

FRANCESCA FAVA

IL SIMBOLO E LE RELIGIONI ORIENTALI: UN CONFRONTO DELLE LEZIONI UNIVERSITARIE HEGELIANE

Premessa: la vicenda editoriale dei corsi

Prima di entrare nel merito della questione, risulta necessario accennare brevemente alla vicenda editoriale riguardante i corsi universitari tenuti da Hegel fra Heidelberg e Berlino. Infatti, queste lezioni non vennero mai pubblicate dal filosofo di Stoccarda, ma ci sono giunte grazie a diversi quaderni di appunti scritti dai suoi allievi¹.

Cronologicamente, a venire pubblicate per prime furono le lezioni di filosofia della religione, la cui originaria edizione risale al 1832 a cura di Marheineke, mentre la seconda apparve nel 1840 a cura di Bauer e la terza nel 1925-29 a cura di Lasson. Successivamente, nel 1983, apparve il primo volume di un'edizione critica a cura di W. Jaeschke², tradotta anche in italiano in tre volumi e pubblicata dalla casa editrice Guida Editore, nella quale i vari corsi, quattro in totale³, sono presentati

¹ È necessario distinguere i quaderni di appunti (*Nachschriften*) in tre tipologie: quelli scritti direttamente durante le lezioni di Hegel (*Mitschriften*), quelli rielaborati e trascritti in bella copia in seguito ai corsi, cercando comunque di rimanere fedeli alle lezioni originarie (*Reinschriften*), e quelli riformulati in maniera del tutto libera in seguito ai corsi (*Ausarbeitungen*).

² Il primo volume, pubblicato nel 1983, è dedicato al 'concetto di religione', mentre il secondo volume, pubblicato nel 1985, si occupa della 'religione determinata', e il terzo volume, pubblicato nel 1984, riguarda la 'religione compiuta'.

³ Nello specifico, per il primo corso di filosofia della religione ci è giunto un manoscritto del 1821 dello stesso Hegel, contenente 104 fogli in quarto conservati alla *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz* di Berlino; per l'anno 1824 ci sono giunte le *Nachschriften* di Griesheim (*Reinschrift*), Kehler (*Reinschrift*), Hotho (*Reinschrift*), Correvon (*Ausarbeitung*), Deiters (*Reinschrift*) e Pastenaci (*Mitschrift*); per il corso del 1827 sono stati ritrovati i quaderni di Boerner (*Mitschrift*), Hube (*Reinschrift*) e di un anonimo (*Reinschrift*); infine per l'ultimo corso non siamo in possesso di quaderni completi, ma solo di alcuni estratti di appunti ricavati da parte di D. F. Strauss.

in maniera cronologicamente distinta. All'interno di questo articolo si farà riferimento all'edizione critica tedesca, in particolare al corso del 1824, presentato sulla base della *Reinschrift* di Griesheim⁴, e al corso del 1827, i cui quaderni di riferimento appartengono a un anonimo, a Boerner e a Hube.

I corsi di estetica videro invece la loro prima pubblicazione nel 1835 a cura dell'allievo Heinrich Gustav Hotho, in seguito storico dell'arte, il quale pubblicò in tre volumi, di cui il primo fu dato alla stampa nel 1835⁵ e l'ultimo nel 1838, i quattro corsi tenuti a Berlino. Si tratta, tuttavia, di un'edizione nella quale i vari corsi non sono presentati in maniera cronologicamente distinta e nella loro struttura originaria. Per la trattazione del simbolico, invece, vi sono due corsi di estetica particolarmente significativi: quello del 1823 e del 1826, nel presente articolo analizzati rispettivamente tramite le *Nachschriften* di Hotho e Griesheim⁶.

⁴ Il testo base utilizzato da Jaeschke per il corso del 1824 è costituito dalla *Reinschrift* di Griesheim poiché essa sviluppa in maniera abbastanza completa e fedele le lezioni di Hegel, il quale si avvalse proprio di questi appunti per il corso successivo (Jaeschke ha invece utilizzato come testi di confronto per il 1824 i quaderni di Deiters, Kehler e Pastenaci). Per il corso del 1827, Jaeschke ha dovuto utilizzare come fonti, oltre ai quaderni di un anonimo, di Boerner e di Hube, l'edizione di Lasson del 1825-29. Per il corso del 1831, infine, Jaeschke ha usato i pochi estratti di appunti ricavati da D. F. Strauss.

