



ἘΠΕΚΕΙΝΑ

International Journal of Ontology
History and Critics

GABRIELE SCHIMMENTI

Una questione di stile

Su alcuni passi delle *Osservazioni sulle recenti Istruzioni per la censura in Prussia* del giovane Marx

EPEKEINA, vol. 5, n. 1 (2015), pp. 227-244

Ontology of Arts and Aesthetics

ISSN: 2281-3209

DOI: 10.7408/epkn.v5i1.118

Published on-line by:

CRF – CENTRO INTERNAZIONALE PER LA RICERCA FILOSOFICA
PALERMO (ITALY)

www.ricercafilosofica.it/epekeina



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

Una questione di stile*

Gabriele Schimmenti

Lukàcs, grande interprete della tradizione estetica europea, nella fondazione di una teoria estetica marxista del rispecchiamento (*Wiederspiegelungstheorie*) e alla ricerca di una sua peculiarità teorica si confronta ampiamente con la particolarità” (*Besonderheit*) quale categoria centrale dell’estetico.¹ Egli discute minuziosamente il ruolo dell’artista e della rappresentazione artistica attraverso l’utilizzo dei concetti di “universalità, particolarità, singolarità” (*Allgemeinheit, Besonderheit, Einzelheit*) espressamente ripresi dall’estetica tedesca a lui precedente e riformalizzati nelle teorizzazioni di Hegel e Marx. Lukàcs, com’è noto, rinviene nella particolarità la categoria adeguata per la comprensione del fenomeno artistico nel suo polo oggettivo e soggettivo. Altrettanto nota è l’avversione di Lukàcs per una qualsivoglia soggettività artistica immediata, la «soggettività di maniera», a motivo del fatto che essa presuppone la possibilità ontica e ontologica di un’individualità in qualche modo al di fuori delle relazioni sociali e per questo accusata di “irrazionalismo”.² La soggettività artistica, invece, sostiene Lukàcs, si strutturerebbe a partire dal “punto mediano” della particolarità,³ punto d’unione tra l’universale e l’individuale. Nondimeno la soggettività artistica viene analizzata da Lukàcs sfruttando le categorie di “maniera, stile e originalità”⁴ presenti nella redazione delle lezioni di estetica di Hegel elaborata da H. G. Hotho.

* Ringrazio per gli interessanti spunti di riflessione A. Le Moli, P. Giuffrida, A. L. Siani, nonché M. Ghilarducci, il cui aiuto nel reperimento delle fonti è stato indispensabile.

1. LUKÁCS 1957.

2. Mi preme brevemente sottolineare che Lukàcs tratta la categoria di *Einzelheit* (individualità o singolarità) come individualità astratta, laddove Hegel cerca di mostrare a più riprese come essa sia da intendere più come individualità concreta. In altri termini, essa è piuttosto il momento in cui l’individuale (i.e. il singolare) è, attraverso le mediazioni del particolare, esso stesso un universale.

3. La categoria della particolarità indica proprio il movimento che il particolare possiede, in quanto unità di universalità e singolarità. Punto mediano poiché lungi dall’essere queste delle categorie rigide, esse vengono descritte da Lukàcs come categorie mobili e che anzi possiedono la loro forza concettuale proprio in tale mobilità. LUKÁCS 1957, 146.

4. LUKÁCS 1957, 166-184.

Quello che in questo articolo si vuole giocare contro l'interpretazione estetologica di Lukàcs, ad un primo livello, è l'idea che la sua discussione della soggettività artistica attraverso le suddette categorie – delineate in maniera normativa – provengano dalla strana *Wirkungsgeschichte* dell'estetica hegeliana e che non siano state trattate in tali termini dallo stesso Hegel. Si cercherà di mostrare, dunque, come l'edizione a stampa di H. G. Hotho abbia stravolto e "dialettizzato" alcune categorie che per Hegel erano oggetto di una riflessione ancora in divenire e che venivano discusse dallo stesso Hegel in maniera tutt'altro che normativa. Ad un secondo livello, tale discorso riapre e tenta di ridiscutere il tema della soggettività artistica nel moderno. Dopo la dinamica della cosiddetta "morte dell'arte" (*Ende der Kunst*), sia per Hegel che per il giovane Marx la questione della soggettività artistica ha un ruolo ascrivibile solo parzialmente alla dinamica della "particolarità".

Si cercherà pertanto di argomentare che la soggettività artistica nella modernità non può non indicare il suo riferimento all'individuale. Ciò in buona parte vale sia per il giovane Marx che per Hegel. A scanso di equivoci, ciò non significa che per entrambi l'intero del fenomeno dell'arte abbia senso solo in riferimento alla categoria dell'individualità, bensì che nella modernità qualsiasi discorso sulla *soggettività artistica* debba fare i conti con il mutamento del paradigma della soggettività nel moderno. Dunque tale soggettività artistica oltre a trovare necessariamente una collocazione all'interno dello stato di diritto e dei suoi meccanismi normativi, resta tuttavia per costituzione ad esso "eccedente", poiché tende a rappresentare la multiformità di quello che Hegel chiama *Humanus*. Si cercherà di mostrare come tale idea sia in parte attiva nell'articolo di Marx sulle *Istruzioni censorie*. Il vantaggio di tale interpretazione, come si è cercato di delineare brevemente, è di riconsiderare sulla scorta di alcune recenti interpretazioni dell'estetica hegeliana la questione della soggettività artistica nel giovane Marx a partire dalla *quaestio* dell'individualità.

