

ARCHITETTURA E TEORIA DELL'OPERA. HEGEL TRA CLASSICISMO E MODERNITÀ

ABSTRACT

Questo articolo ha l'obiettivo di mettere in risalto una sezione generalmente poco approfondita dell'estetica di Hegel, vale a dire la concezione dell'architettura all'interno del sistema delle arti. Lo scopo dell'intervento è mostrare in che senso lo sviluppo dell'architettura, sia in senso storico che in senso strettamente artistico, possa rappresentare un modo per mettere a fuoco alcune tensioni strutturali dell'estetica di Hegel. L'architettura, proprio per il suo statuto di opera a cavallo tra la funzionalità abitativa e il carattere artistico, è in grado di mettere in risalto gli aspetti strutturali della teoria hegeliana dell'opera d'arte. Per prima cosa, presenterò i tratti essenziali del sistema delle arti in Hegel; in secondo luogo, analizzerà il ruolo dell'architettura all'interno di questo sistema; in terzo luogo, mi concentrerò su una forma architettonica specifica, e cioè la cattedrale gotica, per delineare la specificità dell'architettura come arte della modernità.

The purpose of this article is to highlight a section of Hegel's aesthetics that is generally not very thorough, namely the conception of architecture within the system of arts. The aim of the paper is to show how the development of architecture, both in a historical and in a strictly artistic sense, can be a way to focus on some structural tensions of Hegel's aesthetics. Architecture, precisely because of its status as a work straddling residential functionality and artistic character, is able to highlight the structural aspects of Hegel's theory of the work of art. First, I will present the essential features of the system of arts in Hegel; second, I will analyze the role of architecture within this system; third, I will focus on a specific architectural form, namely the Gothic cathedral, to outline the specificity of architecture as the art of modernity.

Per lungo tempo, la filosofia della natura è stata considerata la Cenerentola del sistema hegeliano, salvo assistere nell'ultimo ventennio del secolo scorso a una decisiva rinascita degli studi dedicati proprio alla concezione sistematica con cui Hegel intende la natura.¹ Lo stesso non si può dire di un'altra Cenerentola del pensiero hegeliano, vale a dire l'architettura, ossia l'ambito di gran lunga meno studiato della sua estetica, per altro verso battuta in lungo e in largo dalla critica fin dagli anni immediatamente successivi alla morte del filosofo. Se si fa accezione per una serie di interventi puntuali, infatti, la questione dell'architettura viene tutt'al più indagata all'interno di ricostruzioni ampie rivolte all'estetica di Hegel nel suo complesso, senza che vi siano stati dedicati studi monografici.² Nonostante questa scarsa considerazione, il modo in cui

¹ Nell'introduzione al secondo volume dell'*Enciclopedia*, VERRA 2002, pp. 9-11 si rallegra proprio dell'allora recente rinascita degli studi sulla filosofia hegeliana della natura.

² Si vedano esempio gli articoli AGACINSKI 1987, pp. 147-151, WHITEMAN 1987, pp. 6-17, LADHA 2012, pp. 15-38; la ricostruzione di FRIESEN 2017, pp. 40-71 (contenuta in un volume generale sulle teorie moderne dell'architettura), quella di HOULGATE 2018, pp. 151-168 e KOLB 2007, pp. 29-55 (che sono

Hegel tratta l'architettura è particolarmente rivelatore di una serie di tensioni interne alla sua filosofia dell'arte, la cui centralità nell'estetica a cavallo tra Otto e Novecento ne fa uno degli snodi cruciali per l'elaborazione di una teoria dell'opera d'arte. La tensione principale che lo studio dell'architettura permette di esprimere è quella tra un orientamento classicista e uno, in senso lato, modernista dell'estetica hegeliana. Sebbene gli studi più recenti tendano a contraddire la vecchia immagine dell'estetica di Hegel come monumento del classicismo,³ sarebbe altrettanto sbagliato negare la predilezione hegeliana per l'arte della Grecia classica. Questo duplice atteggiamento è espresso nel modo più chiaro dal giudizio secondo cui, rispetto all'arte greca, «non potrà esservi nulla di più bello»,⁴ accompagnato dall'osservazione che invita a «sperare che l'arte s'innalzi e si perfezioni sempre di più».⁵

In questo intervento mostrerò in che senso la teoria hegeliana dell'architettura sia in grado di dare conto, e di mostrare chiaramente, quella tensione che Peter Szondi vedeva culminare proprio nell'estetica di Hegel e cioè quella che, storicizzandolo, porta il classicismo al proprio punto rottura.⁶ Secondo questa lettura, l'interpretazione storicizzata dell'antico – nata dal felice incontro, in Winckelmann, tra il classicismo normativo del primo illuminismo tedesco di un Gotsched e l'estetica sensista e emotivista di Du Bos, Shaftesbury e Addison – conduce a una concezione del classico che non è più pensabile come modello statico di perfezione artistica, ma viene ridefinito tramite un rapporto paradossale e contraddittorio con la modernità. In questo quadro, l'interpretazione hegeliana dell'architettura si dimostra particolarmente feconda. Forma d'arte ibrida e problematica, la *Baukunst* si pone come osservatorio privilegiato a partire dal quale leggere alcune dinamiche di fondo dell'estetica di Hegel, a sua volta uno dei vertici della filosofia dell'arte in epoca moderna.

1. SISTEMA DELLE ARTI E TEORIA DELL'OPERA

Oggi caduto in disgrazia, il sistema delle arti rappresentava un caposaldo delle estetiche moderne. Detto brevemente, e senza ripercorrere un discorso che dovrebbe ricollegarsi quantomeno al Settecento francese, il sistema delle arti per come lo intende l'estetica classica corrisponde alla suddivisione delle singole arti sulla base di un principio fondativo. Se nel Winckelmann dei *Pensieri* si tratta del contenuto espresso e, perciò, del mezzo espressivo – l'allegoresi come *discrimen* tra la pittura, rivolta a oggetti non sensibili,

contenuti invece in volumi generali sull'estetica di Hegel). A una più ampia interpretazione politica fa capo invece BERENDZEN 2008, pp. 291-307.

³ A questo proposito, giova ricordare senz'altro due testi di Annemarie Gethmann-Siefert che, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, si è operata a restituire un'immagine non classicista di Hegel: un articolo esplicitamente dedicato al tema (GETHMANN-SIEFERT 1984a, pp. 205-258) e le pagine della sua importante monografia in cui mostra come il pregiudizio classicista vada ascritto alla discrepanza tra dimensione sistematica (appunto, classicista) e giudizio estetico modernista (GETHMANN-SIEFERT 1984b, pp. 268-274).