⁵ H. G. Hotho pubblicò una seconda edizione dei corsi di estetica nel 1842.

⁶ Dei singoli corsi di estetica ci sono giunte diverse *Nachschriften*, solo recentemente pubblicate. Fra queste, quella di W. von Ascheberg (*Reinschrift*) per l'anno 20/21, di Hotho per il corso del 1823 (*Mitschrift* utilizzata in questo articolo e tradotta anche in italiano da P. D'Angelo), i quaderni di due anonimi (*Mitschriften*), di Kehler (*Mitschrift*), Garczynski (*Mitschrift*), Löwe (*Reinschrift*), Griesheim (*Reinschrift* consultata in questo articolo) per il 1826, infine le *Mitschriften* di Heimann e Libelt, oltre a un quaderno incompleto di Rolin, per il corso del 1828/29. Inoltre, nel 2022 sono state ritrovate da parte di K. Vieweg circa quattromila pagine di appunti hegeliani relativi al periodo di Heidelberg, in cui Hegel tenne il suo primo corso di estetica, appartenenti a F. W. Carové, allievo del filosofo, contenenti anche tematiche di estetica. Per un riferimento dei quaderni di estetica attualmente pubblicati si rimanda a: F. Iannelli - M. Farina - G. Pinna (a cura di), *Arte, Critica ed Estetica*, Milano, Aesthetica Edizioni, 2023, p. 332. Per un approfondimento dei nuovi appunti ritrovati da K. Vieweg è possibile confrontare: K. Vieweg - C. Illies - F. Iannelli - M. Fuchs, *Wissenschaft der Freyheit – Heidelberg Hegel-Nachschriften von F. W. Carové, «Hegel Studien»*, 57 (2023), pp. 151-157.

1. La teoria hegeliana del simbolo e del segno

Durante i corsi di estetica che Hegel tenne a Berlino nel '20-21, '23 e '26, l'estetica viene divisa in due parti, una 'generale' (*Allgemeiner Teil*), in cui vengono delineati i concetti fondamentali, «la natura dell'idea artistica, il contenuto dell'idea, che ne determina la forma generale» (Hegel 2015, 444⁷), e una 'speciale' (*Besonderer Teil*)⁸, in cui si prendono in considerazione le determinazioni più specifiche dell'arte, in cui ci si occupa del «manifestarsi dell'opera d'arte. La prima aveva il suo contenuto in sé stessa, la seconda è l'opera d'arte esistente, qualunque sia il contenuto» (Hegel 2015, 444). All'*Allgemeiner Teil* appartengono dunque sia la delineazione dei concetti generali dell'arte, sia la tripartizione delle *Kunstformen*, mentre nella parte speciale si tratta delle arti specifiche, ossia l'architettura, la pittura, la scultura, la musica e la poesia.

Tanto la trattazione del simbolo, quanto la descrizione dell'arte simbolica, appartengono dunque alla parte generale dei corsi di estetica, dove questa categoria viene delineata da Hegel con una duplice valenza: da un lato è possibile definire il simbolo come struttura autonoma di significazione, dall'altro esso trova una corrispondenza a livello storico. Si tratta di una qualità che caratterizza e valorizza il simbolo, in quanto nelle forme artistiche successive, ossia la classica e la romantica, non si riscontra un corrispettivo teorico a sé stante (D'Angelo 1989, 71). Infatti, sebbene anche l'arte classica e quella romantica presentino, come l'arte simbolica, una dialettica tra forma e contenuto, in esse manca una corrispondenza tra paradigma teorico ed esemplificazione storica. Il rapporto tra forma e significato nell'arte, dunque, si scandisce in tre attività: nell'arte simbolica tramite il tendere, *streben*, in quella classica con il raggiungere,

⁷ Tutte le traduzioni di questa edizione sono dell'autrice se non diversamente indicato, con l'ausilio della traduzione del corso di estetica del 1823 di P. D'Angelo (cfr. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho*, in id., *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Band 2, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1998, trad. it. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Roma-Bari, Laterza, 2005.).