Per restituire il contesto di tali affermazioni si presenterà una parte di quella *Wirkungsgeschichte* che alcune categorie estetiche hanno nel giovane Marx. Di tale storia degli effetti si cercherà di enucleare l'asse temporale che da Hegel giunge sino a Marx attraverso la mediazione

dell'*Estetica* hegeliana nella redazione di H. G. Hotho.⁵ Si comincerà, dunque, enucleando in un primo momento la dialettica “maniera-stile-originalità”.⁶ presente nell’opera (ri)composta da Hotho. Dato che sono ormai note e ben documentate le interpolazioni di Hotho rispetto alle intenzioni di Hegel⁷ si cercherà dunque di tirare un paragone con alcune delle *Nachschriften* hegeliane disponibili. Pertanto, quando parlerò dell'*Estetica* mi riferirò all’edizione sistematizzata da Hotho e non a Hegel, per il quale condurrò l’analisi attraverso i manoscritti delle lezioni recentemente pubblicati. Dunque, dopo aver discusso tale direzione, si proseguirà con l’osservare quali relazioni intercorrono tra queste e l’elaborazione sviluppata nell’articolo di Karl Marx sulle Istituzioni censorie.

La questione dello “stile” come categoria dell’estetico non deve tuttavia apparire secondaria. Infatti, se lo stile, nell’opera redatta da H. G. Hotho, indica ciò che più comunemente viene chiamato “genere”, parrebbe lecito attribuire a Hegel un’idea di originalità artistica legata alla condizione formale del genere letterario. Peraltro, Hotho ridescrive le categorie hegeliane in modo normativo, cosa che ad un’attenta analisi di alcuni dei corsi di estetica (1823 e 1826) non pare ascrivibile a Hegel.

5. Si utilizzerà qui la versione redatta da H. G. Hotho, meglio nota come *Estetica*. L’evento della pubblicazione dell'*Estetica* tra il 1835 e il 1842 fu tutt’altro che secondario nella temperie post-hegeliana. Cfr. COLLENBERG-PLOTNIKOV 2011. Per facilitare la consultazione, citerò l’edizione di Hotho, pubblicata tra il 1835 e il 1842, con il simbolo (Ä) più le pagine della traduzione italiana a cura di MERKER e VACCARO 1978; i manoscritti delle lezioni, invece, verranno citati con VÄ e relative date di stesura. Per il manoscritto del 1823, citerò le pagine di HEGEL 2003, utilizzando come traduzione quella italiana (D’ANGELO 2000a). Per quanto riguarda il manoscritto del 1826 (VÄ 1826), non essendo disponibile ancora alcuna traduzione, citerò da HEGEL 2004.

6. Tengo a precisare che le categorie di “maniera” e “originalità”, nonché quella di “stile” hanno perlomeno una storia singolare. Per una breve, ma intensa ricostruzione delle origini medievali del termine si può vedere l’opera di AGAMBEN 1990, 20-22. Nondimeno le categorie di “maniera” e “originalità” sono presenti in Kant, *KdU*, § 49. Esse sono abbastanza frequenti già con Vasari, Agucchi, Hollanda etc. Continuano inoltre nella temperie post-kantiana e idealistica (ad esempio in Goethe e in Schelling) Tuttavia, a scanso di equivoci, non intendo fare una discussione ad ampio raggio della genesi di tali categorie, ma mi concentrerò sullo sviluppo che esse hanno a partire da Hegel, dando per assodato che Marx conoscesse la teoria estetica hegeliana come da lui testimoniato in MARX-ENGELS, *Opere Complete* (da ora in poi MEOC), I, 632.

7. Su questo argomento e la trasformazione da «testo di lezioni» a «testo sistematico» cfr. GETHMANN-SIEFERT 2005, 15-28, nonché D’ANGELO 2000b.

Si cercherà dunque di mostrare come la questione dello stile nella speculazione estetica hegeliana più che indicare un “genere”, indichi nella modernità una caratteristica individuale degli autori.

1. Maniera, stile e originalità

Nella voluminosa *Estetica* redatta da Hotho, la dialettica “maniera-stile-originalità” trova luogo alla fine della sezione su *Il bello artistico o l'ideale* e nella fattispecie nella discussione sul rapporto che intercorre tra il ruolo dell'artista e il vero. L'“ideale” (*Ideal*), com'è noto, indica l'apparire (*Erscheinung*) della perfezione dell'Idea nel sensibile in maniera tale che la molteplicità che caratterizza quest'ultimo risulti vivificata dall'intero. In tal senso le parti si configurano come membra e in ognuna di queste parti risulta palese il principio interno di connessione in grado di esprimere l'organicità della presentazione.⁸ La famosa immagine dell'«Argo dai mille occhi»⁹ indica propriamente il manifestarsi della vitalità (*Lebendigkeit*) e della spiritualità in ogni frazione espressiva. Nel testo redatto da Hotho, dopo essere stato discusso l'ideale nella sua determinatezza (interiore ed esteriore), viene discusso il ruolo *essenziale* dell'artista nella produzione del bello: «l'opera d'arte, in quanto scaturisce dallo spirito, ha bisogno di una attività soggettiva produttrice, da cui si origina ed è come suo prodotto per qualche cosa d'altro».¹⁰ Tale attività è la “fantasia”, caratteristica necessaria della «soggettività creatrice».¹¹ La fantasia si configura come l'attività che permette alla soggettività di presentare la verità e la razionalità del reale in sé e per sé¹² «non sotto forma di proposizioni e rappresentazioni universali, ma sotto forma concreta ed in una realtà individuale».¹³

8. Va precisato, seppur brevemente, che ciò che Hegel chiama ideale (*Ideal*) è un modello tutt'altro che eterno, ma piuttosto storicamente determinato. Tale iato è infatti ciò che separa in qualche modo l'Ideale (*Ideal*) dall'Idea (*Idee*). Si veda oltre al già citato lavoro di GETHMANN-SIEFERT 2005, DE VOS 2000, VERRA 2007 e IANNELLI 2014.