⁴ HOTH 1823, p. 405 [174].

⁵ Ä, I, p. 142 [120].

⁶ SZONDI 2001, p. 180.

e la scultura, rivolta al sensibile⁷ –, in Schelling riguarda invece il rapporto tra i poli di idealità e realtà che permette di distinguere tra arti del suono, arti plastiche e della parola.⁸ A ogni modo, quando Saisselin considera l'opera di Batteux come un buono schema riassuntivo dell'attenzione tardo settecentesca all'arte si riferisce proprio all'idea di costruire una sistematica artistica sulla base di un principio unitario,⁹ come peraltro recita il titolo dell'opera dello stesso Batteux: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746). Lungi dall'essere dunque una sezione accessoria dell'estetica, il sistema delle arti – con la gerarchia che porta con sé – va inteso come uno degli obiettivi principali delle teorie settecentesche e primo ottocentesche dell'opera d'arte.

Non fa eccezione il lavoro di Hegel. Il sistema hegeliano delle arti, infatti, è il luogo teorico nel quale vanno a confluire le tendenze principali della sua estetica, costituendo la tentata sintesi tra una concezione ideale del bello, una sua storicizzazione e la necessità di pensare l'arte come individualizzazione concreta di questo rapporto. L'estetica di Hegel, infatti, è ripartita sul modello delle estetiche romantiche, specie sull'impianto delle lezioni schellinghiane tenute nel 1802/03 a Jena e ripetute a Würzburg quattro semestri più tardi, e si suddivide perciò in una *Parte generale* e in una *Parte speciale*. Nella prima, è contenuta tanto la determinazione speculativa dell'ideale del bello, quanto la sua storicizzazione, mentre nella seconda Hegel tratta la «manifestazione dell'opera d'arte».¹⁰ Significativo, che nel quarto e ultimo corso di estetica tenuto a Berlino, quello del semestre invernale del 1828/29, Hegel decida di suddividere in tre parti, anziché in due, il materiale trattato, senza fare del sistema delle arti la parte speciale di una più generale determinazione, ma concependo le tre sezioni in una correlata autonomia reciproca.¹¹ Nel sistema, Hegel divide le arti come segue: architettura, scultura, pittura, musica, poesia, tralasciando le arti impure, vale a dire quelle il cui scopo risiede fuori di loro, come ad esempio la danza o l'arte dei giardini (pure menzionata in una sottosezione del primo corso del 1820/21).¹² Per comprendere la considerazione hegeliana dell'architettura come arte particolare, occorre per prima cosa inquadrarla all'interno di questo sistema, esplicitandone il principio guida.

La suddivisione delle arti, in Hegel, segue a tutti gli effetti una ripartizione sistematica; Stephen Houlgate sostiene, per questa ragione, che il susseguirsi delle arti riposi su di una connessione di tipo logico e non storico,¹³ sebbene per Hegel, a questo livello del sistema, una simile distinzione non abbia senso. È sufficiente ricordare che l'arte si situa a livello dello spirito assoluto, la cui distinzione dallo spirito oggettivo

⁷ WINCKELMANN 2001, p. 46.

⁸ SCHELLING 1997, p. 173.

⁹ SAISSSELIN 1965, p. 4.

¹⁰ HOTH 1823, p. 444 [199].

¹¹ Il curatore dell'edizione a stampa dell'estetica, ossia Heinrich Gustav Hotho, considera questo terzo corso come il meno interessante (ce ne informa GETHMANN-SIEFERT 1991, p. 100), mentre D'ANGELO 2000, p. 5 si domanda se la tripartizione non sia dovuta a una maggior conformazione alle triadi sistematiche e a una ricerca di popolarità da parte di Hegel.

¹² Nel corso del 1820/21, primo corso di estetica tenuto a Berlino, Hegel menziona l'arte dei giardini (*Gartenkunst*) come sottosezione dell'architettura (ASCHEBERG 1820/21, p. 131).

¹³ HOULGATE 2018, p. 151.

è marcata dal passaggio attraverso la storia universale;¹⁴ dunque, le discipline che lo compongono (arte, appunto, assieme a religione e filosofia) sono connesse tramite un principio speculativo espresso storicamente. Ripercuotendosi sul sistema delle arti, questo intreccio tra determinazione logica e storica fa sì che la connessione tra le singole arti possiede una complessità e una stratificazione strutturale da non sottovalutare. Osservando attentamente il sistema, si nota infatti che il susseguirsi delle *Kunstarten* è regolato da tre principi, che si rendono omogenei dando come risultato la medesima serie artistica. Come è detto nel corso del 1826, il problema della parte speciale è che essa corrisponde alla «dissoluzione della totalità dell'ideale», e perciò «il bello si dissolve qui nei suoi momenti e dà a questi una sussistenza propria, così che queste diverse forme del bello sono quelle che costituiscono un ideale, il quale ivi si sviluppa ed espone le sue membra».¹⁵ Queste membra – le singole arti – corrispondono allora a una connessione che, nel rendere ragione dei propri rapporti, espone concretamente tanto la dimensione ideale del bello, quanto la sua storicità.

I principi secondo cui Hegel dispone le arti sono, come detto, tre: la materialità, i sensi tramite cui le arti sono colte e la loro periodizzazione storica. Secondo il primo criterio, l'arte procede progressivamente dalla maggiore materialità dell'architettura e della scultura, alla materialità bidimensionale della pittura, giungendo poi alla materialità effimera del suono, per essere infine interiorizzata nel materiale rappresentativo della poesia; stando al secondo criterio, il sistema si divide in un terzetto di arti visive (architettura, scultura, pittura), in un'arte del suono (musica) e in un'arte della parola (poesia); stando al terzo criterio, invece, le arti sono costituite da un'arte simbolica (architettura), un'arte classica (scultura) e tre arti romaniche (pittura, musica, poesia). Il primo criterio è sparso in tutti e tre i corsi e corrisponde a una traccia comune della suddivisione, il secondo criterio è prevalente nei primi due corsi,¹⁶ mentre il terzo – che nel 1826 è descritto come espressione di quella che Hegel intende come «suddivisione veritiera»¹⁷ – guida la ripartizione nel terzo corso. Come è detto nello stesso corso del 1826, ma secondo un diverso manoscritto: «la prima arte è, perciò, l'architettura. Il cui elemento sensibile è esso stesso un materiale sensibile, grezzo, rispetto al quale la forma è un che di esteriore. [...] Nella seconda arte emerge l'ideale, il dio come tale, essa è la scultura. La terza è l'arte soggettiva, comune, intima, l'arte che procede-in-sé, la particolarizzazione».¹⁸

L'architettura, come vedremo, ha uno statuto particolare all'interno di questo sistema, statuto che corrisponde a una ricezione ed elaborazione delle problematiche connesse al terzo dei principi di suddivisione menzionati, quello che segue la scansione storica delle forme artistiche.