⁸ Solo durante l'ultimo corso di estetica tenuto a Berlino nel '28-29 Hegel ripensò questa bipartizione nella forma di una tripartizione, aggiungendo una 'parte individuale' (*Individueller Teil*) in cui venivano presentate singole opere d'arte (A. Gethmann-Siefert 2005, 19-20)

erreichen, mentre nell'arte romantica con l'andare oltre, *überschreiten* (D'Angelo 1989, 59). Questo schema tripartito non corrisponde allo sviluppo dialettico presente nelle altre parti del sistema hegeliano⁹. Cambia, infatti, la funzione del secondo momento, quello dell'arte classica, che non assume in questo caso un valore negativo, ma al contrario costituisce il momento più alto dell'arte (Farina 2015, 117). Il fatto di non poter sovrascrivere alla triade artistica la triade dialettica, tuttavia, fa emergere come per Hegel fosse necessario inserire il momento simbolico nel sistema delle arti non per corrispondere allo schema presente nel resto del suo sistema, bensì ignorandolo parzialmente (Farina 2015, 44). Il simbolico costituisce quindi un momento non eliminabile, sebbene problematico, dell'arte.

Da un punto di vista strettamente teorico, nel simbolo, a partire dalla sua etimologia che lo rimanda al verbo greco *συμβάλλω* (mettere insieme), è possibile rintracciare una prima attività umana volta a unire il contenuto con la forma, l'idea con la sua manifestazione. La funzione del simbolo è quella di mostrare il sorgere del contenuto nel sensibile, di unire, in un rapporto non ancora del tutto sviluppato, il significato (*Bedeutung*) e la sua espressione (*Ausdruck*) (D'Angelo 1989, 73). Il simbolo viene quindi visto come un momento di tensione tra idea e forma sensibile, come uno sforzo, un anelito (*Sehnsucht*).

Nella teoria estetica hegeliana, dunque, risulta fondamentale comprendere il tipo di rapporto che intercorre tra forma e significato non solo all'interno di ogni forma artistica

⁹ Diversa è, invece, l'interpretazione di P. Szondi, il quale cerca di rintracciare una coerenza fra la triade dialettica del sistema hegeliano e la triade delle forme artistiche. Egli, infatti, considera la forma d'arte pre-simbolica (quella che Hegel nelle lezioni di estetica rintraccia nella religione dei parsi e che indica come un'unità indifferenziata di contenuto e forma) come la tesi, l'arte simbolica vera e propria come l'antitesi, infine l'arte classica come la sintesi: «L'antitesi è la forma d'arte simbolica, la separazione dell'idea e della forma, dello spirituale e del sensibile. Invece la tesi – quel dato primo a cui peraltro non ci si può arrestare, a causa della sua immediatezza – è quell'unità non mediata di idea e forma, di divino e naturale che Hegel ritrova nella rappresentazione di dio nelle religioni naturali, soprattutto in quella dei parsi, e pone come fase della prearte all'inizio del capitolo sulla forma d'arte simbolica [...]. Nella forma d'arte classica si attua poi la sintesi: un'unità che ha però superato in sé, e cioè insieme distrutto e conservato, la dualità, e quindi realizza per la prima volta la conciliazione, l'unificazione dei momenti opposti nella libertà» (P. Szondi 1974, 144).