9. *Ä*, 205.

10. *Ä*, 369.

11. *Ä*, 369.

12. *Ä*, 371.

13. *Ä*, 372.

L'artista, dunque, pur trovandosi in una relazione che prevede il darsi di una molteplicità esteriore di oggetti, prescrive ad essi la vitalità e l'animazione del vero.¹⁴ Propriamente, nell'*Estetica* non pare esserci possibilità alcuna per una soggettività artistica che si fermi all'individualità.¹⁵ Essa

se [...] ha fatto diventare interamente cosa sua l'oggetto, deve a sua volta saper dimenticare la sua particolarità soggettiva [...] e immergersi interamente nella materia, cosicché egli come soggetto è, per così dire, solo la forma per dar forma al contenuto che l'ha preso. Una ispirazione, in cui il soggetto faccia esagerata mostra di sé e si faccia valere come soggetto, invece di essere l'organo e l'attività vivente della cosa stessa, è una cattiva ispirazione.¹⁶

Se la rappresentazione mette a tema il solo svolgimento della soggettività artistica rimane però ancora manchevole; solo il riferimento nell'individualità dell'opera ad un «contenuto vero e sostanziale» permette a questa di configurarsi come vero e proprio *Kunstwerk*, opera d'arte.

Entra qui in gioco la dialettica “maniera-stile-originalità”;¹⁷ la separazione tra genio ed oggettività percorsa in precedenza trova qui il suo momento speculativo, l'«identità della soggettività dell'artista con la vera oggettività della rappresentazione».¹⁸ Seguendo le espressioni dell'*Estetica* redatta da Hotho la maniera si configura come il predominio dell'insieme delle caratteristiche accidentali e contingenti dell'artista sulla razionalità della cosa rappresentata. Difatti essa è «una accidentale peculiarità delle esecuzioni che appartengono solo a questo soggetto determinato [...] fino al punto da cadere in *diretta contraddizione* con il vero concetto dell'ideale».¹⁹ La maniera, tuttavia, non è da confondere con la reiterazione meccanica di abitudini,

14. Ä, 379.

15. Questo tuttavia non vuol dire che l'arte non funga anche, secondo una recente (e puntuale) espressione, da «promemoria dell'individuo» (cfr. SIANI 2011, 156).

16. Ä, 379-380.

17. A tal proposito risulta importante il contributo di VINCI 1995, 322-330, dal quale però mi distacco per la valutazione della triade di “maniera, stile ed originalità” nell'“economia” della trattazione hegeliana.

18. Ä, 383.

19. Ä, 384.

la quale resterebbe una sorta di “secondo livello” che si instaura sul primo; essa diviene così un “pericolo” che si manifesta nel suo decadere ad abilità tecnica.²⁰ Se, dunque, la maniera si declina secondo la sua individualità, configurandosi come espansione univoca del soggetto creatore sul contenuto, lo stile invece indica l’adattarsi di tale soggetto all’insieme delle «determinazioni e leggi della manifestazione artistica che derivano dalla natura del genere artistico».²¹

Si potrebbe dire, dunque, che lo stile risulta essere l’uniformarsi dell’artista ai vincoli e alle *condizioni* in cui un genere artistico può essere determinato. E tuttavia la mancanza di stile, consistendo nell’incapacità di uniformarsi ad una serie di *condizioni* date, implica il ritorno nello spazio della soggettività arbitraria, ossia il ritorno alla maniera:

Lo stile riguarda allora un modo di rappresentazione che si conforma alle condizioni del proprio materiale altrettanto di quanto corrisponda totalmente alle esigenze di generi d’arte determinati ed alle loro leggi scaturenti dal concetto della cosa. La mancanza di stile, in questo senso più ampio, significa allora o l’incapacità di appropriarsi di un simile modo di rappresentazione, in se stesso necessario, oppure l’arbitrio soggettivo di dare libero corso solo al proprio beneplacito invece che a ciò che è conforme a leggi, e di sostituire a quella una cattiva maniera. Perciò è inammissibile, come già nota il signor von Rumohr, che le leggi dello stile di un genere d’arte siano estese a quello degli altri.²²

L’unilateralità dei due momenti viene superata, come accennato in precedenza, dal momento dell’originalità creativa. Infatti, attraverso tale categoria avviene la mediazione dell’artista tra soggettività e oggettività, momento di perfetta unione tra maniera e stile, in cui le differenze vengono ricomprese nell’opera:

l’originalità quindi è identica con la vera oggettività e riunisce il soggettivo e l’oggettivo della rappresentazione in *tal* modo che nessuno dei due lati conserva più, l’uno verso l’altro, nulla di estraneo. Per un verso l’originalità costituisce quindi la più intima interiorità

20. Ä, 385.

21. Ä, 387.