¹⁴ Parlando della storia universale come punto di passaggio allo spirito assoluto nell'*Enciclopedia*, Hegel scrive «questo movimento è la via della liberazione della sostanza spirituale, l'atto mediante il quale l'assoluto scopo finale del mondo si compie nel mondo stesso» (ENZ 1830, § 549, p. 524 [395]).

¹⁵ GRIESHEIM 1826, p. 767.

¹⁶ In particolare, è chiaro il corso del 1820/21, che divide il materiale in *Die bildenden Künste*, *Die Musik* e *Die redenden Künste* (ASCHEBERG 1820/21, pp. 121, 179, 187).

¹⁷ GRIESHEIM 1826, p. 768.

¹⁸ KEHLER 1826, p. 155.

2. L'ARCHITETTURA COME ARTE PARTICOLARE

L'architettura, dunque, è la prima arte del sistema hegeliano: è l'arte di maggiore peso materiale, è la prima tra le arti visive ed è l'arte simbolica per eccellenza, essendo la simbolica la prima delle tre forme storiche con cui Hegel suddivide l'estetica: simbolica (orientale), classica (greca) e romantica (cristiana). Questo non significa, ovviamente, che solo nelle popolazioni dell'antico oriente preclassico esista una vera e propria architettura; significa piuttosto che tra la forma d'arte orientale e l'arte della costruzione esiste una particolare affinità, data dal fatto che tanto il simbolico è espresso al meglio nelle costruzioni architettoniche, quanto l'architettura raggiunge il livello di arte compiuta proprio all'interno delle dinamiche dell'arte orientale. Di nuovo, questo non vuol dire che l'architettura indiana debba essere considerata superiore a quella della Grecia classica, bensì significa che nel contesto orientale era l'architettura ad avere un ruolo egemone all'interno delle forme d'arte e che, proprio per questo, l'architettura è stata arte in senso pieno, cioè arte autonoma, dove ha espresso la significazione sproporzionata del simbolico.¹⁹

Vediamo, dunque, quali sono i contenuti che Hegel assegna all'architettura, la cui pertinenza al rango delle arti vere e proprie è stata giudicata come non immediatamente intuitiva,²⁰ poiché essa – la delimitazione, la «riduzione dello spazio privo di misura»²¹ – possiede uno scopo altro che non la sola forma espressiva (vale a dire, offrire un tetto a qualcosa o a qualcuno). Anzitutto, va notato un ulteriore elemento di suddivisione. Dice Hegel: «nell'architettura abbiamo tre forme: la simbolica, la classica, a romantica, gotica» e aggiunge «tutte le arti particolari hanno queste differenze in sé. Nell'architettura però queste differenze sono più pertinenti: le altre arti posseggono un fine più determinato in se stesso, una figura determinata».²² L'architettura, infatti, è l'unica arte che viene suddivisa da Hegel, anche a livello di indice, secondo la funzione che riveste nelle tre forme storiche. La scultura, invece, è prettamente classica, pittura e musica sono romantiche, mentre la poesia – anch'essa romantica, a rigore – riveste il ruolo di arte universale. Le ragioni di questa trasversalità epocale dell'architettura vanno ricercate nel suo statuto, vale a dire quello di poter rivestire due ruoli diversi: essere «autonoma», nel momento in cui è simbolica, e avere «il suo fine in un altro»,²³ che è il caso del classico, a cui si aggiunge un peculiare ritorno al simbolico nell'ambito dell'architettura gotica, nelle cui cattedrali vengono soddisfatte ambedue le funzioni.

Come dimostrano le menzioni a lezione, la concezione hegeliana dell'architettura è fortemente debitrice del lavoro di Aloys Hirt, archeologo berlinese e consigliere di corte negli anni in cui Hegel insegnava nella capitale prussiana,²⁴ ed è sulla base

¹⁹ Su questo, si veda in particolare KWON 2001, p. 141.

²⁰ HOULGATE 2018, p. 151.

²¹ HOTH 1823, p. 446 [202].

²² Ivi, p. 447 [202].

²³ HOTH 1823, p. 447 [203].

²⁴ SCHNEIDER 1981, pp. 56-68 mostra il debito di Hegel nei confronti di Hirt anche per lo studio dei

di questi studi che intende il ruolo genetico dell'architettura nei confronti delle arti. L'arte, infatti, ha la funzione di portare dinanzi all'uomo, per mezzo della rappresentazione, la propria *Weltanschauung* e, a parere di Hegel, «originariamente non vi è alcun bisogno che un leone, un albero venga rappresentato. Quel che deve essere presentato, invece, è quel che riunisce in sé gli uomini» e questa funzione la svolge la delimitazione spaziale offerta dall'architettura.²⁵ L'architettura, allora, svolge il ruolo di offrire alla comunità uno spazio di riunione, di delimitare un ambito nel quale l'uomo possa riconoscere ciò che è sacro per lui, che altro non è se non la comunità stessa. Ciò che Hegel ha in mente quando parla dell'architettura simbolica, però, è qualcosa di diverso da quel che si potrebbe pensare leggendo queste parole; non è semplicemente il tempio nella sua funzione contenitiva ciò che gli interessa, poiché «l'architettura autonoma è dunque simbolica» e «la scultura non si è ancora separata dal simbolico», perciò «è questo l'inizio dell'architettura»,²⁶ cioè il fatto che «in queste presentazioni architettoniche deve risiedere una qualche universalità, che ha da mostrarsi nel materiale mediante la forma».²⁷ Questo significa che l'architettura simbolica ha uno statuto ibrido, che è quello di essere una sorta di generalissima figurazione del sacro nella quale la distinzione rispetto alle arti particolari non si è ancora del tutto sviluppata.

