testimonianza dell'impatto della tesi del carattere passato dell'arte in Marx dobbiamo, tuttavia, aspettare il 1839 e i lavori preparatori (*Vorarbeiten*) alla dissertazione di laurea sul materialismo di Democrito ed Epicuro. Nel secondo dei quaderni preparatori Marx sviluppa una riflessione, in linea con il dettato hegeliano, sul rapporto tra antico e moderno, tra natura e spirito, partendo da una riflessione sullo sviluppo della filosofia greca: «L'antichità era radicata nella natura, nel sostanziale. La degradazione e la profanazione della natura è un segno fondamentale di rottura della vita sostanziale, solida; il mondo moderno si radica nello spirito, il quale può essere libero, lasciar uscire da sé il suo altro, la natura»⁷². Questo tema viene poi ripreso nel quinto quaderno delle *Vorarbeiten* alla dissertazione, nel quale Marx però riflette sulla situazione filosofica per lui attuale; il Moro descrive il volgersi della filosofia «come una persona pratica» verso il mondo. Quello che Marx chiama il «carnivale della filosofia» (*Fastnachtszeit der Philosophie*) è quello che avviene anche per la filosofia hegeliana. Tuttavia, questo rapporto pratico non può essere dato da un ritorno a rapporti naturali, ovvero a rapporti irreflessi di *immediata* coesione tra soggetto e oggetto, tra individuo e società; non è possibile ritornare a «grandi epoche artistiche»:

«Non dobbiamo nemmeno dimenticare che l'epoca che segue tali catastrofi è un'epoca ferrea, fortunata quando la contrassegnano lotte titaniche, *degni di commiserazione se assomiglia ai secoli che zoppicano nella scia di grandi epoche artistiche (Kunstepochen)* e si affaccendano nel riprodurre in cera, gesso

⁷¹ Per l'indice delle lezioni rimando a SCHÖNKE 1994, pp. 240-241.

⁷² MEOC, I, p. 449; MEGA², IV/1.1, p. 29.

e rame ciò che balzò dal marmo di Carrara proprio come Pallade Atena dalla testa di Giove, padre degli déi. Titaniche sono invece le epoche che seguono ad una filosofia in sé totale ed alle sue forme soggettive di sviluppo, perché gigantesca è la discordia che forma la loro unità. Così Roma segue alla filosofia stoica, scettica ed epicurea. Sono epoche infelici e ferree, perché i loro déi sono morti, e la nuova dea ha ancora immediatamente l'oscura figura del destino (*die dunkle Gestalt des Schicksals*), della pura luce o delle pure tenebre. I colori del giorno ancora le mancano»⁷³.

In questo brano Marx recepisce la tesi del carattere passato dell'arte di Hegel sottolineandone i risvolti politici. Il ritorno a rapporti politici irriflessi, ovvero rapporti in cui non si sia realizzato il principio della soggettività moderna, risulta altamente problematico. La scissione tra pensiero e mondo, questa crisi che accompagna la modernità, non può essere risolta mediante un ritorno ad un modello pacificato e irenico, bensì mediante la titanicità delle lotte, ovvero quella dimensione in cui il conflitto mediante il pensiero non resta sopito, ma viene espresso mediante la critica.

Lo studio dell'estetica hegeliana continua ad essere centrale negli anni giovanili di Marx, nel momento in cui, discussa la dissertazione *in absentia* a Jena, avrebbe dovuto redigere una parte della *Hegels Lehre* di Bruno Bauer. Marx non riuscirà a consegnare⁷⁴ la sua parte e la *Hegels Lehre* verrà scritta e pubblicata dal solo Bauer. Abbiamo testimonianza di questa vicenda da tutta una serie di lettere di Bauer⁷⁵, in cui l'allievo di Hegel dichiara persino che Marx avrebbe concluso la sua parte⁷⁶, e dallo scambio epistolare tra Marx e Ruge del 1842, nel quale Marx arriverà a

⁷³ MEOC, I, p. 522; MEGA², IV/1, p. 101; cors. miei.

⁷⁴ Cfr. MEOC, I, pp. 399, 892, nota 371; MEGA², III/1.1, p. 21.

⁷⁵ Cfr. MEGA², III/1.1, p. 369.