storicamente determinata, ma anche relativamente alle singole categorie estetiche: nel simbolo, ad esempio, intercorre una relazione tra espressione e contenuto diversa da quella che riguarda il segno. Infatti, differentemente dallo *Zeichen*, nel simbolo questa relazione è sostanziale, non arbitraria. Hegel delinea una distinzione fra segno e simbolo anche all'interno dell'*Enciclopedia*, nella sezione dello spirito soggettivo dedicata alla psicologia, in cui viene elaborata la teoria del segno e del linguaggio. Qui Hegel afferma: «Il *segno* è diverso dal *simbolo*, cioè da una intuizione la cui determinatezza propria, secondo la sua essenza e il suo concetto, è più o meno il contenuto che essa esprime appunto come simbolo. Nel segno in quanto tale, invece, il contenuto proprio dell'intuizione è affatto estraneo al contenuto di cui essa è segno» (Hegel 1830, 749). In tal modo Hegel intende affermare che nel segno la relazione sussistente fra il significato e la sua forma è accidentale: il colore di una bandiera, ad esempio, non intrattiene di per sé alcuna relazione con il popolo che designa, bensì viene scelto da un soggetto in modo arbitrario. Nei corsi di estetica, infatti, Hegel afferma che nel simbolo non è presente la casualità (*Zufälligkeit*), l'arbitrarietà (*Willkür*) riscontrabile nel segno (Hegel 2018¹⁰, 649). Nel simbolo, al contrario, è il soggetto che riscontra il contenuto in un elemento sensibile, ad esempio identificando nell'aquila il significato della forza (Menegoni 2018, 77), o nel leone quello del coraggio, dove l'aquila e il leone possiedono anche autonomamente quel significato, ancor prima che venga intuito come simbolo: il simbolo è «un segno che, nella sua esteriorità, include il contenuto della rappresentazione che deve presentare» (Hegel 2015, 330). Hegel intende così dimostrare che il simbolo non è indifferente alla sua forma, bensì dipende da essa, la cui rappresentazione stessa è pregnante di significato, sia poiché possiede quel contenuto indifferentemente dal soggetto conoscente, sia poiché può esprimere più contenuti diversi fra loro. Nel caso del simbolo, infatti, Hegel parla tanto di un accordo quanto di un disaccordo parziale tra forma e significato. Nel corso di estetica del '26, il simbolo viene descritto con tre aggettivi: diversità, dubbio, indeterminatezza (*Unterschied*, *Zweifel*, *Unbestimmtheit*) (Hegel 2018, 650). Il simbolo è, infatti, un elemento inconcluso, che non

¹⁰ Tutte le traduzioni di questa edizione sono dell'autrice se non diversamente indicato.

giunge sempre alla piena espressione del significato. Una stessa immagine, come quella del leone, può essere simbolo di più cose, così come uno stesso significato, come la forza, può essere espresso tramite più immagini (D'Angelo 1989, 75).

Segno e simbolo, dunque, sono costituiti dai medesimi elementi, ossia il significato e l'espressione, ma poiché solo nel segno essi possono essere separati, in quanto solo nel segno il significato è arbitrario rispetto al significante, lo *Zeichen* risulta maggiormente slegato dalla sensibilità e propenso all'idea. Il simbolo, dunque, è più radicato nell'esteriorità rispetto al segno, non perviene al significato autonomamente, ma solo tramite manifestazioni sensibili, motivo per cui il ricorso a evidenze storiche è, nel caso del simbolo, fondamentale. Si potrebbe dire che nel simbolo si realizza davvero un'esperienza estetica, cioè legata alla sensibilità, dello spirito (D'Angelo 1989, 79), sebbene Hegel rifiuti il termine 'estetica' per questa scienza, poiché esso rimanda al lato soggettivistico e sentimentalistico della disciplina¹¹. Il simbolo, quindi, oltre a costituire la prima forma artistica, dà anche voce al primo bisogno dell'arte, che «consiste nel fatto che un pensiero venga rappresentato, posto [...]. Attraverso l'arte la rappresentazione non viene presentata per mezzo di un segno, ma in modo sensibile» (Hegel 2015, 447-448). Sebbene nel simbolo siano in lotta fra di loro, contenuto e forma in questa fase iniziano dunque a relazionarsi tramite un'attività umana. Nel simbolo sembra emergere non tanto l'esito speculativo di questo rapporto, bensì l'energia che lo attraversa incessantemente (D'Angelo 1989, 58), poiché tra sensibile e spirituale c'è ancora un rapporto di inadeguatezza (*Unangemessenheit*).