Quando si parla dell'architettura simbolica, allora, Hegel si riferisce in particolar modo a costruzioni, leggendarie, come la torre di Babele, o storicamente esistite come il tempio mesopotamico di Bel. Si tratta di costruzioni enormi, nella cui ostentata sproporzione Hegel vede espressa la sproporzione dell'Oriente stesso e del suo carattere simbolico e di queste fanno parte le gigantesche divinità indiane, la cui enormità fa sì che non possano essere raccolte all'interno della scultura. Nell'architettura si mostra allora massimamente la commistione di naturale e spirituale con cui l'arte ha inizio, vale a dire quella difficile lotta dello spirituale per trovare espressione all'interno dei significati naturali. «Si è detto» afferma allora Hegel «che la forza vitale della natura è stata oggetto dell'adorazione, non lo spirituale, non il sole, bensì la forza vitale produttiva, la forza generatrice rappresentata come fallo o come Lingam»,²⁸ ed è a questo genere di rappresentazioni che pensa quando allude alla sproporzione nell'architettura indiana.

Più di ogni altra cosa, però, i fenomeni che Hegel tiene presente quando parla dell'architettura simbolica sono quei prodotti sui quali si era concentrata un'enorme attenzione nel primo trentennio dell'Ottocento, in parte grazie alle spedizioni napoleoniche, vale a dire le immense piramidi dell'antico Egitto, uno degli oggetti artistici prediletti da Hegel. Fin dal primo corso di estetica, è chiaro il potenziale esplicativo della piramide, nella cui duplice architettura Hegel vede espresso il segreto stesso della simbolica:

questo momento, questa principiante autonomia dei due lati, è l'essenziale del momento egizio. La morte viene, qui, estesa a un regno autonomo nel quale vengono stabiliti tribuna-

geroglifici e delle rappresentazioni delle divinità egizie.

²⁵ HOTH 1823, p. 448 [204].

²⁶ GRIESHEIM 1826, p. 774.

²⁷ HOTH 1823, p. 448 [204].

²⁸ GRIESHEIM 1826, p. 775.

li dei morti e il cui signore è quello stesso Osiride che è sovrano del mondo superiore. Così vediamo, presso gli egizi, un'architettura sopra la terra e una sotterranea; a quest'ultima appartengono le stanze interne delle piramidi, questi enormi cristalli che proteggono in sé il corpo defunto di un re o di Apis. In questa concezione compare, dunque, il defunto di contro alla realtà; e in questo punto è posto nel simbolico il fondamento principale; perciò presso gli egizi vediamo questa simbolica smisurata, qui tutto è un'esistenza immediata che, però, ha un interno, un significato. L'interno, tuttavia, non si è ancora purificato; pertanto presso gli egizi tutto è geroglifico.²⁹

L'Egitto, popolo simbolico per eccellenza,³⁰ è anche la terra in cui l'architettura ottiene una compiuta forma autonoma, in special modo grazie al cristallo della piramide, spazio compatto dotato di un interno invisibile, di una architettura sotterranea sulla quale si sofferma Hirt.³¹ «In Egitto» afferma infatti Hegel «le opere sulla superficie della terra sono stupende, ma ancora più stupende sono quelle sotterranee», in quanto al loro interno è custodito il segreto del popolo egizio, vale a dire il regno dei morti grazie al quale «gli Egizi possono essere considerati quel popolo presso il quale lo spirituale si separa dal corporeo». ³² E proprio il segreto custodito dall'opera d'arte egizia, la piramide, è ciò che dovrà rendersi esplicito con il passaggio al classico, nel quale l'arte arriva al massimo splendore grazie alla chiarezza con cui conosce il contenuto artistico. In ognuno dei corsi di estetica, infatti, il passaggio dal simbolico al classico è descritto con il medesimo esempio, ossia con la risoluzione greca dell'enigma posto da un'altra grande architettura egizia, e cioè la Sfinge: «Edipo risolve l'enigma della Sfinge e mandò la Sfinge a sfracellarsi. Questo mito è il simbolo più alto e costituisce il passaggio al chiarir-se-stessi, allo spirito come libertà». ³³ La Sfinge, infatti, pone un enigma, la cui risposta è l'uomo; Edipo, risolvendolo, esplicita il segreto della cultura egizia – l'uomo, il faraone, che riposa nel cristallo della piramide – e offre al classico la possibilità di esprimerlo, vale a dire di scolpire l'uomo nella bella forma della statua.³⁴

Grazie a questa dinamica, l'ideale del bello muta storicamente, si trasforma in ideale classico e viene espresso al meglio dalla forma umana della scultura, relegando l'architettura a una posizione marginale. Non più spazio che esprime il sacro, l'architettura del tempio diventa infatti recinto per la statua, medium all'interno di cui è raccolta l'arte vera e propria, rispetto alla quale l'architettura svolge ora un ruolo

²⁹ ASCHEBERG 1820/21, p. 70.

³⁰ Su Hegel e l'Egitto come terra del mito e del simbolo, PAGANO 1992, pp. 109-119.

³¹ HIRT 1821, p. 71, ad esempio, parla dei labirinti sotterranei delle piramidi nel modo in cui ne riferisce anche Hegel.

³² HOTH 1823, p. 452-453 [210-211].

³³ Ivi, p. 352 [135].

³⁴ Più dettagliatamente, nel primo corso di estetica: «la Sfinge, che impone a Edipo l'enigma, è essa stessa l'enigma ed è l'uomo che lo scioglie. Il simbolico è sempre il tentativo di produrre il proprio contenuto; egli non raggiunge, però, il proprio scopo poiché la presentazione non è adeguata al significato e questo significato è il razionale, lo spirituale, la parola dell'enigma che essa distrugge attraverso il simbolo. La Sfinge è una formazione animale, essa però ha in sé qualcosa di più profondo, un che di razionale, e questo è l'umano, lo spirituale. Nell'aneddoto di Edipo e della Sfinge riposa un senso profondo. Il greco, spinto da Apollo, ha reso manifesto che il significato assoluto della Sfinge, l'enigma, è l'uomo e non la Sfinge stessa» (ASCHEBERG 1820/21, pp. 72-73).

estrinseco. Per questa ragione, l'architettura classica è dominata dalla finalità, cioè dal servizio che svolge per l'arte vera e propria, «e così in luogo dell'organico subentrano le linee proprie dell'intelletto, quelle rette, regolari, e, trattandosi dell'inclinazione più semplice, quella ad angolo retto».³⁵ L'architettura, in questo modo, decade dal rango di arte vera e propria e, nel classico, si trasforma in un prodotto meramente intellettuale. Hegel, qui, ripete un topos dell'estetica tedesca secondo cui l'arte sarebbe un prodotto che sfugge alla piena comprensione da parte dell'intelletto. Riscontrabile già nell'opposizione di Winckelmann alla *Vollkommenheitsästhetik*, all'estetica della perfezione nata in seno al razionalismo,³⁶ questo principio è stato di volta in volta impiegato per escludere l'estetica dall'ambito della conoscenza determinata, come nel caso di Kant, per decretare la superiorità ineffabile del sapere artistico, come nella retorica romantica del genio, oppure per dare specificità al modo in cui l'arte offre una esibizione dello spirito, ed è questo il caso di Hegel. Stando così le cose, allora, l'architettura classica, prodotto intellettuale finalizzato alla valorizzazione della scultura, si situa su un piano diverso da quello propriamente artistico, poiché «qui la bellezza è presente in prevalenza nella rigida conformità a scopi, nella regolarità estrinseca».³⁷