22. Ä, 387.

dell'artista, per l'altro essa non dà nient'altro che la natura dell'oggetto, cosicché quella peculiarità appare solo come la peculiarità della cosa stessa e proviene da questa proprio come la cosa proviene dalla soggettività produttiva.²³

La soggettività artistica abbandona dunque la sua unilateralità, perdendo al contempo la sua accidentalità. La soggettività artistica trova inoltre la sua legittimità nel momento in cui non permane presso un'individualità vuota, di maniera, ma nel momento dell'espressione del suo inerire ad uno spazio di movimento universale:

Così l'originalità dell'arte si alimenta certo di ogni particolarità accidentale, ma l'assorbe solo perché l'artista possa seguire interamente i tratti e lo slancio dell'ispirazione del suo genio riempita soltanto dell'argomento e, invece, del capriccio e di un vuoto arbitrio, possa rappresentare il suo vero Io nel suo argomento realizzato secondo verità. Non avere maniera fu sempre l'unica grande maniera, e solo in questo senso sono da chiamare originali Omero, Sofocle, Raffaello, Shakespeare.²⁴

Dunque, per ricapitolare si può dire che l'artista è un'artista di "maniera" se la sua soggettività rende evanescente il contenuto spirituale. Anzi, nella redazione di H. G. Hotho, è proprio il contenuto che deve essere espresso attraverso la soggettività formale del genio. Lo stile indica invece l'uniformarsi alle condizioni del genere letterario – *necessarie* – affinché possa esserci sviluppo artistico. L'originalità pertanto è, sì, la messa a tema del contenuto razionale, ma attraverso la dialettica del polo soggettivo e di quello oggettivo, di maniera e stile. Tali categorie vengono dipinte da H. G. Hotho come normative, e pertanto restano problematiche all'interno di una trattazione come quella hegeliana che prevede lo sviluppo del processo (e della parabola) che investe l'arte medesima.

2. Hotho o Hegel?

Com'è noto Hegel tenne i suoi corsi di estetica a più riprese e precisamente ad Heidelberg nel 1817/18, a Berlino nel 1820/21, 1823, 1826

23. Ä, 388.

24. Ä, 393.

e, infine, nel 1828/29. Disponiamo dei manoscritti delle *Nachschriften* di quasi tutti i corsi ad eccezione di quello tenuto ad Heidelberg, i cui manoscritti sono andati perduti. In traduzione italiana disponiamo esclusivamente del manoscritto di Hotho del 1823, mentre in tedesco tutti quanti sono disponibili in pubblicazione ad eccezione di quello del 1828/1829 – di cui esiste già un'edizione parziale.²⁵ Non essendo tuttavia ancora disponibile per intero la trascrizione integrale, prenderò in considerazione e analizzerò il manoscritto summenzionato del 1823 e quello di von Kehler del 1826.

Ad un primo sguardo Hotho sembrerebbe non modificare la collocazione per così dire “sistematica” della trattazione hegeliana. Essa si trova sempre nella sezione sull’“Ideale”. È bene sottolineare sin da subito che Hegel non tematizza mai tale dialettica *in senso normativo*, cosa che invece fa Hotho. Nella *Nachschrift* del 1823 si può vedere chiaramente come Hegel discuta la questione in poche righe. La “maniera” viene definita sempre come il lato soggettivo dell’opera, “esteriorità”, “particolarità”:

Anche quando l’artista coglie la verità della materia, nel modo di presentarla può ancora emergere qualcosa di peculiare proveniente dal lato dell’artista. Questa peculiarità viene chiamata “maniera” in genere. Se l’artista è veramente artista, la maniera si limiterà soltanto al modo particolare di esecuzione, all’esteriorità in genere.²⁶

Ma Hegel traccia un’uguaglianza tra “maniera” e “stile”, a dispetto di quanto fa H. G. Hotho che lo vincola alla condizione dei generi letterari:

Inoltre è chiamato maniera anche lo stile, e di quest’ultimo i Francesi dicono che *c’est l’homme même*. Questa particolarità è in misura maggiore o minore qualcosa di casuale, si basa sull’abitudine e alla fine può allontanare l’arte e danneggiare la materia. La maniera può avere ruolo massimamente in quelle arti nelle quali il lato esteriore lascia molto spazio alla casualità.²⁷

Dunque, lo “stile” non viene inteso da Hegel nell’accezione dell’uniformarsi a regole, bensì come ad un’attività basata sull’abitudine e sulla

25. Per la trascrizione dell’introduzione a VÄ 1828/29 cfr. SCHNEIDER 2004.

26. VÄ 1823, 117.

27. VÄ 1823, 117.

reiterazione. Dunque, l'esatto opposto di quanto scrive Hotho, il quale – è bene ricordarlo – sosteneva che *la mancanza* di stile consisteva nel ritorno alla maniera i.e. alla particolarità soggettiva, non lo stile – elemento che Hotho rinveniva essere necessario per la creazione artistica.

Per quanto riguarda invece l'“originalità” non sembra che Hotho inserisca interpolazioni rispetto a quanto dice Hegel:

Il termine “maniera” non ha lo stesso significato di “originalità”, la quale è la peculiarità dell'artista in genere, e si collega alla peculiarità dell'intera opera d'arte, non a ciò che è meramente esteriore. Vera originalità si ha quando l'artista non rappresenta nulla della propria particolarità, ma rappresenta solo la Cosa. La grande maniera si ha quando non ci si accorge della peculiarità dell'artista, sì che egli appare meramente come tramite passivo, attraverso il quale il contenuto si presenta. In ogni agire in genere ciò che conta è il sostanziale, e l'individuo è soltanto l'attività formale del produrre. [...] L'originalità vera dunque procede di pari passo con la vera oggettività, sebbene spesso si intenda il contrario, tanto che molte cose stravaganti sono state prodotte da una malintesa originalità. Infatti quel che è cattivo appartiene solo al particolare.²⁸

È pur vero che Hegel parla di “stile antico”, di “stile greco” o dello stile architettonico egiziano, ma appare sintomatico quanto afferma in merito alla pittura, nella quale

conquista spazio ogni aspetto particolare, e di conseguenza l'ambito di quel che deve essere presentato e il modo di presentazione sono estesissimi e multiformi. Qui fa il suo ingresso una peculiarità infinitamente determinabile. Ogni maestro possiede *il suo proprio stile*, in rapporto agli oggetti, alla presentazione attraverso i colori, al modo di produrre l'apparenza. Ma presentare le diverse cerchie e i maestri ad esse appartenenti è affare dell'empiria. Poiché la peculiarità della pittura è il fatto che in essa subentra la particolarità della mano del maestro, l'aspetto generale è meno presente.²⁹