¹¹ «lo studio dell'arte si è trasformato in studio del sentimento [...]. Anche qui si applica il nome di "estetica". Questo nome è in realtà inappropriato, ma è irrilevante [...]. La ricerca su quali sentimenti dovrebbero essere suscitati non conduce lontano [...]. Quando ci si confronta con questi sentimenti in relazione all'arte, ci si ritrova di fronte a una generalità priva di contenuto. Il contenuto vero e proprio dell'opera d'arte rimane al di fuori di tale considerazione o non è quello che dovrebbe essere [...]. La cosa principale è: il sentimento è soggettivo, l'opera d'arte però dovrebbe avere [come contenuto] qualcosa di universale, qualcosa di oggettivo [...], invece nel sentimento è contenuta sempre la mia particolarità» (Hegel 2015, 230-231).

2. Il simbolo come apparire del sensibile: un modello artistico

Da un punto di vista teorico, dunque, il simbolo risulta un elemento centrale dell'estetica hegeliana. In esso può anche essere letto, come ha sostenuto D'Angelo, il paradigma, il modello, dell'arte. La conclusione del corso di estetica del '23, afferma che l'arte, pur essendo qualcosa di passato, «è un modo essenziale di rappresentare il divino [...]. La filosofia deve considerare l'aspetto veritiero dell'arte» (Hegel 2015, 511). Allo stesso modo, si potrebbe dire del simbolo che esso costituisce una tappa fondamentale dell'arte, e che è l'aspetto veritiero quello che l'arte deve considerare nel simbolo. Nella sua enigmaticità e pregnanza di significato, infatti, il simbolo conduce l'uomo a cercare non uno, bensì molti contenuti, molti significati. Si genera così un rapporto di reciprocità tra filosofia, religione, arte e simbolo. Il simbolo è, a differenza del segno, intrinsecamente ambiguo (*zweideutig*), dunque contiene, come emerge dall'espressione tedesca del termine, una duplicità, che da un lato è una mancanza di chiarezza, ma dall'altro è anche quella pregnanza, forza ed energia che permette allo spirito di evolversi, al razionale di affermarsi, alla verità di palesarsi. Inoltre, nonostante per Hegel il paradigma dell'arte sia l'accordo fra significato ed espressione riscontrabile nel mondo classico, anche in quest'ultimo permane qualcosa di ambiguo, e «il suo difetto è solo quello di essere arte» (Hegel 2015, 249). Infatti, per Hegel «anche l'arte classica presenta un lato di questa ambiguità, in quanto non è chiaro se dobbiamo fermarci all'immagine o se il contenuto è ulteriore» (Hegel 2015, 332).

Di arte, dunque, non è possibile parlare solo in senso contenutistico: il significato inevitabilmente richiama anche all'espressione sensibile: non esiste arte senza opere d'arte. Hegel è consapevole che la determinazione dell'arte è di per sé «sensibile, non è l'elemento del pensiero come nella filosofia» (Hegel 2015, 444), per cui essa è sempre intesa come un 'porre in immagine' (*fremde Einbildung*) (Farina 2015, 36). Anche nell'ultimo stadio artistico, quello romantico, è presente una tensione tra forma e contenuto, mentre il classico, il momento dell'unità e dell'accordo, che costituisce «la norma dell'arte, il suo ideale, è piuttosto l'eccezione, il caso speciale» (D'Angelo 1989, 69).

Il simbolico allora potrebbe essere il vero paradigma dell'arte, poiché in esso si presenta davvero il problema del sensibile, che è

il problema dell'intera arte nel sistema hegeliano, e tramite esso per la prima volta viene scoperta la razionalità nell'esteriorità (Farina 2015, 156). Anche il bello, infatti, viene definito da Hegel come 'parvenza sensibile' (*das Sinnliche Scheinen*) dell'idea, dunque anche in esso è presente un *medium* sensibile (D'Angelo 1989, 22). Anzi, come ricorda Hegel, esiste una connessione fra i termini 'bello', *Schöne*, e 'apparenza', *Schein*: «l'apparenza è quindi il modo in cui l'arte si manifesta esteriormente [...], va detto che ogni essenza, ogni verità, deve apparire per non essere un'astrazione vuota» (Hegel 2015, 220). *L'Erscheinung* va quindi intesa non nel senso comune di illusione, bensì nel senso etimologico di 'rendersi visibile' (Oldrini 1994, 11).