⁷⁶ «Marx ha inoltre terminato con la sua trattazione, dobbiamo sbrigarci» (Bruno Bauer in Bonn an Arnold Ruge in Dresden, 9.01.1842, in HUNDT 2010, p. 934). Il 24 dicembre 1841 Bauer aveva scritto a Ruge: «nel frattempo la seconda parte de *La Tromba*, di cui il testo è ora terminato – oggi ho finito la mia parte e Marx deve solo ancora trascrivere in bella la sua parte (*Marx wird nur noch ein bißchen ins Reine von seinem Antheil abschreiben müssen*) – risveglierà oltre la cosa e mostrerà alle persone quanto ciò sia disperatamente serio» (HUNDT 2010, p. 910).

proporre a Ruge il suo *Saggio sull'arte cristiana* in forma rielaborata per gli *Anekdotas*⁷⁷. Il testo, tuttavia, non sarà mai inviato a Ruge e, allo stato attuale delle ricerche, risulta perduto. Anche qui l'estetica hegeliana gioca un ruolo centrale, come ci è testimoniato dai quaderni di appunti che Marx prese nel 1842 mentre stendeva il suo *Saggio*. Si tratta dei cosiddetti "Quaderni di Bonn" (*Bonner Hefte*), una serie di quaderni in cui Marx estrapola, com'era suo solito modo di procedere, brani dai testi che studia nello stesso periodo della stesura del *Saggio*⁷⁸. L'importanza di questi quaderni di appunti non può essere taciuta; infatti essi testimoniano l'acquisizione e l'elaborazione del concetto di feticismo nel giovane Marx. Tra i testi riassuntati vi sono le *Italienische Forschungen* (*Le ricerche italiane*) (1827-1831) di K. F. von Rumohr, *La pittura dei greci* (*Die Malerei der Griechen*) (1810) di J. J. Grund e anche le *Idee sulla mitologia dell'arte* (*Ideen zur Kunstmythologie*) (1826) di K. A. Böttiger. È possibile sostenere che Marx approfondisca questi testi perché proviene dalla riflessione sull'estetica hegeliana, la quale doveva costituire il tema della parte che avrebbe dovuto scrivere nella *Hegels Lehre*. Infatti, le *Ricerche italiane* sono oggetto delle discussioni dell'ultimo corso di lezioni di Hegel e trovano ampio spazio anche nella *Druckfassung* di Hotho⁷⁹. Peraltro, Marx estrae dei passaggi da Rumohr che sono presenti proprio nelle *Lezioni di estetica* e che testimoniano che il suo interesse verteva sui

⁷⁷ «Con l'improvvisa resurrezione della censura sassone, sarà di nuovo assolutamente impossibile stampare il mio *Saggio sull'arte cristiana* (*Abhandlung über christliche Kunst*), che doveva apparire come seconda parte della *Posaune*. Che ne direbbe se, in redazione modificata, fosse inserito negli *Anekdotas*?» (MEOC, I, p. 400; MEGA², III/1, p. 22). Durante la prima metà del 1842 il *Saggio sull'arte cristiana* muterà il titolo in *Su religione e arte, con particolare riferimento all'arte cristiana*, al quale Marx dichiarerà di accludere una conclusione sul romanticismo. Ho discusso tutte le occorrenze testuali in SCHIMMENTI 2021, pp. 201-208.

⁷⁸ Davvero sporadica è la letteratura su questo punto oscuro del percorso intellettuale di Marx; oltre al mio SCHIMMENTI, 2021, pp. 201-316, a cui rimando per ulteriori approfondimenti che non possono essere discussi in questo saggio, vanno inoltre segnalati ROSE 1984 e i recenti lavori di KANGAL 2020, pp. 102-138 e KANGAL 2022.

⁷⁹ Cfr. HEGEL 1978, Vol. 1, pp. 145, 214, 223-229; HEGEL 1978, Vol. 2, pp. 1147-1156.