Dunque, lo “stile”, con l'avvento dell'arte romantica, sembra indicare una parabola che va da una serie di conformazioni date alla

28. VÄ 1823, 117

29. VÄ 1823, 252 (corsivo mio).

molteplicità delle forme del moderno; subentra, dunque, «l'autonomia del pittore di contro alla scultura». ³⁰

Nella *Nachschrift* del 1826, invece, Hegel parla ancora di “maniera” ed “originalità” sempre nei termini del 1823, ma anche qui non dà propriamente spazio alla categoria di “stile” all'interno della discussione sull'“artista”. Anche qui Hegel discute di “maniera” ed “originalità”, ma non di “stile”. Tuttavia, è bene notare che Hegel oltre a tracciare una differenza tra “stile antico” e “stile prosaico” moderno, definisce lo “stile” almeno un'altra volta all'interno della *Vorlesung* del 1826 e questa volta con un taglio teorico ben preciso:

In secondo luogo potrebbe essere notato che ogni arte ha secondo la propria modalità un divenire, un inizio, un esser completo, un de-
scendere. La modalità della rappresentazione (*Darstellung*) appartiene più alla *maniera*, nella misura in cui essa è un universale, essa è lo *stile*. In ogni arte, già nella sua [prima] forma particolare, soprattutto nell'arte simbolica, si diversificano tre tipi di stile, lo stile rigido, il classico e il piacevole. Con ciò noi non ci vogliamo dilungare molto. In tutte le arti esiste tale differenza. Nella scultura ad esempio le opere greche mostrano lo stile acerbo, rigido, laddove al contempo è dominante il tradizionale, il non libero; lo stile classico è lo stile completo, dove lo spirituale si libera da questo tradizionale, religioso, abituale. Tale classico lo si ottiene da Fidia, il che è noto già da dieci anni. Allo stesso modo, i dipinti di Raffaello sono grossomodo più in stile rigido e acerbo, dunque essi mostrano imperfezione nella considerazione della tecnica, del gesto. Poi segue il vero stile classico, dal quale si passa a quello piacevole, il quale è multiforme, si dirige secondo tutti i lati all'infuori, vuole stuzzicare sulla base del suo lato particolare; ciò può essere interamente formidabile e classico, ma giace in esso il principio della perdita della bella arte. ³¹

Dunque, Hegel afferma che ogni forma particolare di arte possiede degli stili determinati, ma non afferma che lo “stile” sia conforme a generi artistici. Piuttosto, lo stile indica un movimento immanente all'arte simbolica, classica e romantica, fungendo da indicatore dell'universalità di certe fasi nel divenire di una forma artistica.

Pertanto, ciò non proibisce che all'“avvento” del brutto e del quotidiano nell'arte (quella che qui Hegel chiama «la perdita della bella arte»)

30. GETHMANN-SIEFERT 2005, 297.

31. VÄ 1826, 117.

non segua un diverso rapporto dell'artista con l'opera e che lo "stile", lungi dall'essere una caratteristica della conformazione artistica, diventi invece una caratteristica irripetibile, individuale (e irrinunciabile) dell'artista.

Se, come afferma Hegel, dopo l'arte romantica subentra il "formalismo della soggettività" (*Formalismus der Subjektivität*), il quale mette a tema la molteplicità dell'*Humanus*,³² è nondimeno plausibile che anche il paradigma della soggettività artistica muti.

Se la modernità è per Hegel «l'epoca della scissione e del contraddittorio scarto tra il singolo e l'intricata società che tende a fagocitarlo»,³³ tale scissione potrà pure essere il contenuto dell'opera, ma a maggior ragione potranno esserlo le forme soggettive e frammentarie che l'artista ha a disposizione nella modernità.

Ad ogni modo – è bene precisare – Hegel non discute nelle *Vorlesungen* lo "stile" all'interno di un discorso sulla soggettività artistica, bensì esso viene affrontato all'interno di un discorso sulle singole arti. Cioè, in definitiva, Hegel non discute mai – almeno nelle *Nachschriften* qui analizzate – in maniera normativa della categoria di "stile", cosa che, come si è cercato di mostrare, fa invece Hotho.

Nondimeno, Hegel non pare considerare necessaria l'esigenza di uno stile per lo sviluppo dell'originalità artistica, laddove pare che egli mostri di considerare lo stile nella modernità o come una reiterazione meccanica della maniera oppure come una caratteristica individuale, ma di certo non come una norma alla quale ci si debba conformare.

3. Marx e le Istruzioni della censura guglielmina

L'articolo *Osservazioni sulle recenti Istruzioni per la censura in Prussia* viene scritto dal giovane Marx nel gennaio del 1842, appena un anno dopo la sua dissertazione di laurea. Di pari passo all'ascesa e al consolidamento della monarchia di Federico Guglielmo IV si sviluppa nella Germania pre-unitaria un fronte del dissenso che coinvolge in larga parte molti degli intellettuali tedeschi formati alla scuola di Hegel. Com'è noto, Marx partecipa attivamente a tale fronte dalle colonne della *Gazzetta Renana* (*Rheinische Zeitung*) e scrive numerosi articoli

32. VÄ 1826, 198.

33. IANNELLI 2014, 112.

contro il governo della monarchia guglielmina. Nella fattispecie per il giovane Marx risultava annoso il problema dell'inasprimento della censura, la quale tendeva ad essere sempre più dura contro gli intellettuali hegeliani e progressisti.³⁴ Anche ad una poco attenta lettura dell'articolo in questione si noterà che Marx si confronta con quella che viene definita la «critica estetica».³⁵ messa in atto dalle *Istruzioni censorie*

Ad un'attenta indagine storica non può non essere considerata l'influenza che il problema estetico aveva nell'epoca degli epigoni (più o meno eterodossi) di Hegel sulle riflessioni politiche del giovane di Treviri. Tale sguardo prospettico qui adottato permette di considerare gli articoli contro la censura prussiana attraverso la lente dei rapporti tra politica ed arte.