L'architettura, dunque, è la forma artistica nella quale il classico subisce in un certo qual modo uno scacco da parte del simbolico. Hegel, ovviamente, non potrebbe mai affermare la superiorità dell'architettura simbolica sulla classica e questo tanto per ragioni teoriche quanto per questioni legate al comune sentire dell'epoca. Le pagine sull'architettura classica, infatti, non presentano particolari tracce di originalità rispetto alle fonti principali dell'epoca, in special modo rispetto a Hirt, che in generale tendevano ad assumere l'architettura del tempio classico come modello di perfezione e di proporzione. Ciononostante, esistono buone argomentazioni per affermare che Hegel dovrebbe stralciare l'architettura classica dal novero delle arti propriamente dette, esattamente poiché la sua composizione è frutto di una applicazione dell'intelletto per un fine determinato e non dell'ispirazione e dell'abbandono alla forma che costituiscono il fare artistico vero e proprio. Quando si parla dell'architettura come arte, occorrerebbe allora avere in mente quella fortunata coincidenza tra due sproporzioni: la sproporzione dell'opera architettonica e la sproporzione semantica del simbolico. Nella loro coincidenza, sebbene senza giungere alla perfezione del classico, simbolo e architettura sono in grado di unirsi e dare vita a un'opera d'arte.

³⁵ HOTH 1823, p. 454 [214].

³⁶ «La bellezza può ridursi a certi principi, ma non definirsi. Comunemente si dice ch'ella consiste nel mutuo consenso della creatura co' suoi fini, e delle parti con se stesse e col tutto; ma questo non è un confondere la bellezza con la perfezione, la quale né anch'essa con ciò è definita, né può definirsi, perché l'umanità non n'è capace. Or è ell'adeguata al bello una definizione che non la confonde col perfetto? L'impossibilità di definir la bellezza nasce dall'esser ella una cosa superiore al nostro intelletto» (WINCKELMANN 1973, p. 143).

³⁷ GRIESHEIM 1826, p. 783.

3. UN CASO PARTICOLARE: L'ARCHITETTURA GOTICA

Il movimento storico complessivo dell'estetica di Hegel, cosa che ha attirato da sempre l'attenzione degli interpreti,³⁸ si presenta in termini invertiti rispetto alla consueta struttura delle triadi hegeliane. Quella di simbolico, classico, romantico viene infatti descritta come una triade che si compone secondo il ritmo di «aspirare, raggiungere, trasgredire»,³⁹ laddove ciò che viene di volta in volta raggiunto o trasgredito sarebbe l'ideale del bello. Anziché la produzione di una scissione seguita da una riconciliazione dei termini, per come usualmente si presenta il movimento hegeliano, siamo di fronte alla riunificazione di una scissione seguita, infine, da una nuova rottura. Se il simbolico rappresenta infatti un tentativo incompiuto di presentare un contenuto spirituale che ancora l'umanità storicamente non possiede, il classico riesce in quell'operazione e il romantico, avendo un contenuto che supera le possibilità offerte alla presentazione artistica (e cioè l'interiorità dell'animo), torna a esprimere una sproporzione; questa è la ragione per cui «il bello è dapprima ricerca, poi è compiuto, indi procede oltre la compiutezza».⁴⁰ Questo movimento è all'origine di numerose interpretazioni contrastanti dell'estetica hegeliana, che vanno dal rimprovero di classicismo mosso da Adorno,⁴¹ fino alla lettura di Hegel come teorico del modernismo «*malgré lui and avant la lettre*», come scrive Robert Pippin,⁴² e si fondano su una tensione effettivamente presente nell'estetica di Hegel. Questa tensione viene rappresentata, e in qualche misura criticata, proprio dall'evoluzione dell'architettura nel sistema delle arti, dal momento che questa corrisponde all'unica arte particolare che è pienamente presente in tutte e tre le epoche artistiche.

Nella ricostruzione del paragrafo precedente mi sono fermato a una descrizione della motivazione per cui Hegel esclude, di fatto, l'architettura classica dal novero delle arti vere e proprie. Questa, però, non è l'ultima parola di Hegel sull'arte della costruzione, perché all'architettura classica, come detto, segue un'altra sezione, cioè quella dedicata all'architettura romantica, detta anche architettura gotica, che rappresenta un caso di studio molto interessante nella filosofia hegeliana dell'arte.

Nell'architettura gotica, dice infatti Hegel nel corso del 1823, «si unificano l'architettura autonoma e quella classica», lasciando così più di uno spiraglio per affermare che, quantomeno in sede architettonica, la triade di simbolico, classico, romantico trovi una sistematizzazione che la rende omogenea alle triadi dialettiche hegeliane. Vediamo però anzitutto in che modo si compone la costruzione nel romantico. «La casa» aggiunge subito Hegel riferendosi all'edificio gotico nel suo complesso «diventa autonoma.

³⁸ Peter Szondi, ad esempio, nel suo ciclo di lezioni dedicato all'estetica di Hegel, nota la questione e tenta di risolverla in modo piuttosto arzigogolato ipotizzando che la prima sezione del simbolico faccia capo a una unità immediata che la Grecia riunificherebbe in seguito alla scissione del simbolico vero e proprio, mentre il romanico sia la scissione propedeutica a una nuova e futura unificazione (SZONDI 1987, pp. 144-145).

³⁹ DÜSING 2001, p. 115.

⁴⁰ HOTH 1823, p. 328 [114].

⁴¹ ADORNO 2009, p. 460.

⁴² PIPPIN 2015, p. 38.