Dell'arte, dunque, non si può dire che esiste se non in quanto opera d'arte, e di conseguenza essa risente anche della storicità, poiché nel suo apparire (*scheinen*) lo spirito diviene realtà (Oldrini 1994, 7). Ecco dunque che il simbolo possiede la propria manifestazione sensibile, l'arte simbolica, delineata attraverso delle determinate espressioni storiche.

3. Il confronto fra i testi: l'arte simbolica e le religioni orientali

La manifestazione storica dell'arte simbolica nei corsi di estetica coincide con la religione e la cultura orientale, in particolare quella persiana¹², indiana¹³, ebraica ed egizia. A loro volta, le *Lezioni di filosofia della religione* offrono una sezione, denominata 'religione determinata' (*Bestimmte Religion*), la cui prima categoria, dedicata alla religione immediata o naturale, tratta degli stessi popoli riguardanti l'arte simbolica: quello cinese, indiano, dei parsi, ebraico ed egizio.

È necessario sottolineare, tuttavia, che tanto nei corsi di estetica, quanto in quelli di filosofia della religione, Hegel apporta negli anni varie modifiche. I principali cambiamenti dei corsi di estetica riguardano la trattazione della Persia e della poesia ebraica. Nello specifico, nel corso del 1820/21 il *Natursymbol*, che

¹² Hegel descrive la religione persiana riferendosi in particolare al parsismo, religione zoroastriana professata dai Parsi.

¹³ Hegel tende a parlare di arte e religione 'indiane' nei corsi di estetica, mentre nelle lezioni di filosofia della religione l'autore si riferisce più nello specifico all'induismo.

costituisce la prima manifestazione dell'arte simbolica, viene delineato con rimandi alla Persia, all'Egitto e all'India, mentre nel 1823 esso viene riferito principalmente alla Persia. Inoltre, la trattazione della poesia ebraica nel corso di estetica del 1823 viene collocata dopo l'Egitto, mentre nell'ultimo corso del 1828/29 prima dello stesso. Nei corsi di filosofia della religione, invece, i maggiori mutamenti riguardano proprio la sezione riguardante la religione naturale, la quale nel 1821 non viene particolarmente sviluppata storicamente, mentre nel '24 e nel '27 ingloba tanto la religione della magia (comprendente eschimesi, mongoli, cinesi, neri d'Africa), quanto quella cinese, indiana, dei parsi ed egizia, per venire ridotta nel '31 alla sola religione della magia. Un'ulteriore modifica significativa apportata da Hegel riguarda, come nei corsi di estetica, la religione dei parsi, in un primo momento identificata con il primo stadio della religione naturale, mentre già a partire dal '24 rivalutata positivamente come religione del passaggio verso la cultura greca. L'ulteriore grande cambiamento riguarda, parallelamente ai corsi di estetica, la collocazione della religione ebraica, la quale nel 1824 precede quella greca, mentre nel 1827 la segue e nel 1831 torna a precederla, venendo collocata prima di quella egizia.

Tuttavia, non sempre le manifestazioni storiche dell'arte e della religione camminano parallelamente, non sempre vi è una corrispondenza esatta fra gli stadi dell'arte simbolica e quelli della religione immediata, specialmente per quanto riguarda il loro inizio. Infatti, se nei corsi di estetica, all'inizio dell'arte simbolica, Hegel tratta dei parsi, nei corsi di filosofia della religione, all'inizio della religione immediata, l'autore fa riferimento ad altri popoli.