L'articolo del 1842 si configura da tale prospettiva come una cartina al tornasole per analizzare le reciproche influenze tra i due campi d'azione e in particolar modo la summenzionata dialettica tra maniera, stile e originalità. Bisogna però precisare che esso venne pubblicato nel 1843,³⁶ mentre Marx continuava a lavorare ad uno scritto sull'arte cristiana che doveva andare a comporre la seconda parte della *Tromba del giudizio universale contro Hegel ateo ed anticristo* di Bruno Bauer, la quale era stata progettata per l'appunto come *Auseinandersetzung* con la filosofia dell'arte e del diritto hegeliane.

Marx non pubblicò mai tale lavoro; a testimoniare è il carteggio con uno dei più influenti esponenti della sinistra hegeliana e del democraticismo radicale prussiano quale Arnold Ruge. A lui, nel Marzo dello stesso anno, Marx si rivolge scrivendo di voler pubblicare il suo capitolo negli *Anekdotia philosophica*, di cui era redattore lo stesso Ruge e sui quali non si sarebbe potuta abbattere la ghigliottina censoria – data la pubblicazione in Svizzera.³⁷

Il capitolo che doveva andare a comporre il prosieguo della *Tromba del giudizio universale* di Bauer – sostiene Marx – si espande di giorno in giorno sino a raggiungere la dimensione di un libro.³⁸ Di lì a qualche

34. Seppur datato, resta ancora importante il mastodontico lavoro di CORNU 1962.

35. MEOC, I, 109.

36. MEOC, I, 862.

37. MEOC, I, 400.

38. MEOC, I, 406.

meze Marx abbandonerà il progetto del *Saggio su arte e religione* a causa di motivi di salute, ma ancor di più a causa di motivi teorici che lo condurranno all'approfondimento non più della critica all'estetica, bensì della filosofia del diritto hegeliano.

Nell'articolo del 1842 Marx prende di mira l'editto guglielmino emanato lo stesso anno, il quale rafforzava l'istituzione censoria, modificando il dispositivo precedente risalente al 1819. Il nuovo editto si presentava infatti come una serie di disposizioni che per un verso cercavano di rendere ancora più aspro il precedente meccanismo legislativo, sancendo di fatto la proliferazione dei censori e rendendo ancora più arbitrario il medesimo meccanismo. La nuova repressione introdotta attraverso le nuove "istruzioni" prussiane, infatti, non solo condannava i contenuti e le "tendenze" (cioè l'intenzione dello scrittore e dell'artista), ma coinvolgeva, attraverso l'utilizzo di categorie arbitrarie, persino le forme espressive attraverso le quali tale contenuto veniva veicolato.

La critica teorica del dispositivo censorio viene compiuta da Marx attraverso l'analisi dell'editto regio, il quale imponeva ai giornalisti e più in generale agli scrittori un esame «serio e moderato» che fosse basato sulla verità.³⁹ Marx ha facile gioco a mostrare che tale imposizione in realtà non fa altro che scindere il piano della forma da quello del contenuto espresso; dunque, se di verità si può parlare solo in modo «serio e moderato», afferma Marx, non si parla di fatto più del "vero". «La verità è tanto poco moderata quanto la luce; e verso chi dovrebbe esserlo? Verso se stessa? *Verum index sui et falsi*».⁴⁰ La «critica estetica» della censura enuclea l'unilateralità di tale concetto della verità, espellendo – come si vedrà in seguito – la soggettività dallo spazio del "vero". «Uno stesso oggetto – sostiene Marx – si riflette in maniera diversa nei diversi individui e traspone i suoi diversi aspetti in altrettanti diversi caratteri spirituali»;⁴¹ dunque, la verità esige il riconoscimento della sua razionalità (come il non-vero può d'altronde esigere il riconoscimento della sua irrazionalità), pena il trasformarsi di essa in una «verità governativa», parziale, come parziale è il partito anch'esso governativo che la manifesta:

39. MEOC, I, 107.

40. MEOC, I, 107-108.

41. MEOC, I, 109.

la ricerca della verità deve essere essa stessa vera; la vera ricerca è la *verità dispiegata*, i cui membri dispersi si riuniscono nel risultato (Die Untersuchung der Wahrheit muß selbst wahr sein, die wahre Untersuchung ist die *entfaltete Wahrheit*, deren auseinandergestreute Glieder sich im Resultat zusammenfassen).⁴²

La concezione della verità del giovane Marx del 1842, dunque, pare confliggere contro una configurazione della verità puntuale e lineare. Infatti, il dispositivo censorio guglielmino, ma *sensu latu* ogni sistema censorio, propone un concetto di verità che non contempla alcun riconoscimento. A differenza di ciò, la verità non può configurarsi come una autoaffermatività priva del fuoriuscire di contraddizioni; Marx insiste sul fatto che la verità è «universale (*allgemein*), non è mia, è di tutti; è lei a possedere me, non io lei». ⁴³