Quest' autonomia, il tendere verso l'alto per se stessa e l'esistere al di là dello scopo di servire agli uomini è la cosa principale»⁴³ e, come si legge poi nel corso del 1826, «l'architettura romantica, o architettura gotica, designa l'autentico stadio germanico, o cristiano».⁴⁴ Queste parole offrono immediatamente le coordinate per orientarsi all'interno dei riferimenti hegeliani, che in questo caso guardano a Goethe, specificamente, all'inno del 1772 *Von deutscher Baukunst* dedicato alla cattedrale di Strasburgo, capolavoro del gotico. In quest'inno Goethe si rivolge a Ervin von Steinbach, architetto della celebre chiesa alsaziana, e lo elogia in questo modo: «e non devo dunque andare in collera, santo *Erwin*, se l'esperto d'arte tedesco, per le chiacchiere degli invidiosi vicini, misconosce il proprio pregio, sminuisce la tua opera con l'incompresa parola *gotico*. Poiché egli dovrebbe ringraziare Dio nella misura in cui può annunciare che è architettura tedesca, nostra architettura, in quanto l'italiano non può vantarsi di averla propria e tantomeno il francese».⁴⁵ Quando Hegel parla di architettura gotica si riferisce, allora, alle grandi cattedrali tedesche sorte nel quattordicesimo secolo, tra le quali spicca il duomo di Colonia, la cui valutazione positiva discende proprio dal modo in cui Goethe ha riconsiderato il gotico quale stile specifico dell'architettura tedesca e, con ciò, cristiano-luterana (anche in questo caso, ovviamente, *avant la lettre*).

Descrivendo l'architettura gotica, Hegel si lascia andare a una serie di osservazioni di non poco conto. «Qui» afferma infatti «non c'è più un rapporto meramente intellettuale, non c'è una struttura a scatole come nelle nostre chiese» – dice riferendosi con tutta probabilità agli edifici religiosi della Prussia luterana – «che esistono solo per venire riempite di uomini, e sono piene di sedili, come scomparti di scuderia. Le chiese gotiche sono opere per sé, gli uomini si perdono in esse come dei punti. L'edificio sta lì, solido ed eterno per sé». L'immagine evocata è quella dei vasti spazi e delle immense navate che invitano a essere percorse perdendosi nella penombra della luce che penetra dalle vetrate, e in cui «gli uomini si muovono all'interno nomadicamente».⁴⁶ Descrizione questa che è rafforzata dal corso del 1826, nel quale si afferma che «l'impressione di un edificio gotico è immensamente solenne e sublime, la natura esteriore viene qui dimenticata e la conclusione è tale da essere fatta dall'uomo per l'uomo. Le colonne e le navate sono trascinate nel tempo e hanno perciò un carattere del tutto diverso che nell'arte classica. La loro destinazione è il tendere verso l'alto, sicché il loro autentico carattere, quello di reggere, va interamente perduto».⁴⁷ Già in questi accenni, si nota il legame stretto che Hegel stipula tra il gotico e il sentimento cristiano, o meglio tra il gotico e l'interiorità dell'animo che il cristianesimo ha esasperato nel luteranesimo e nel pietismo: l'immensità dell'edificio e lo spaesamento sublime dell'uomo al suo cospetto rispondono alla sensazione del tutto moderna di aspirare a

⁴³ HOTHO 1823, p. 458 [220].

⁴⁴ GRIESHEIM 1826, p. 789.

⁴⁵ GOETHE 1960, Bd. 19, pp. 34-35.

⁴⁶ HOTHO 1823, p. 458 [220].

⁴⁷ GRIESHEIM 1826, p. 790.

un assoluto che non è dato per scontato.⁴⁸ Sulla base di questo modo di concepire la cattedrale gotica è possibile comprendere con chiarezza la descrizione che ne fa Hegel:

Il duomo è severo, chiuso in sé, e le decorazioni si determinano egualmente a partire dall'interno. Le porte sono prospettiche e costruite come passaggi ad arco acuto. Nella facciata la determinatezza viene espressa attraverso l'interno. Le interruzioni esterne hanno la loro determinazione a partire dall'interno. I lati sono pilastri, che tendono verso l'alto; le colonne medesime in forza del carattere del levarsi verso l'alto non sono circolari, ma già nella loro parte bassa ha inizio quella scissura che nella parte alta le porta a separarsi. Le colonne stesse dunque, il segno in esse che tutti i rapporti sveltano verso l'alto, non hanno il carattere della quiete, ma piuttosto quello della tensione-in-altezza. Il carattere complessivo è dunque questo, che l'occhio non può procedere tranquillamente dritto dinanzi a sé, ma deve levarsi verso l'alto. Le colonne terminano in punte; si formano cuspidi libere. Le decorazioni hanno il carattere della nervatura delle foglie, di quel che è ovunque suddiviso, e questa scissione deve sollecitare la contemplazione. Il tendere verso l'alto invita all'elevazione. L'immediato è frantumato, elaborato fino alle minuzie; il complesso sta nella più immane opposizione. All'albero gigantesco si attaccano le decorazioni, come piante parassite.⁴⁹

È una descrizione, questa, a tutti gli effetti singolare all'interno dell'estetica di Hegel, una descrizione che riconosce a un'opera moderna i crismi della compiutezza artistica, una compiutezza che in architettura il classico non ha raggiunto, e che il gotico ottiene con gli strumenti estetici della modernità: il tendere, l'elevarsi e la frammentazione, vale a dire con tutto ciò che viola la quiete, la misura e l'unità dell'arte classica. «La colonna gotica» infatti «reca in sé il carattere della sublimità, in cui si manifesta l'interiorità del pensiero»;⁵⁰ non dunque l'esteriorità del pensiero astratto, intellettuale, e finalisticamente orientato, come nel caso dell'architettura greca dominata dalla proporzione e dall'angolo retto; bensì l'interiorità del pensiero che si rappresenta all'interno dei colonnati che «si avvicinano in generale alla forma dell'albero»,⁵¹ e con ciò all'organicità che è tipica di una formazione artistica compiuta e significativa. Non si tratta qui degli incomodi e dell'estraneità della natura che spinge, in prima battuta, alla formazione dell'architettura;⁵² si tratta all'opposto della forma architettonica come quell'opera d'arte che è capace di esprimere i tratti naturali, modificandoli e rendendoli artistici.

4. ARCHITETTURA E TEORIA DELL'OPERA D'ARTE

Pur essendo assolutamente moderna, come abbiamo visto, «la colonna gotica riunisce in sé i lati dell'architettura simbolica», ponendosi dunque come autonoma, compiuta, opera d'arte. «In un simile duomo» afferma Hegel «c'è spazio per un intero popolo, non vi sono sedili, il popolo si addensa nomadicamente dinnanzi all'altare. [...] I più

⁴⁸ Sulla rilettura hegeliana del sublime, BODEI 1981, pp. 179-218.

⁴⁹ HOTHO 1823, p. 459 [221].