La prima forma di religione, secondo quanto Hegel espone nelle lezioni di estetica, consiste in una forma di panteismo, in cui la manifestazione fisica di Dio è rappresentata dalla luce. L'inizio dell'arte simbolica coincide quindi con una forma di religione naturale, la quale a sua volta possiede un contenuto naturale. Questa prima forma d'arte è detta 'simbolo naturale' (*Natursymbol*), caratteristica che risale già al corso di estetica tenuto a Berlino nel 1820/21. Nel corso del 1823, invece, Hegel fa coincidere il simbolo naturale con i soli parsi e nel 1826, in continuità con il corso precedente, il primo momento simbolico viene denominato 'unità sostanziale' (*die substantielle Einheit*) dell'interiore con il naturale, unità del pensiero con l'esistenza sensibile (Hegel 2018, 655), identificato nuovamente con la

religione dei parsi, ma approfondito rispetto al 1823. Nel '26, infatti, Hegel delinea i tratti della divinità venerata nel parsismo: essa è personificata in Ormuz, il quale coincide con il bene, ma in modo non separato dalla sua esistenza sensibile, cioè dalla luce¹⁴. Ormuz è il dio che rappresenta la forza positiva e a cui viene contrapposto Arimane, il principio negativo. È la luce a costituire l'oggetto principale di venerazione dei parsi, e pertanto anche tutto ciò che riceve la luce diviene oggetto di culto. Per tale motivo, Hegel definisce il parsismo come una filosofia panteistica, che venera tutto ciò che è vivente, che appartiene al regno di Ormuz e partecipa della sua luce. Da un punto di vista artistico, Hegel scorge più elementi negativi che positivi in questa religione. Infatti, egli si domanda esplicitamente se questa inconsapevole unità di spirituale e sensibile (*Einheit des Geistigen und Sinnlichen*) si possa chiamare arte: «la questione è se possiamo chiamare queste opere poetiche, se possiamo dire che l'arte è iniziata con questa unità del naturale e dello spirituale, con questa sensibilizzazione dello spirituale» (Hegel 2018, 659). La risposta fornita è negativa: «questa non è arte, nemmeno filosofia, né riflessione, né ragionamento, è fantasia» (Hegel 2018, 659). La prima fase dell'arte simbolica, dunque, corrisponde a un'identità tra significato e forma non consapevole e non preceduta da un momento di scissione. Nei corsi di estetica, infatti, Hegel afferma che nel parsismo gli elementi naturali non *significano* qualcosa, ma lo *sono* direttamente: la luce non significa il bene, ma si identifica con esso. Per Hegel, invece, più ci si avvicina al simbolo autentico, più il simbolo *rimanda, significa*, invece che *essere* direttamente, lo spirituale. In questo primo stadio, non ancora propriamente simbolico bensì mitologico, i corpi naturali vengono venerati in quanto tali, possiedono ancora un carattere di immediatezza.

Se nei corsi di estetica la prima forma di manifestazione dell'arte simbolica è il *Natursymbol*, l'aggettivo 'naturale' ricorre anche nella prima tappa della storia delle religioni, costituita

¹⁴ I Parsi avevano ricavato questo principio dal popolo Zend, gli iraniani orientali. Hegel si era potuto informare su questa religione grazie alla traduzione di Anquetil-Duperron dello Zend-Avesta, il commentario del libro sacro dello zoroastrismo. 'Zend', infatti, significa 'esegesi', 'interpretazione'.

appunto dalla religione naturale o immediata¹⁵, la cui originaria espressione storica si differenzia dai corsi di estetica. Infatti, se il popolo dei parsi costituisce il primo momento simbolico nelle lezioni di estetica, la sua collocazione nei corsi di filosofia della religione è successiva, specialmente a partire dal 1824. A livello religioso, infatti, viene presentata una descrizione positiva del parsismo, che costituisce un momento fondamentale per lo sviluppo dello spirito, ossia il passaggio dalla religione immediata a quella dell'individualità spirituale (che comprende la religione della sublimità, della bellezza e della finalità). Osservando la partizione delle religioni determinate nel corso del '24, è possibile notare come la religione della luce (o del bene), ossia quella dei parsi, venga collocata in seguito a quella della fantasia, cioè indiana, e prima di quella dell'enigma, ossia egizia. Ciò che appare interessante è la descrizione di questa religione, che sembra in parte discostarsi da quella presentata nelle lezioni di estetica. Infatti, riferendosi al culto di Ormuz, Hegel afferma: è «la luce che è venerata da loro, ma non la luce in quanto sole; non è un culto naturale in senso proprio, stretto, bensì la luce ha il significato del bene; questo bene è come oggetto, ha la forma sensibile della luce, la quale corrisponde al contenuto, che è di per sé ancora astratto» (Hegel 1985, 257)¹⁶. Hegel sembra quindi riconoscere alla religione dei parsi una profondità che nei corsi di estetica viene negata, ossia la capacità degli elementi naturali di significare, ben diversa dall'immediata identificazione fra naturale e spirituale. È nel corso di filosofia della religione del '27 che al parsismo viene