Su tale sfondo teorico Marx dipinge il conflitto tra l'«intelletto governativo» (*Regierungsverstand*) – portatore di una pretesa universalità – e le «chiacchiere» dell'intelletto pubblico – cioè portatrici di una particolarità determinata:

L'intelletto governativo – sostiene ironicamente Marx – è l'unica ragione di Stato (*Staatsvernunft*). Sotto determinate circostanze bisogna fare bensì concessioni anche all'altro intelletto ed alle sue chiacchiere, però bisogna che esso abbia sempre coscienza di tali concessioni e della loro reale illegalità, sia modesto e sottomesso, serio e noioso.⁴⁴

Nel momento in cui l'editto guglielmino risultava appropriarsi di una «critica estetica» basata sulla prescrizione di precetti formali agli scrittori, in risposta a tale critica, il filosofo di Treviri nota come sia «ingiusto voler prescrivere allo scrittore *lo stile* (Es wäre ebenso unrecht [...] als dem Schriftsteller *den Stil* vorzuschreiben)». ⁴⁵ L'accento di Marx si concentra infatti sul fatto che le Istruzioni intendono imporre allo scrittore una serie di condizioni date, quasi una reiterazione meccanica, entro la quale è consentita l'attività letteraria. Non è un caso

42. MEOC, I, 109. (corsivi miei)

43. MEOC, I, 108.

44. MEOC, I, 110 (trad. parzialmente modificata).

45. MEOC, I, 109 (corsivi miei). La traduzione italiana riporta l'articolo indeterminativo davanti a *stile*. Qui si vuole suggerire che Marx dica proprio lo "stile", intendendo nominare proprio una categoria estetica.

che Marx inizi a discutere (tra le righe) la questione citando il motto «*Le stile c'est l'homme!*» di Georges-Louis Leclerc de Buffon⁴⁶ utilizzato da H. G. Hotho come *incipit* del paragrafo sullo «Stile» dell'*Estetica*.⁴⁷

Marx gioca dunque esplicitamente col linguaggio hegeliano e mostra come qualsiasi prescrizione di stile, i.e. formale, ad un autore comporti il cambiamento del contenuto di quest'ultimo. Se un attacco che si vuole esplicito deve assumere un tono «serio e moderato», nota Marx, anche il contenuto dell'attacco non sarà più lo stesso. Detto altrimenti, la contraddizione sta ad un livello logico nel fatto che un tono «serio e moderato» implica che per negare tale normatività si debba ricorrere all'uso dello stesso schema che si vuole criticare e che, quindi, possa essere ammessa solo la presa di posizione che rispetti le regole del discorso. Ciò che non può essere oggetto di critica sono proprio le regole del discorso. Ad un livello politico, invece, la questione concerne il fatto che la verità viene ammessa esclusivamente come presupposto e non come risultato. Marx si dilunga su questo aspetto:

La legge permette che io scriva, però devo scrivere in uno stile diverso dal *mio!* Posso mostrare il volto del mio spirito, ma devo prima atteggiarlo nella *piega prescritta* (*vorgeschiedene Falten*)! Quale uomo d'onore non arrossirebbe a tali pretese e non preferirebbe nascondere il capo sotto la toga? [...] La *piega prescritta* (*vorgeschiedene Falten*) non significa altro che: *bonne mine à mauvais jeux*. [...] Infine – sostiene più avanti Marx – si prendono le mosse da una concezione della verità completamente sbagliata ed astratta. Tutti gli oggetti dell'attività letteraria vengono sussunti sotto l'unica rappresentazione universale di «verità» (Alle Objekte der schriftstellerischen Tätigkeit werden unter der einen allgemeinen Vorstellung «Wahrheit» subsumiert).⁴⁸

Marx sta sostenendo, in accordo con quanto commenta Praver, che non sempre è possibile ricondurre l'attività letteraria sotto la categoria di verità,⁴⁹ per il semplice fatto che essa non può gettare uno sguardo

46. MEOC, I, 108.

47. Ä, 386. Hegel ripete la stessa affermazione in VÄ 1823, 157.

48. MEOC, I, 108-109 (trad. modificata). Si noti che la traduzione italiana riporta “maniera” per il termine tedesco *Falten*. Mi permetto di cambiarlo solo per evitare di ingenerare confusione al lettore.

49. PRAWER 1978, 34.

sulla totalità: «in tal modo il singolo scrittore, come il giornale, non può avere davanti agli occhi il tutto (Der einzelne Schriftsteller kann nicht in der Weise das Ganze vor Augen haben, als die Zeitung)». ⁵⁰ La censura prussiana invece la riconduce ad una *rappresentazione universale di «verità»*. In tal senso la critica di Marx si muove mostrando che l'apporto soggettivo – e formale – è necessario all'interno della creazione letteraria ed artistica. ⁵¹ Tale creazione viene tra l'altro messa a repentaglio dalla stessa censura e, quindi dalla prescrizione di uno stile «serio e moderato». Attraverso tale prescrizione si agisce in maniera ostruttiva nei confronti di qualsivoglia originalità letteraria e artistica, in particolar modo se il campo d'azione è quello politico:

Se Voltaire dice: «Tous le genres sont bons excepté le genre ennuyeux», qui il genere ennuyante diventa quello esclusivo, come dimostra già in modo sufficiente il rinvio ai «dibattiti della dieta provinciale renana». E perché non piuttosto il buon vecchio stile curiale tedesco? Scrivete pure liberamente, ma ogni parola sia nello stesso tempo un inchino davanti alla censura liberale, che lascia passare i vostri desideri seri quanto moderati. Certamente non perdetevi la coscienza della devozione! ⁵²