capitoli hegeliani sullo sviluppo della pittura⁸⁰. Tra gli estratti del testo di Grund è persino possibile trovare una prima formulazione del nesso sensibile-sovrasensibile che caratterizzerà il concetto di feticismo, ma stavolta rivolto all'arte: «l'arte di vedere sensibile | L'arte di vedere sovrasensibile (*Kunst zu sehen sinnliche | Kunst zu sehen übersinnliche*)»⁸¹. È molto probabile che l'obiettivo di Marx in questi scritti fosse quello di criticare i pittori nazareni, un gruppo di artisti il cui obiettivo era quello di fondare un'arte nazionale tedesca di tipo confessionale e di stampo cattolico. Come si è detto, essi erano parte integrante, contestualmente ad esempio alla protezione e al favore dato alla scuola storica del diritto e a F. J. Stahl, della politica culturale di stampo ultramontanista del sovrano Federico Guglielmo IV. Per parafrasare quanto dirà F. T. Vischer proprio in quegli anni sui Nazareni essi fanno catechismo con il pennello e non sono intenzionati a concepire l'arte quale espressione del pensiero⁸². Essi si richiamavano alla pittura italiana medievale, che adoperavano come modello per risacralizzare l'arte nazionale tedesca. La loro concezione è ben espressa dal dipinto *Il trionfo della religione nelle arti* (*Triumph der Religion in den Künsten*) o *il Magnificat dell'arte* (*das Magnificat der Kunst*) (1829-1840) di F. Overbeck, esponente di punta del gruppo dei Nazareni. Già il titolo del dipinto che si trova allo *Städel Museum* di Francoforte risulta esplicito: le arti sono e devono essere subordinate alla religione. Nella sommità del dipinto è rappresentata la Madonna circondata da santi dell'Antico e del Nuovo Testamento; in basso si scorgono pittori del Medioevo e del Rinascimento italiani assieme a pittori olandesi e tedeschi. Alcuni pittori nazareni, compreso lo stesso Overbeck, sono inoltre presenti nel quadro. La continuità tra il modello italiano e quello tedesco è rappresentata simbolicamente dalla stretta di mano tra Andrea Mantegna e Luca da Leida. In questo modo, Overbeck collocava la *Gemeinde* nazarena in una linea di continuità con la pittura italiana e con quella olandese, illuminando tale tradizione da una prospettiva sostanzialmente nazionalistica e confessionale.

⁸⁰ RUMOHR 2003, p. 280; MEGA² IV/1.1, pp. 298-299; HEGEL 1978, Vol. 2, p. 1148.

⁸¹ MEGA², IV/1.1, p. 312.

⁸² VISCHER 1922, p. 28. Sui Nazareni cfr. l'importante GREWE 2015.



F. Overbeck, *Der Triumph der Religion in den Künsten*, olio su tela, 1829-40
Städel Museum, Francoforte

Nei Nazareni è infatti possibile individuare a nostro parere quella che Marx chiama la «*gourmanderie politico-estetica*»⁸³ di Federico Guglielmo IV. Questo tipo di politica culturale aveva anche degli effetti estremamente pratici. Le conseguenze di questa nazionalizzazione dell'arte dovevano essere seguite attentamente da Marx che proprio nel 1842 si trovava in alcuni dei luoghi cruciali per la politica culturale del monarca: Colonia e Bonn. In quello stesso anno viene infatti completato il Duomo di Colonia e viene costituito il nucleo dell'odierno *Wallraf-Richartz Museum*, ovvero il *Wallrafianum*. Sappiamo che Marx partecipò all'inaugurazione del Duomo⁸⁴ e che, da direttore della *Gazzetta Renana*,

⁸³ MEOC, III, p. 200; MEGA², I/2.1, p. 179.

⁸⁴ Su questo punto LAMBRECHT 1989, p. 69 segnala il ruolo ideologico svolto in chiave nazionalista dal monumento. Si evince dalle lettere di R. Prutz a D. Oppenheim del 28 settembre e dell'8 dicembre 1842 (KIEHNBAUM 1987, pp. 316

seguì il *Wallrafianum* ospitando una serie di scritti di Hermann Püttmann sullo stesso⁸⁵. Inoltre, com'è stato rilevato da Rose, è altamente probabile, se non certo, che Marx entrò in contatto con l'arte dei Nazareni quando era studente a Bonn, dove avrebbe potuto facilmente vedere le opere di alcuni dei suoi esponenti di punta, ai quali era stato affidato di dipingere alcuni affreschi nelle aule universitarie⁸⁶. Un'eco dell'importanza del duomo di Colonia e della distanza presa da Marx rispetto a questo richiamo politicamente falsificante all'arte medievale la si può trovare negli scritti giornalistici dell'epoca; Marx sbeffeggia addirittura i difensori della reazione a lui coevi proprio perché non sarebbero neppure in grado di imitare i modelli medievali a cui si ispirano:

