

Gabriele Schimmenti, *L'arte contesa. L'estetica, la sinistra hegeliana e il giovane Marx*, Orthotes, Napoli-Salerno 2021, pp. 336, € 26,00, ISBN 978-88-9314-288-5.

Principale merito del libro di Gabriele Schimmenti *L'arte contesa. L'estetica, la sinistra hegeliana e il giovane Marx* è quello di approfondire i nessi che legano l'eredità dell'estetica hegeliana alla riflessione sull'arte tra i cosiddetti "giovani hegeliani", in particolare nel pensiero del primo Marx. In tal modo, il libro offre un contributo fondamentale su campi di indagine poco battuti e approfonditi.

Sebbene l'arte non fosse il principale oggetto di indagine degli eredi della scuola hegeliana, sarebbe nondimeno fuorviante dedurne una sua marginalità. Al contrario, la tesi al centro del libro di Schimmenti, come si evince fin dal titolo, afferma la centralità dell'estetica e della filosofia dell'arte all'interno dello scontro politico-culturale dell'epoca. L'eredità dell'estetica di Hegel si pone, da questa prospettiva, quale condizione per un processo di *politicizzazione dell'arte* (*Politisierung der Kunst*), dove il genitivo va assunto sia in senso oggettivo che soggettivo. In altri termini, l'arte diventa tanto un *oggetto* conteso, quanto un *campo stesso di contesa*, attraversato sì da una *propria interna politicità*, ma strettamente legato ai dolori e alle lotte dell'epoca. Questa prospettiva di ricerca permette all'autore di articolare un ventaglio di temi ampio e variegato, mostrando la complessità della critica estetica interna alla sinistra hegeliana. A caratterizzare questa esperienza vi è dunque, da un lato, uno stile argomentativo mosso da grande forza politica e da una capacità espressiva e letteraria degna delle migliori stagioni filosofiche, dall'altro, la capacità di utilizzare l'arte e l'estetica quali potenti strumenti di critica della politica culturale di Federico Guglielmo IV. Questa dimensione impegnata dell'estetica permette di tenere assieme interessi che ad uno sguardo rapido e superficiale possono sembrare eterogenei. Il conflitto tra arte e fede, le molteplici critiche alla *Romantik*, quelle agli ideali di un'arte nazionale, oppure i temi dell'emersione della soggettività dell'artista, del ruolo dell'arte nella *formazione* etica ed estetica del cittadino moderno, ecc..., tutto ciò forma un nucleo magmatico che l'autore interpreta nella sua interna tensione unitaria, ossia nella torsione politica che esso assume nei vivaci dibattiti dell'epoca.

Tracce significative di questi temi le troviamo anche nel giovane Marx. Il libro, in particolare, si sofferma sulla *Tesi* di Marx (e sulle sue *Vorarbeiten*), sui *Quaderni di Bonn* e sugli articoli pubblicati all'interno della "Gazzetta renana", prestando particolare attenzione anche al carteggio. A testimonianza dell'impatto di tali questioni sulla "prima vita intellettuale" di Marx vi è senz'altro il *Saggio* che egli avrebbe voluto dedicare al rapporto tra *arte e religione* (e a noi non pervenuto), sulle cui tracce indaga il saggio di Schimmenti. Questo non semplice obiettivo, a cui è dedicato in particolare l'ultimo capitolo del libro (*Il saggio scomparso ovvero sulla preistoria estetica del feticismo*, pp. 201-316), non risponde ad una sola (e pur meritoria) ragione filologica. Bensì, addentrandosi nei quaderni di appunti ed estratti – i cosiddetti *Quaderni di Bonn*¹ – l'autore ha il grande merito di

¹ I *Quaderni di Bonn* (*Bonner Hefte*) sono raccolti in MEGA² IV/1, pp. 293-379; K. Marx, F. Engels *Gesamtausgabe*, Berlin-Moskau: Dietz Verlag, 1975; dal 1990 al 2012: hrsg. von IMES, Akademie Verlag, Berlin, dal 2013-sgg: De Gruyter Verlag, Berlin/München/Boston; d'ora in poi solo MEGA², seguita dal numero della sezione (I-IV) e dal numero di volume in numeri arabi, per le traduzioni in lingua italiana, K. Marx, F. Engels, *Opere complete*, Editori Riuniti, Roma 1972-in corso, dal 2008: La Città del Sole, Napoli, d'ora in poi solo MEOC, seguito dal numero del vol. e da quello di pagina).

tracciare una genealogia teorica del concetto di feticismo. Proprio quest'ultimo concetto, nella prospettiva dell'autore, andrebbe compreso all'interno di un lessico categoriale impregnato della riflessione hegeliana e giovane-hegeliana.