⁵⁰ GRIESHEIM 1826, p. 791.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Su questo, insiste WHITEMAN 1987, p. 8.

molteplici interessi della vita [...] sono riuniti in un simile edificio [...]. La chiesa gotica è questo straordinario edificio, nel quale ciò che è simile appare come transitorio e qui trova posto soprattutto il sublime. [...] L'interno è perciò la cosa principale, questo mondo dell'interno che è esteriormente costruito, è determinato esteriormente dall'interno». Per questa ragione, le decorazioni delle cattedrali gotiche «hanno una connessione essenziale con l'interno e un significato simbolico, ma non è come presso i greci in cui la conformità a scopi è determinante, bensì l'animo, il soggetto che si sprofonda in sé.⁵³ Con queste parole, Hegel configura la cattedrale gotica come una delle più compiute opere della modernità. Non si tratta dell'unica descrizione di un'opera moderna in cui Hegel riconosce l'interiorità quale carattere determinante dell'espressione; anzi, potremmo dire che questo sia un topos della sua estetica. Celebre, ad esempio, è il caso della valutazione della pittura rinascimentale, specie di Raffaello, che viene valorizzato con gusto tipicamente winckelmaniano.⁵⁴ Il modo in cui viene pensata la cattedrale gotica, però, conserva una propria specificità, riassunta nel fatto che la sua valorizzazione è operata usando l'arte classica come controcanto negativo.

In questo modo, alle tre arti romantiche per eccellenza – pittura, musica e poesia – se ne aggiunge una quarta, vale a dire l'architettura gotica. A differenza delle altre arti, però, l'architettura ha una funzione unica nel sistema hegeliano, che è quella di espandere, in un senso che occorre specificare, le dinamiche del simbolico all'interno di tutta la storia delle forme artistiche. La scultura, infatti, è solamente classica, mentre pittura e musica solo esclusivamente romantiche. La poesia, forma d'arte universale, è esclusa sostanzialmente dal simbolico, poiché gli unici esempi che Hegel menziona in merito non si trovano nella sezione dedicata al sistema delle arti, bensì in quella che espone le forme artistiche, e riguardano poemi dal carattere rigidamente religioso.⁵⁵ L'architettura, invece, copre a pieno tutte e tre le forme artistiche e, anzi, il luogo nel quale sembra essere più fragile è proprio il compimento del bello per eccellenza, vale a dire la classicità, in cui è ridotta a servire fini esterni. Questa condizione dell'architettura, che qui ho delineato nei suoi tratti essenziali, si inserisce a pieno titolo nelle tensioni dalle quali è animata l'estetica di Hegel e, facendolo, è in grado di dare un contributo non banale alla risoluzione di due questioni rilevanti che la filosofia hegeliana dell'arte ha lasciato aperte: la posizione nei confronti del classicismo e il modo in cui è concepito lo sviluppo delle forme artistiche.

Riguardo al primo punto, sembra davvero che il classico, anziché un modello normativo per l'arte nel suo complesso, assomigli a un caso estremamente fortunato, al limite dell'idealizzazione, in cui l'arte ha trovato una condizione straordinariamente favorevole.⁵⁶ L'architettura gotica ne mostra infatti i limiti, che riguardano in special modo la

⁵³ GRIESHEIM 1826, pp. 792-793.

⁵⁴ Per la valutazione hegeliana della pittura come arte dell'intimità soggettiva e del sentimento religioso in generale e nel contesto del dibattito romantico, si veda D'ANGELO 2014, pp. 161-164.

⁵⁵ Si veda ad esempio la trattazione dei poemi religiosi indiani nel corso di estetica del 1826: GRIESHEIM 1826, pp. 661-664.

⁵⁶ Così, ad esempio, D'ANGELO 1989, in particolare il quinto capitolo.

scarsità di fenomeni che mette a disposizione. Se si guarda al modo in cui è tratta la scultura greca – arte che incarna la perfezione del classico – si nota ad esempio come Hegel faticò a isolare esempi concreti, che abbondano invece nei casi dell'arte simbolica e romantica. Nel primo corso berlinese l'idealizzazione dell'antichità greca si spinge fino a mettere in secondo piano le tracce di colore trovate sulle statue greche, sostenendo che nella «vera creazione classica» questo non accade.⁵⁷ Il vero classico, dunque, è piuttosto un'idealizzazione che non un insieme di prodotti concretamente osservabili e descrivibili, e la sua funzione è quella di operare un *discrimen* valutativo – ponendosi appunto come modello ideale – tra due forme di sproporzione: quella simbolica e quella romantica, nelle quali l'architettura riveste un ruolo di primo piano.

Grazie al modo con cui attraversa le forme artistiche, inoltre, l'architettura permette di tracciare i contorni di una lettura dello sviluppo delle *Kunstformen* che si presenta come meno spiazzante rispetto a quanto non faccia di primo acchito. Ho già ricordato il problema della dialettica invertita delle forme artistiche che, anziché secondo il ritmo di unità, scissione e riconciliazione proseguono seguendo una struttura opposta, secondo cui la conciliazione classica si trova al centro del movimento, preceduta e seguita da due scissioni. Per dare ragione di questo movimento occorre tenere presente un'interpretazione dell'estetica di Hegel che ha avuto una certa fortuna a partire dall'ultimo quarto del secolo scorso e che fa risalire la semantica hegeliana dell'arte non alla struttura del classico, bensì a quella del simbolico.⁵⁸ Seguendo questa prospettiva, le forme artistiche non vanno lette alla luce del loro contenuto – che segna il ritmo invertito di cui ho detto, secondo la progressione di «aspirare, raggiungere, trasgredire» – bensì vanno interpretate secondo una prospettiva formale, e cioè seguendo la prospettiva semantica con cui l'opera esprime il proprio significato. In questo modo, le forme artistiche si presentano come una simbolica immediata (il simbolico vero e proprio, appunto), una simbolica tolta (il classico) e infine una simbolica restaurata a un più alto livello (vale a dire, il romantico). E in questo, l'architettura sarebbe l'arte più rappresentativa, cioè quella che si presenta in autonomia nel simbolico, per essere messa in secondo piano nel classico e ritrovare, infine, centralità nel romantico.

L'architettura, pertanto, riesce in questo modo a guadagnare una posizione di tutto rispetto all'interno della filosofia hegeliana dell'arte. Oltre a mostrarsi come la forma d'arte storicamente più estesa, infatti, l'architettura ha una seconda caratteristica essenziale: indicare, nel suo sviluppo discontinuo, i contorni e i tratti specifici della teoria dell'opera d'arte all'interno dell'estetica di Hegel.

Mario Farina
Università del Piemonte Orientale
mario.farina@gmail.com

⁵⁷ ASCHEBERG 1820/21, p. 132.