«L'epoca nostra non ha più quel senso reale della grandezza, che ammiriamo nel Medioevo. Considerate i nostri esigui trattatelli pietistici, i nostri sistemi filosofici in ottavo piccolo, e volgete poi lo sguardo ai venti giganteschi in folio di Duns Scoto. Non già che vi occorra leggerli: già la loro straordinaria vista vi turba il cuore (*Herz*), sconvolge i vostri sensi (*Sinne*) come un edificio gotico. Quelle opere spontaneamente gigantesche agiscono materialmente (*materiell*) sullo spirito (*Geist*): esso si sente oppresso sotto il loro peso, e il senso di oppressione è il principio del timore reverenziale (*Ehrfurcht*)»⁸⁷.

In questo contesto è chiaro che la tesi della morte dell'arte offriva a Marx un modo alternativo di guardare alla sua epoca e ai tentativi di

e 319) che Marx avesse partecipato all'inaugurazione della cattedrale; cfr. HANSEN 1997, pp. 362-364 e 395-396.

⁸⁵I fratelli Boisserée e Ferdinand Frantz Wallraff, oltre ad aver acquistato numerose opere religiose che erano state svendute successivamente all'occupazione napoleonica dell'area renana, avevano promosso il completamento della cattedrale di Colonia. A questo riguardo cfr. VAUGHAN 1980, p. 165.

⁸⁶In merito agli affreschi cfr. SCHRÖRS 1906 e BÜTTNER 1999, pp. 6-12. Anche Eduard d'Alton e A.W. Von Schlegel, di cui Marx seguì entrambi i corsi nel 1836/37, avevano partecipato al gruppo dei sostenitori dell'affresco dell'aula di Bonn (SCHRÖRS 1906, p. 11). Su questi punti molti e importanti dettagli si trovano nel lavoro di ROSE 1984, pp. 34-48.

⁸⁷MEOC, I, pp. 131-132 (trad. parz. modificata); MEGA², I, 1.1, p. 123. Ho reso il tedesco "Sinne" con "sensi", anziché "mente" ed il termine "Ehrfurcht" con "timore reverenziale".

rivivificare l'arte in termini confessionali. A differenza di questa tendenza, l'arte è ormai qualcosa del passato, incapace di risolvere le contraddizioni del presente; come diceva Hegel, «Davanti alla rappresentazione di Dio Padre e a Pallade noi non ci inginocchiamo più (*beugen wir nicht mehr die Knie*) [...]»⁸⁸. Ciò non significa ovviamente che l'arte sia libera nella modernità, ovvero che non sia vittima di un'altra forma di feticizzazione, cioè quella del valore di scambio, come Marx scoprirà da lì a qualche anno⁸⁹; e tuttavia rimane un enorme progresso il fatto che l'arte e il lavoro artistico si siano emancipati dall'orizzonte religioso entro cui essi assumevano senso nel mondo antico e che, dunque, nel moderno possano essere concepiti come modalità peculiari e concrete del fare umano:

«Del pari tutti i cosiddetti lavori superiori (*höhere Arbeiten*), intellettuali, artistici (*künstlerische*) ecc. sono stati trasformati in articoli commerciali ed hanno così perduto la loro antica consacrazione (*dadurch ihre alte Weißen verloren*). È un grande progresso (*Fortschritt*) che tutto il regime dei preti, medici, giuristi ecc., cioè la religione (*Religion*), la giurisprudenza ecc., siano determinati solo in base al loro valore commerciale (*Handelswert*)»⁹⁰.

Si tratta adesso, in questo profondo moderno in cui siamo, di risolvere il problema politico che non permette il libero sviluppo degli individui, uno sviluppo che non può che essere *anche* artistico:

«il libero sviluppo delle individualità, e dunque non la riduzione del tempo di lavoro necessario per creare lavoro eccedente, ma in generale la riduzione a un minimo del lavoro necessario della società, a cui poi corrisponde la formazione artistica, scientifica ecc. degli individui grazie al tempo divenuto libero e ai mezzi creati per essi tutti (*der dann die künstlerische, wissenschaftliche etc. Ausbildung der Individuen durch die für sie alle freigewordne Zeit und geschaffnen Mittel entspricht*)»⁹¹.