Prima di approfondire il tema del feticismo e alcune delle acquisizioni del libro, è tuttavia il caso di presentare alcune tra le principali tesi che sostengono l'architettura dell'opera. Innanzitutto, fin dal primo capitolo, dedicato *Al problema dell'arte da Hegel alle riflessioni posthegeliane*, l'autore sottolinea il carattere ambiguo, o meglio «anfibolico» della produzione estetica hegeliana: «se l'arte è parte integrante della storia universale, essa è al contempo una delle forme di autocomprensione dello spirito» (37). Una duplicità che rappresenta, più che «una pietra d'inciampo», il vero e proprio tratto fertile e originale della riflessione estetica hegeliana. Tale ambiguità si specchia nella cognizione che l'arte «deve svincolarsi dall'orizzonte religioso che ne imbriglia l'origine» così da formare un «oggetto estetico dotato di caratteristiche autonome e non quale mera ombra del divino o del religioso»².

Le celebri tesi circa la «morte dell'arte» e «il suo carattere passato» assumono in tale prospettiva un peculiare connotato critico. L'arte stessa può *intuire* e rappresentare nelle sue forme i processi irreversibili che caratterizzano il moderno. L'arte e il sapere estetico riflettono la separazione del moderno: «un taglio preciso divide l'io dal mondo»³, la cui ricomposizione non può avvenire richiamandosi ad un passato mitologico. L'opera d'arte, dunque, riflette l'istanza universalistica e cosmopolitica del moderno e, proprio per questo, la «morte dell'arte» funziona come critica di ogni tentativo di ricondurre la produzione artistica ad un passato originario, all'immagine mistificante del Medioevo come pievezza contrapposta alla decadenza moderna, o all'unità tra fede e sentimento nazionale. Tali coordinate filosofiche vengono ulteriormente radicalizzate nelle differenti correnti degli intellettuali posthegeliani, nel solco di una comune *politicizzazione* dell'arte e dell'estetica. Altrimenti detto, attraverso l'arte e l'estetica viene messo in discussione l'ordine esistente e i riferimenti di senso che ne fanno da sostrato. Ciò spiega anche la scelta dell'autore di soffermarsi maggiormente sulle opere polemiche e giornalistiche dei giovani hegeliani, dove si avverte più chiaramente il tono politico del richiamo all'arte e all'estetica, a scapito dei testi più sistematici.

Su questo punto, nei primi due capitoli, l'autore ha il merito di dipingere un quadro ricco e completo dell'esperienza filosofica giovane hegeliana, ricostruendo, da un lato, la molteplicità di autori e posizioni differenti, mentre, dall'altro, vengono esplicitati alcuni processi comuni. Ciò che è ampiamente condiviso all'interno della sinistra hegeliana è senz'altro la critica alla *Romantik*, il bisogno di strappare l'estetica e la riflessione sull'arte dalle concezioni reazionarie, attive nella politica culturale guglielmina e nel richiamo allo Stato cristiano. È il caso di Köppen e della critica alla mitologia dei *Symboliker*, dove un *Ur-volk* proietta su un'ipotetica origine mitologica le fratture del presente, con l'effetto di eternizzare contraddizioni storiche e determinate; ma il medesimo impegno è testimoniato da Arnold Ruge, Bruno Bauer e dallo stesso Marx.

Se questo costituisce l'humus condiviso dei giovani hegeliani, Schimmenti fornisce anche alcune chiavi interpretative per intendere le diverse traiettorie interne a questi gruppi. In particolare, l'autore cerca di sottolineare il peso della territorialità sullo sviluppo dei

² Ivi, p. 36.