⁵⁸ Capostipite di questa interpretazione è D'ANGELO 1989, che ha inaugurato una lettura influente e convincente dell'estetica hegeliana. Ho discusso lungamente questa prospettiva in FARINA 2015.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ä : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke in zwanzig Bänden*, Theorie Werkausgabe, Bde. 13-15, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, trad. it. a cura di Nicolao Merker – Nicola Vaccaro, Estetica, Torino, Einaudi, 1972.
- ADORNO 2009 : Theodor Wiesengrund Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 2009.
- AGACINSKI 1987 : Sylviane Agacinski, *Architecture et métaphysique dans l'Esthétique de Hegel*, «Le Cahie» 4 (1987), pp. 147-151.
- ASCHEBERG 1820/21 : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetik nach dem Vortrage des Herrn Professor Hegel. Im Wintersemester 1820–1821. Nachschrift Wilhelm von Ascheberg*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 28.1, herausgegeben von Niklas Hebing, Hamburg, Meiner, 2015.
- BERENDZEN 2008 : Joel C. Berendzen, *Institutional Design and Public Space: Hegel, Architecture, and Democracy*, «Journal of Social Philosophy» 39, 2 (2008), pp. 291–307.
- BODEI 1981 : «Tenerezza per le cose del mondo»: sublime, sproporzione e contraddizione in Kant e in Hegel, in *Hegel interprete di Kant*, a cura di Valerio Verra, Napoli, Prismi, 1981, pp. 179-218.
- D'ANGELO 1989 : Paolo D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Roma-Bari, Laterza, 1989.
- D'ANGELO 2000 : Paolo D'Angelo, *Introduzione*, in G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. v-XXXVI.
- D'ANGELO 2014 : Paolo D'Angelo, *Arte romantica e Pittura*, in *L'estetica di Hegel*, a cura di Mario Farina – Alberto Siani, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 149-165
- DÜSING 2001 : Klaus Düsing, *Hegel e l'antichità classica*, Napoli, La Città del Sole, 2001.
- ENZ 1830 : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830)*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 21, herausgegeben v. Walter Bonsiepen u. Hans-Christian Lucas, Hamburg, Meiner, 1992, trad. it. a cura di Valerio Verra – Alberto Bosi, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, 3 voll., Torino, Utet, 1981-2005.
- FARINA 2015 : Mario Farina, *Critica, simbolo e storia. La determinazione hegeliana dell'estetica*, Pisa, Ets, 2015.
- FRIESEN 2017 : Hans Friesen, *Die Anfangsgründe der Architekturtheorie bei Hegel*, in *Theorie der Architektur. Zeitgenössische Positionen*, hrsg. v. Sebastian Feldhusen – Ute Poerschke, Berlin, Bauverlag, 2017, pp. 40-71.
- GETHMANN-SIEFERT 1984a : Annemarie Gethmann-Siefert, *Hegels These von Ende der Kunst und der "Klassizismus" der Ästhetik*, «Hegel-Studien» 19 (1984), pp. 205-258.
- GETHMANN-SIEFERT 1984b : Annemarie Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*, «Hegel-Studien», Beiheft 25 (1984).

- GETHMANN-SIEFERT 1991 : Annemarie Gethmann-Siefert, *Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, «Hegel-Studien» 26 (1991), pp. 92-110.
- GOETHE 1960 : Johann Wolfgang von Goethe, *Von deutscher Baukunst*, in *Berliner Ausgabe*, Bd. 19, Berlin, 1960.
- GRIESHEIM 1826 : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie der Kunst. Vom Prof. Hegel. Sommer 1826. Nachschrift Karl Gustav Julius von Griesheim*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 28.2, herausgegeben von Walter Jaeschke, Hamburg, Meiner, 2018.
- HIRT 1821 : Aloys Hirt, *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten*, Bd. 1, Berlin, Reimer, 1821.
- HOTHO 1823 : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Die Philosophie der Kunst. Nach dem Vortrage des Herrn Prof. Hegel. Im Sommer 1823. Berlin. Nachschrift Heinrich Gustav Hotho*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 28.1, herausgegeben von Niklas Hebing, Hamburg, Meiner, 2015, trad. it. a cura di Paolo D'Angelo, *Lezioni di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- HOULGATE 2018 : Stephen Houlgate, *Architecture*, in *G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik*, hrsg. V. Birgit Sandkaulen, Berlin-New York, De Gruyter, 2018, pp. 151-168.
- KEHLER 1826 : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift F.C.H.V. von Kehler*, herausgegeben v. Annemarie Gethmann-Siefert – Bernadette Collenberg-Plotnikov, München, Fink, 2004.
- KOLB 2007 : David Kolb, *Hegel's Architecture*, in *Hegel and the Arts*, edited by Stephen Houlgate, Evanston (IL), Northwestern University Press, 2007, pp. 29-55.
- KWON 2001 : Jeong-Im Kwon, *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der "symbolischen Kunstform" in Hegels Ästhetik*, München, Fink, 2001.
- LADHA 2012 : Hassanaly Ladha, *Hegel's Werkmeister: Architecture, Architectonics, and the Theory of History*, «October» 139 (2012), pp. 15-38.
- PAGANO 1992 : Maurizio Pagano, *Hegel. La religione e l'ermeneutica del concetto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.
- PIPPIN 2015 : Robert B. Pippin, *After the beautiful. Hegel and the philosophy of pictorial modernism*, Chicago, The university of Chicago press, 2015.
- SAISSELIN 1965 : Rémy Saïsselin, *Taste in Eighteenth Century France. Critical Reflections on the Origin of Aesthetics or an Anthropology for Amateur*. Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1965.
- SCHELLING 1997 : Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Filosofia dell'arte*, Napoli, Prismi, 1997.
- SCHNEIDER 1981 : Helmut Schneider, *Hegel und die ägyptischen Götter*, «Hegel-Studien» 16 (1981), pp. 56-68.
- SZONDI 2001 : Peter Szondi, *Poetica e filosofia della storia*, Tornino, Einaudi, 2001.
- VERRA 2002 : Valerio Verra, *Introduzione*, in G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, vol. 2, a cura di Valerio Verra, Torino, Utet, 2002, pp. 9-49.

WHITEMAN 1987 : John Whiteman, *On Hegel's Definition of Architecture*, «Assemblage» 2 (1987), pp. 6-17.

WINCKELMANN 1973 : Johan Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, in *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, Torino, Einaudi, 1973.

WINCKELMANN 2001 : Johan Joachim Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, Palermo, Aesthetica, 2001.