⁸⁸ HEGEL 2017, p. 26.

⁸⁹ Ho discusso la feticizzazione artistica e quella scientifica in SCHIMMENTI 2015 e in SCHIMMENTI 2021b, a cui mi permetto di rimandare per ulteriori approfondimenti.

⁹⁰ MEOC, VI, p. 455; MEW, Bd. 6, p. 556.

⁹¹ MEGA², II/1.2, p. 582; trad. it. MARX 1976, p. 718.

Sigle

MEGA²:

Karl Marx, Friedrich Engels, *Gesamtausgabe*, dal 1975 al 1989: hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU und vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin (DDR), Dietz Verlag; dal 1990 al 2012: hrsg. von der Internationalen Marx-Engels-Stiftung, Berlin, Akademie Verlag; dal 2013: hrsg. von der Internationalen Marx-Engels-Stiftung, Berlin-München-Boston, Walter de Gruyter Verlag.

MEOC:

Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere complete*, Roma, Editori Riuniti, 1972 – in corso; dal 2008: Napoli, La Città del Sole.

MEW:

Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, hrsg. vom IML beim ZK der SED, 44 Bde., Dietz Verlag, Berlin 1962-2018.

Riferimenti bibliografici

BARNIKOL, ERNST, 1972

Bruno Bauer. Studien und Materialien. Aus dem Nachlass ausgewählt und zusammengestellt von P. Reimer und H.-M. Sass, von Gorcum, Assen 1972.

BAUER, BRUNO, 1829

De pulchri principii, in Bauer, Bruno, *Über die Prinzipien des Schönen*, D. Moggach und W. Schultze (Hg.), Akademie Berlin 1996.

Id., 1841

Die Posaune des jüngsten Gerichts über Hegel den Atheisten und Antichristen. Ein Ultimatum, Leipzig, Otto Wigand 1841.

Id., 1842

Hegels Lehre von Religion und Kunst vom Standpunkt des Glaubens aus beurteilt, Otto Wigand, Leipzig 1842.

Id., 1842a

Die gute Sache der Freiheit und meine eigene Angelegenheit, Verlag des literarischen Comptoirs, Zuerich und Winterthur 1842.

Id., 1842b

Das Köllner Quartett, "Rheinische Zeitung", 1. März 1842, Nr. 60, Feuilleton.

Id., 2014

La tromba dell'ultimo giudizio contro Hegel ateo e anticristo. Un Ultimatum, E. De Conciliis (a cura di), Immanenza, Napoli 2014.

Id., 2018

Sui principi del bello, Moggach, Douglas, Schimmenti, Gabriele (a cura di), Palermo University Press, Palermo 2018.

BERTANI, CORRADO, 2020

Vita e scritti di Leopold von Henning, assistente di Hegel a Berlino, 1819-1822, “Giornale critico della filosofia italiana”, Settima serie, Vol. XVI, Anno XCIX (CI), Fasc. III, pp. 536-565.

BERTOLINO, ANNALISA, 1996

L'arte e la vita. Storia della filosofia e teoria estetica in Heinrich Gustav Hotho, Pantograf, Genova 1996.

BUNZEL, WOLFGANG, 2003

„*Die Geschichte in die Hände arbeiten*“. *Zur Romantikrezeption der Junghegelianer*, in Bunzel, Wolfgang, Stein, Peter, Vaßen, Florian (Hg.), *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Aisthesis, Bielefeld 2003, pp. 313-338.

Id., 2008

Zurück in die Zukunft. Die Junghegelianer in ihrem Verhältnis zur Aufklärung, in Bunzel, Wolfgang, Eke, Norbert Otto, Vaßen, Florian (Hg.), *Der nahe Spiegel*, Aisthesis, Bielefeld 2008, pp. 79-98.

Id., 2009

Literatursatire als öffentlichkeitsstrategische Fingerübung. Arnold Ruges Dramolett Die liederlichen Vögel (1836) und sein Kontext, in Goldschmidt, Werner, Lösch, Bettina, Reitzig, Jörg (Hg.), *Freiheit, Gleichheit, Solidarität. Beiträge zur Dialektik der Demokratie*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 2009, pp. 93-112.

BRIESE, OLAF, 1998

Konkurrenzen. Philosophische Kultur in Deutschland 1830-1850. Porträts und Profile, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998.