³ LUKÁCS 1999, p. 23.

diversi filoni, distinguendo le differenti posizioni del gruppo di Berlino (Bauer, Marx, Rutenberg) e del gruppo di Halle (la cui figura di spicco è senz'altro Arnold Ruge). Una differenza che si materializza, oltre che in una differente conoscenza dei materiali estetici di Hegel, anche nello sviluppo di due riflessioni estetiche diverse. Ruge, da un lato, esplicita il ruolo del «comico», della «commedia storica» come congiungimento di arte e critica, dunque di arte e filosofia. Bruno Bauer, dall'altro lato, muove da una originale interpretazione del tema della «morte dell'arte», sottolineando come ciò implichi il riconoscimento di una forza negatrice e di dissoluzione che opera all'interno dell'arte. Proprio a Bruno Bauer è dedicato il secondo capitolo del volume, che descrive l'interesse del filosofo berlinese per i temi estetici a partire dalla dissertazione giovanile *Sui principi del bello* (*De pulchri principis*), scritta in latino ma piena di nozioni estetiche apprese direttamente dalle lezioni di Hegel e dai suoi scritti. Con Bauer assistiamo ad una progressiva esplicitazione delle capacità annichilenti e dissolutive della sfera estetica. Il sentimento estetico, stimolato dall'arte, non può essere ridotto alla mera contemplazione, ma coinvolge un processo attivo e dinamico: l'arte, con il suo carattere formativo, va posta in tensione con le questioni dell'emancipazione e della liberazione dello spirito dalle forme di eteronomia. Ciò significa che l'arte deve liberarsi dal rapporto di sudditanza con il divino e con la religione. Assistiamo così all'idea di un *sublime in lotta*, per citare il titolo di uno dei paragrafi dell'*Arte contesa*. «L'esperienza del sublime non immobilizza i suoi soggetti nel modo della contemplazione [...]. Essa piuttosto li incita a esercitare le loro forze» (170)⁴.

Oltrepassando queste pur rilevanti differenze, *L'arte contesa* sottolinea un ulteriore tratto peculiare dell'esperienza della sinistra hegeliana, ossia il tentativo di formare e indirizzare una «nuova sfera pubblica» (60)⁵ attraverso l'esercizio della critica filosofica. Un esperimento guidato dalla volontà, per molti aspetti forzata da censure ed esclusione dall'accademia⁶, di portare il sapere filosofico fuori dalle aule universitarie impegnandolo in una critica dell'esistente. È, infatti, all'interno di questo sforzo che le *forme culturali e artistiche* aprono a diverse possibilità di prefigurazione del futuro e acquistano vigore politico. L'interpretazione della «morte dell'arte» quale figura della dissoluzione gioca un ruolo importante anche nella formazione e nella prima produzione del giovane Karl Marx, cui l'autore dedica gli ultimi due capitoli del libro. Di particolare rilievo è la ricostruzione storico-concettuale dei temi estetici nella *Tesi* marxiana dedicata alla *Differenza tra le filosofie della natura di Democrito e di Epicuro* e nelle sue *Vorarbeiten* a nostra disposizione. In questo contesto, non solo Marx si appoggia abbondantemente ad Hegel e alla sua riflessione sulla differenza tra antico e moderno, ma utilizza categorie estetiche dal contenuto fortemente critico e politico. I *Materiali preparatori* ci mostrano, infatti, le riflessioni politiche sottese ad un lavoro che solo una lettura superficiale può ridurre a mera esercitazione accademica. Al contrario, la situazione spirituale dell'epicureismo permette a Marx di pensare il moderno con le lenti dell'antico: la difficoltà di fare filosofia dopo Hegel e, con ciò, il bisogno di portare la filosofia ad informare di sé le strutture oggettive del mondo sociale e politico. Di fronte ad un presente politico e spirituale (quello tedesco)

⁴ Cit. da MOGGACH 2003, p. 34.

⁵ Sulla dimensione di gruppo dei giovani hegeliani v. EßBACH 1988.

⁶ Come nel caso più eclatante di Bruno Bauer, sulle restrizioni universitarie nei confronti dei giovani hegeliani si veda anche RAMBALDI 1966.

gravato da profonde contraddizioni, caratterizzato da «lotte titaniche», Marx riflette sulla necessaria metamorfosi del sapere filosofico. La filosofia è «degnata di commiserazione se assomiglia ai secoli che zoppicano nella scia di grandi epoche artistiche», se cioè si limita a «riprodurre in cera, gesso e rame ciò che balzò dal marmo di Carrara proprio come Pallade Atena dalla testa di Giove, padre degli dei». La filosofia deve piuttosto cercare di adombrare i tratti di «nuova dea», la quale è tuttavia avvolta dall'«oscura figura del destino»⁷. L'estetica di Hegel non offre solo materiale colto per adornare la scrittura dello studente, ma fornisce immagini concettuali necessarie a dare figurazione a quel tramonto epocale, alla crisi del proprio tempo, contro cui il giovane Marx intende contrapporre la filosofia in quanto gesto critico di trasformazione dell'esistente.