4. Marx tra Hegel e Hotho

L'obbligo per l'artista di uniformarsi ad alcune norme stilistiche e cioè l'imposizione di uno "stile" *a priori* comporta l'inevitabile effetto, sostiene Marx, dell'impossibilità dell'affermazione del nuovo, cioè di produzioni originali. Dunque, se il percorso tratteggiato ha senso, Marx, sebbene condivida la tematizzazione di Hotho, cioè lo "stile" come una relazione della soggettività artistica con il genere artistico, ritiene in maniera hegeliana che nella modernità gli oggetti dell'attività letteraria non siano *direttamente* riconducibili all'universalità. Al contrario, nella modernità, subentra lo stile individuale e la frammentarietà delle forme, aspetti connessi con la prosaicità che lega l'individuo alla comunità politica:

50. KARL MARX AN DAGOBERT OPPENHEIM, in MEGA, III, 1, 32.

51. MEOC, I, 109.

52. MEOC, I, 110.

Nelle nuove istruzioni è espressa ben altra profondità, direi un *romanticismo* dello spirito. Mentre il vecchio editto contiene cauzioni esteriori, prosaiche e quindi legalmente determinabili, [...] le nuove istruzioni al contrario sottraggono *ogni volontà propria* al proprietario del giornale e prescrivono alla prudenza preventiva del governo, alla grande cautela e alla profondità spirituale delle autorità di basarsi su qualità interiori e soggettive, che esteriormente non possono venire determinate.⁵³

Sembra inoltre plausibile che, declinando nella sfera della critica alle “Istruzioni” censorie le categorie sistematizzate e “dialettizzate” da Hotho, Marx osservasse il rapporto tra arte e modernità ancora secondo una visuale hegeliana; infatti, pur nella loro specificità, entrambi rinvergono da un lato la problematicità di pensare nella modernità ad uno “stile” che si configuri come qualcosa di vincolante e normabile. Sembra che esso nel moderno permanga aspetto dell’individuale.

Gabriele Schimmenti
gabriele.schimmenti@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- AGAMBEN, G. 1990, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino.
- COLLEBERG-PLOTNIKOV, B. 2011, “The Aesthetics of the Hegelian School”, in *Politics, Religion, and art. Hegelian Debates*, ed. by D. MOGGACH, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, pp. 203-230.
- CORNU, A. 1962, *Marx e Engels dal liberalismo al comunismo*, Feltrinelli, Milano.
- D’ANGELO, P. (a cura di) 2000a, HEGEL, G. W. F., *Lezioni di Estetica*, Laterza, Roma-Bari.
- 2000b, «Introduzione», in D’ANGELO 2000a.
- DE VOS, L. 2000, „Das Ideal. Anmerkungen zum spekulativen Begriff des Schönen“, in *Hegels Ästhetik: Die Kunst der Politik - Die Politik der Kunst*, hrsg. von A. ARNDT, K. BAL und H. OTTMANN, Hegel Jahrbuch, Akademie, Berlin, Bd. 1, S. 13–20.
- FINELLI, R. 2004, *Un parricidio mancato. Hegel e il giovane Marx*, Bollati-Boringhieri, Torino.
- GETHMANN-SIEFERT, A. 2005, *Einführung in Hegels Ästhetik*, Wilhelm Fink, München.
- HEGEL, G. W. F. 2003, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (VÄ 1823), hrsg. von A. GEHTMANN-SIEFERT, Meiner, Hamburg.

53. MEOC, I, 122.

- HEGEL, G. W. F. 2004, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik* (VÄ 1826), hrsg. von A. GEHTMANN-SIEFERT, B. COLLENBERG-PLOTNIKOV u. a., Wilhelm Fink, München.
- IANNELLI, F. 2014, «Bellezza, ideale, disarmonia», in *L'estetica di Hegel*, a cura di A. L. SIANI e M. FARINA, Il Mulino, Bologna, p. 99-114.
- LUKÁCS, G. 1957, *Prolegomeni a un'estetica marxista*, Editori Riuniti, Roma.
- MARX, K. 1842a, „Karl Marx an Dagobert Oppenheim“, in MARX und ENGELS 1975, Bd. 1.
- 1842b, «Osservazioni sulle recenti Istruzioni per la censura in Prussia», in MARX e ENGELS 1980, vol. I (1835-1843), p. 105-128.
- MARX, K. und F. ENGELS 1975, *Gesamtausgabe* (MEGA), Abt. III (Briefwechsel bis April 1846), Dietz, Berlin, Bd. 1.
- 1980, *Opere Complete* (MEOC), a cura di M. CINGOLI e N. MERKER, Editori Riuniti, Roma, vol. I (1835-1843).
- MERKER, N. e N. VACCARO (a cura di) 1978, HEGEL, G. W. F., *Estetica* (Ä), Feltrinelli, Milano.
- PRAWER, S. S. 1978, *Karl Marx and World Literature*, Oxford University Press, Oxford.
- SCHNEIDER, H. 2004, „Hegels Vorlesung über Ästhetik 1828/1829 (Einleitung)“, in *Hegel Jahrbuch für Hegelforschung*, hrsg. von H. SCHNEIDER, Academia, Sankt Augustin, Bd. 10, S. 49–85.
- SIANI, A. L. 2011, *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*, ETS, Pisa.
- VERRA, V. 2007, «L'arte e la vita nell'estetica hegeliana», in *Su Hegel*, a cura di C. CESA, Il Mulino, Bologna, p. 305-319.
- VINCI, P. 1995, «Arte e individualità in Hegel», in *Individuo e modernità. Saggi sulla filosofia di Hegel*, a cura di M. D'ABBIERO e P. VINCI, Guerini e Associati, Milano, p. 311-333.