BÜTTNER, FRANK, 1999

Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Franz Steiner, Stuttgart 1999.

COLLENBERG-PLOTNIKOV, BERNARDETTE, 2011

The Aesthetics of the Hegelian School, in Moggach, Douglas (ed.), *Politics, Religion and Art. Hegelian Debates*, Northwestern University Press, Evanston/IL 2011, pp. 203-230.

D'ANGELO, PAOLO, 2012

Simbolo e arte in Hegel, Il glifo ebook, Roma 2012 (ed. originale Laterza, Roma-Bari 1988).

DONOUGH, MARTIN, 1982

Remarks on „Humanus heißt der Heilige...“, “Hegel-Studien”, Bd. 17 (1982), pp. 214-225.

ECHTERMEYER, THEODOR, RUGE, ARNOLD, 1995

Der Protestantismus und die Romantik. Zur Verständigung über die Zeit und ihre Gegensätze. Ein Manifest, “Hallische Jahrbücher”, Nr. 245 e sgg., 1839-1840, ristampato

in W. Jaeschke (Hg.), *Philosophie und Literatur in Vormärz. Der Streit um die Romantik (1820-1854)*, Quellenband, Meiner, Hamburg 1995.

GETHMANN-SIEFERT, ANNEMARIE, 1983

H.G. Hotho: Kunst als Bildungserlebnis und Kunstgeschichte in systematischer Absicht, oder die entpolitisierte Version der ästhetischen Erziehung des Menschen, in Pöggeler, Otto, Gethmann-Siefert, Annemarie (Hg.), *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, Bouvier, Bonn 1983, pp. 229-261.

EAD., 2002

Die Transformation der Berliner Vorlesung zum System, "Zeitschrift für philosophische Forschung", 56 (2002), pp. 274-292.

EAD., 2005

Hegel über Kunst und Alltäglichkeit. Zur Rehabilitierung des ästhetischen Genusses, in Franke, Ursula, Gethmann-Siefert, Annemarie (Hg.), *Kulturpolitik und Kunstgeschichte. Perspektiven der Hegelschen Ästhetik*, Fink, München 2005, pp. 37-64.

GRAMSCI, ANTONIO, 1975

Quaderni del carcere, Edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975.

GREWE, CORDULA, 2015

The Nazarenes. Romantic Avant-garde and the Art of Concept, Pennsylvania University Press, Pennsylvania 2015.

HANSEN, JOSEPH, 1997

Rheinische Briefe und Akten zur Geschichte der politischen Bewegungen 1830-1850, Bd. 1, Droste, Düsseldorf 1997.

HEBING, NIKLAS, 2015

Hegels Ästhetik des Komischen, Meiner, Hamburg 2015.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, 1978

Estetica, 2 Voll., Feltrinelli, Milano 1978.

ID., 2007

Lezioni di estetica, P. D'Angelo (traduzione e introduzione a cura di), Laterza, Roma-Bari 2007.

ID., 2008

Fenomenologia dello spirito, Torino, Einaudi 2008.

ID., 2017

Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829), A.P. Olivier und A. Gethmann-Siefert (Hg.), Wilhelm Fink, München 2017.

HEINRICH, MICHAEL 2019

Karl Marx and the Birth of Modern Society. The Life of Marx and the Development of His Work, Vol. 1 (1818-1841), Monthly Review Press, New York 2019.

HENRICH, DIETER, 2014

Disfacimento e futuro. Il teorema hegeliano sulla fine dell'arte, in Iannelli, Francesca (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica hegeliana*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 31-94; ed. orig., *Zerfall und Zukunft. Hegels Theoreme über das Ende der Kunst*, in Id., *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, pp. 65-125.

HUNDT, MARTIN, 2015

Der Redaktionsbriefwechsel der Hallischen, Deutschen und Deutsch-Französischen Jahrbücher (1837-1844), 2 Bde., Akademie, Berlin 2010.

IANNELLI, FRANCESCA, 2007

Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern, Fink, München 2007.