D'altro canto, l'interesse marxiano per l'estetica hegeliana è dimostrato da numerose constatazioni. Egli avrebbe dovuto contribuire assieme al suo amico e maestro Bruno Bauer alla *Hegels Lebre von Religion und Kunst aus Standpunkt des Glaubens aus beurteilt*, pensata come continuazione della *Posaune*, e che verrà pubblicata nel 1842 firmata dal solo Bauer. Tale materiale, seguendo la dettagliata ricostruzione di Schimmenti, non sarebbe stato abbandonato da Marx, che infatti lo avrebbe riproposto ad Arnold Ruge nella forma di un *Saggio sull'arte cristiana*. Di tutto ciò, tuttavia, non è rimasta nessuna base testuale. Eppure, tracce di questo studio sono riscontrabili nei cosiddetti *Bonner Hefte*, i quaderni dove Marx prendeva nota delle sue letture.

In particolare, vale la pena di ricordare il *Quaderno 38*, in cui si trovano gli estratti marxiani presi da De Brosses⁹ e Böttiger¹⁰. Da questi emerge l'attenzione marxiana verso il concetto di feticismo. Nello specifico il feticismo designa un tipo particolare di idolatria, direttamente legato all'*aspetto materiale* dell'oggetto di culto. Il feticismo non indica dunque il culto di un'immagine o di qualsiasi rappresentazione, ma quello della cosa stessa (sia essa inanimata o un animale), della cosa stessa come dotata nella sua dimensione materiale di un suo particolare potere. Con ciò, senz'altro Marx accoglie e fa proprio il concetto elaborato da De Brosses¹¹, ma pure – va subito chiarito – non ne eredita la mentalità coloniale ad esso sottesa. Il feticismo, infatti, nel momento in cui indicava l'infantile atteggiamento religioso del “primitivo” rispetto all'osservatore occidentale, cristallizzava la presunzione di superiorità storica dell'Europa, fornendo strumenti di giustificazione del colonialismo. Al contrario, Marx usa proprio un esempio preso da De Brosses per rovesciare questa rappresentazione. Faccio ovviamente riferimento alla chiusa finale degli articoli dedicati ai *Dibattiti sulla legge contro i furti di legna*, dove sono «i selvaggi di Cuba» ad osservare e attestare la credenza feticistica della Dieta renana nel legno, metafora delle astrazioni della proprietà privata. Fin da questo uso marxiano, il concetto di feticismo pratica un'inversione, cessa di asserire una presunta superiorità storica dell'occidente,

⁷ MEOC, vol. I, p. 522

⁸ MEGA² IV/1, p. 320-334.

⁹ Gli estratti marxiani sono tratti da C. De Brosses, *Du culte des Dieux fétiches*, apparso anonimo nel 1760, che Marx studia nella traduzione tedesca di Pistorius dal titolo *Über den Dienst der Fetischengötten* del 1785, e il testo di C. A. Böttiger, *Ideen zur Kunst-Mythologie* del 1826, in particolare Marx prende appunti solo dal primo dei due volumi.

¹⁰ In realtà l'autore cerca più volte di sottolineare anche l'importanza di alcuni testi di storia dell'arte come le *Italianische Forschungen* di K. F. von Rumohr e il testo di K. K. Grund, *Malerei der Griechen*, che tuttavia non possono essere approfonditi in questa sede.

¹¹ Cfr. IACONO 2016.

poiché mostra la presenza della credenza feticistica nel cuore dell'Europa, come un suo nascosto segreto, un presupposto recondito che è possibile osservare solo collocandosi fittiziamente all'esterno del fenomeno osservato¹², ma che attiene il centro pulsante della civiltà occidentale. Questo uso della nozione di feticismo permette a Marx di conquistare una propria originalità, tanto rispetto a Hegel e a Bauer, quanto in rapporto a Feuerbach, sebbene tale concetto debba essere posto in relazione con altre nozioni figlie della riflessione estetica hegeliana, come ad esempio il concetto di *Tierreligion*.