EAD., 2015

Tod, Ende, Auflösung der Kunst?, "Hegel-Jahrbuch", 1 (2015), pp. 17-22

KANGAL, KAAAN, 2020

Marx's 'Bonn Notebooks' in Context. Reconsidering the Relationship between Bruno Bauer and Karl Marx between 1839 and 1842, "Historical Materialism", 28/4 (2020), pp. 102-138

ID., 2022

Young Marx's Treatise on Christian Art and the Bonn Notebooks, unpublished manuscript

KIEHNBAUM, ERHARD, 1987

Karl Marx 1841/1842. Präzisierungen einiger Daten, "Marx-Engels-Jahrbuch", 11, pp. 309-323.

LAMBRECHT, LARS, 1989

Zentrum oder Peripherie als methodologisches Problem in der Marxforschung. Am Beispiel der Entwicklung der politischen Theorie bei den Junghegelianern, "Marx-Engels-Forschung heute I", 1989, pp. 65-124.

ID., 2002

Arnold Ruge: Politisierung der Ästhetik?, in Lambrecht, Lars, Tietz, Karl-Ewald (Hg.), *Arnold Ruge (1802-1880): Beiträge zum 200. Geburtstag*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 2002, pp. 101-123.

ID., 2003

Karl Nauwerck (1810-1892). [sic!] Ein „unbekannter“ und „vergessener“ Radikaldemokrat?, in Bleiber, Helmut, Schmidt, Walter, Schötz, Susanne (Hg.), *Akteure eines Umbruchs. Männer und Frauen der Revolution von 1848/49*, Fides, Berlin 2003, pp. 431-462.

ID., 2004

Politik und Ästhetik im Junghegelianismus, in Christophersen, Claudia, Hudson-Wiedenmann, Ursula, im Zusammenarbeit mit Schillbach, Brigitte (Hg.), *Romantik und*

Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, pp. 235-251.

Id., 2008

Zur Rezeption der Französischen Revolution bei den Junghegelianern, in Bunzel, Wolfgang, Eke, Norbert Otto, Vaßen, Florian (Hg.), *Der nahe Spiegel*, Aisthesis, Bielefeld 2008, pp. 205-218.

Id., 2016

Karl Nauwerck – Ein „bekannter patentierter Revolutionär“, Peter Lang, Bern, Switzerland 2016

LOSURDO, DOMENICO, 1982

Intelletuali e impegno politico in Germania: 1789-1848, “Studi Storici”, Anno 23, n. 4 (1982), pp. 783-819.

Id., 1997

Hegel e la Germania. Filosofia e questione nazionale tra rivoluzione e reazione, Guerini e Associati, Napoli 1997.

Id., 2012

Hegel e la libertà dei moderni, La Scuola di Pitagora, Napoli 2012.

MARX, KARL, 1976

Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica, G. Backhaus (a cura di), 2 Voll., Einaudi, Torino 1976.

MOGGACH, DOUGLAS, 1996

Die Prinzipien des Schönen: Bruno Bauers Kritik an Kants Ästhetik, in Bauer, Bruno, *Über die Prinzipien des Schönen*, D. Moggach und W. Schultze (Hg.), Akademie, Berlin 1996, pp. 75-103.

Id., 2003

The Philosophy and Politics of Bruno Bauer, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

NICOLIN, FRIEDHELM (HG.), 1977

Briefe von und an Hegel, Bd. IV/1, „Dokumente und Materialien zur Biographie”, Meiner, Hamburg 1977.

OLDRINI, GUIDO, 1994

L'estetica di Hegel e le sue conseguenze, Laterza, Roma-Bari 1994.

OLIVIER, ALAIN PATRICK, 2016

L'expérience de la peinture et son concept, in Campana, Francesco, Illetterati, Luca (a cura di), *Hegel's Philosophy of Art*, “Verifiche”, XLV, 1-2 (2016), pp. 149-181

PEPPERLE, INGRID, 1978,

Junghegelianische Geschichtsphilosophie und Kunsttheorie, Akademie, Berlin 1978.

RAVERA, MARCO, 1978

Estetica posthegeliana. Figure e problemi, Milano, Mursia, 1978.

RIEDEL, KARL, 1836

Polemische Erörterungen auf dem Gebiete der Kunst und Literatur veranlaßt durch den Vernichtungskampf der Tendenzen der neuesten Literatur gegen sich selbst in der Person der H.H. Menzel und Gutzkow, Druck und Verlag von Friedrich Campe, Nürnberg 1836.

ROSE, MARGARET A., 1984

Marx's Lost Aesthetics, Cambridge University Press, Cambridge 1984

RUGE, ARNOLD, 1832

Die platonische Aesthetik, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, Halle 1832

Id., 1836

Hegel und das größere Publicum, in "Blätter für literarische Unterhaltung", nr. 142, 21. Mai 1836; nr. 143, 22 Mai 1836.

Id., 1836a

Neue Vorschule der Aesthetik, Erste Ausgabe, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, Halle 1836.

Id., 1843

Die historische Komödie in unserer Zeit, "Anekdoten zur neuesten deutschen Philosophie und Publicistik", Bd. 2, Verlag des literarischen Comptoirs, Zürich und Winterthur 1843, pp. 194-205.

Id., 1981

La filosofia hegeliana del diritto e la politica del nostro tempo, in De Toni, G. A. (a cura di), «*Annali di Halle*» e «*Annali tedeschi*» (1838-1843), La Nuova Italia, Firenze 1981, pp. 205-235; ed. orig., *Die Hegelsche Rechtsphilosophie und die Politik unsrer Zeit*, "Deutsche Jahrbücher", Nr. 189-192, 10-13 August 1842.

RUMOHR, KARL F. VON, 2003

Italienische Forschungen, Teil I, in *Sämtliche Werke*, Dilk, E.I. (a cura di), vol. 2, Georg Olms, Hildesheim 2003; ed. orig., *Italienische Forschungen*, Nicolai'sche Buchhandlung, Berlin und Stettin 1827-1831.

SCHIMMENTI, GABRIELE, 2015

Marx, le merci e l'opera d'arte, "H-ermes Journal of Communication", 5 (2015), pp. 7-20.

Id., 2020

Bruno Bauer's Critical Theory of Art and Hegel's Lectures on Aesthetics in 1828-29, "Studi di estetica", anno XLVIII, IV serie, 1/2020, pp. 148-164.

Id., 2021

L'arte contesa. L'estetica, la sinistra hegeliana e il giovane Marx, Orthotes, Napoli-Salerno 2021.

ID., 2021b,

„Im Anfang war die Kunst“. *Umriss einer Ästhetik des Marx'schen Fetischbegriffes*, „Aufhebung. Zeitschrift für dialektische Philosophie“, 15 (2021), pp. 77-101.

ID., 2022,

Bruno Bauer's Critical Theory of Tragedy. The Aesthetics of Collision, „Critique. Journal of Socialist Theory“, 1 (2022), in corso di stampa.

SCHÖNKE, MANFRED, 1994

Ein fröhliches Jahr in Bonn „? Was wir über Karl Marx' erstes Studienjahr wissen, „Beiträge zur Marx-Engels-Forschung. Neue Folge“, 1994, pp. 239-255.

SCHRÖRS, HEINRICH, 1906

Die Bönner Universitätsaula und ihre Wandgemälde, P. Hanstein, Bonn 1906.

TOMBA, MASSIMILIANO, 2002

Crisi e critica in Bruno Bauer. Il principio di esclusione come fondamento del politico, Bibliopolis, Napoli 2002

ID., 2006

Exclusiveness and Political Universalism in Bruno Bauer, in Moggach, Douglas (ed.), *The New Hegelians. Politics and Philosophy in the Hegelian School*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 91-113.

VACCARO, GIOVAMBATTISTA, 1987

Il concetto di democrazia in Arnold Ruge, FrancoAngeli, Milano 1987.

VALAGUSSA, FRANCESCO, 2013

Il genio che intesse la materia. Sull'estetica di Hegel, in G.W.F. Hegel, *Estetica*, F. Valagussa (a cura di), Bompiani, Milano 2013, pp. 5-141.

VAUGHAN, WILLIAM, 1980

German Romantic Painting, Yale University Press, New Haven & London 1980

VISCHER, FRIEDRICH THEODOR, 1922

Overbecks Triumph der Religion, „Deutsche Jahrbücher“, Nr. 28-30, 1841; ristampato in *Kritische Gänge*, R. Vischer (Hg.), Bd. 5, Zweite, vermehrte Auflage, Meyer & Jessen, München 1922, pp. 3-34.

WEISSE, CHRISTIAN HERMANN 1838

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Vorlesungen über Aesthetik, herausgeg. Von Dr. H.G. Hotho, „Hallische Jahrbücher“, Nr. 211, 3 September 1838.