Da queste riflessioni, l'autore sviluppa e contrappone due distinte traiettorie del concetto, o meglio della costellazione attinente al feticismo. Un «Feticismo I», di matrice marxiana, e un «Feticismo II», legato al nome di Feuerbach. Questa seconda traiettoria si concentra sul ruolo della facoltà dell'immaginazione nei processi di credenza, che ha, invece, un peso marginale in questo Marx. Secondo tale concezione del feticismo, cristiani e pagani, ebrei e gentili adorerebbero sempre e soltanto un "effetto di immaginazione", una parvenza misteriosa la cui origine, come è noto, è antropologica. Di segno opposto invece la traiettoria, in questi anni solo abbozzata, del feticismo marxiano. In questa prospettiva, infatti, è la materialità dell'oggetto ad avere "effetti di realtà" sulla credenza. Sono le qualità della cosa ad essere venerate senza intervento rappresentativo alcuno. Biforcando queste due traiettorie del feticismo, l'autore riesce non solo a mostrare i punti di divergenza tra questo Marx e il Feuerbach degli stessi anni, ma è anche in grado di mettere a fuoco la peculiarità della *costellazione concettuale del feticismo*. Ma, soprattutto, con il concetto di feticismo Marx si riferisce a fenomeni che si svolgono su più piani. Non solo quello estetico alla sua origine, ma anche un piano politico, epistemologico-culturale e sociale¹³. Con ciò, il feticismo indica un processo pluridimensionale. Una tesi, questa, che ha un immediato valore genealogico, riconoscendo che fin da subito per Marx tale concetto non designa una semplice illusione, né un processo meccanico o puramente cognitivo, ma che si svolge, al contrario, intrecciando più dimensioni della materialità storico-sociale. Il futuro "feticismo della merce" sviluppa e articola questa linea di pensiero, in parte abbozzata in questi anni, non solo indicando come i rapporti sociali siano "conficcati" e nascosti nelle merci, bensì sottolineando la «necessità» per cui i rapporti sociali «prendono forma di cose e si esprimono attraverso di esse»¹⁴.

Questa prospettiva permette all'autore di cogliere gli elementi di originalità del pensiero ancora *in formazione* del primo Marx, deducendo con precisione i debiti marxiani verso i dibattiti dell'epoca, ma anche le traiettorie di sviluppo che contrassegnano il suo *stile di pensiero*. Una parabola che si chiude con gli articoli marxiani sulla "Gazzetta renana", ossia alle soglie di quell'anno cruciale che è il 1843. Sarebbe molto interessante, in conclusione, comprendere come questa parabola teorica abbia come approdo l'esigenza di una resa dei conti con la filosofia di Hegel. Non meno interessante sarebbe anche comprendere sistematicamente lo spazio della critica estetica nella critica dell'economia politica, a partire da e oltre le celebri "Robinsonate". Questi sono solo alcuni dei molteplici spunti di ricerca lasciati aperti dal libro per futuri approfondimenti, resi possibili proprio dalle conquiste genealogiche e storiografiche dell'*Arte contesa*, che rendono il libro di

¹² Ivi.

¹³ Ivi, p. 318.

¹⁴ RUBIN 1976, p. 6.

fondamentale importanza per la ricerca scientifica sul primo Marx e su dibattiti e autori del suo tempo.

Paolo Murrone

Riferimenti bibliografici

IACONO, ALFONSO MAURIZIO, 2016,
The History and Theory of Fetishism, Palgrave-Macmillan, Basingstoke-New York.

LUKÁCS, GYÖRGY, 1999,
Teoria del romanzo (1920), a cura di G. Raciti, SE, Milano.

MARX, KARL, 1976,
Bonner Hefte in K. Marx, F. Engels *Gesamtausgabe*, Berlin-Moskau: Dietz Verlag, Berlin.

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

RAMBALDI, ENRICO, 1966,
Le origini della sinistra hegeliana. H. Heine, D. F. Strauss, L. Feuerbach, B. Bauer, La Nuova Italia, Firenze.

RUBIN, ISAAK, ИЛ'ИЧ, 1976,
Saggi sulla teoria del valore di Marx, trad. it A. Vigorelli, Feltrinelli, Milano.