¹⁵ Non casualmente, nel primo corso di filosofia della religione del 1821, il primo stadio della religione determinata viene fatto corrispondere alla categoria logica dell'essere, il primo dei tre momenti della *Scienza della logica*. L'intento iniziale di Hegel era infatti quello di connettere le categorie logiche ai fenomeni storici: in particolare, il filosofo sembrava voler far corrispondere i momenti della *Scienza della logica* (essere, essenza e concetto) rispettivamente alla religione naturale al primo posto, israeliana e greca al secondo, infine romana al terzo.

¹⁶ Tutte le traduzioni di questa edizione sono dell'autrice se non diversamente indicato, con l'ausilio della traduzione del medesimo testo di S. Achella, F. Gilli, M. Anzalone, R. Garaventa (cfr. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Teil 2: Die bestimmte Religion*, in id., *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Band 4a, hrsg. von Walter Jaeschke, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1985, trad. it. di S. Achella, F. Gilli, M. Anzalone, R. Garaventa, *Lezioni di filosofia della religione II. La religione determinata*, Napoli, Guida, 2008).

riconosciuto un ruolo ancora più importante, venendo inserito, insieme alla religione egizia, all'interno della sezione intitolata 'passaggio allo stadio successivo'. Infine, nell'ultimo corso di filosofia della religione del 1831, la religione dei parsi viene inclusa (con quella ebraica, del dolore ed egizia) nel primo stadio della religione della libertà, i cui ultimi due livelli sono costituiti dalla religione greca e romana. Diversamente dai corsi di estetica, il primo stadio della religione naturale è invece costituito dalla religione della magia (*Zauberei*), che Hegel associa a un insieme di popoli, fra cui gli eschimesi, gli africani, i mongoli e i cinesi. È dunque difficile ravvisare una corrispondenza fra il primo stadio dell'arte simbolica e il primo livello della religione naturale, ma sussiste un parallelismo fra il secondo momento dell'arte simbolica e il secondo stadio della religione naturale, ossia fra il simbolismo fantastico e la religione della fantasia, identificati nella religione indiana.

La religione indiana nei corsi di estetica occupa il secondo posto del momento simbolico, successivo a quello dei parsi, e rappresenta il primo momento di rottura di quell'unità immediata rappresentata dalla religione di Ormuz. La religione della fantasia, infatti, viene definita come il primo tentativo di differenziare il significato e il sensibile, come una fermentazione (*Gährung*), un avanzamento del significato (Hegel 2018, 661). L'evolversi storico dal popolo dei parsi a quello indiano corrisponde dunque allo stesso tempo a un mutamento di tipo teorico: il passaggio dall'identità fra naturale e spirituale alla loro parziale distinzione. Lo spirituale, nell'arte indiana, è ancora solo accennato, ma il simbolo inizia qui a inverarsi. Anche la religione indiana, dunque, è definita come un tentativo di elevarsi al simbolico, più che come il simbolico vero e proprio. Come ha affermato De Pretto, nell'India «la lotta che caratterizza il simbolico diviene una lotta *per* il simbolico» (De Pretto 2010, 182). Nel corso del 1823, infatti, si comincia a delineare in maniera più approfondita non solo il caso dell'India, ma anche la cornice teorica del simbolo. Quest'ultimo, infatti, si inizia a presentare quando c'è un'opposizione dinamica tra significato e forma esteriore e l'arte simbolica vera e propria si riscontra solo quando «la rappresentazione di un universale si distacca dal modo particolare dell'esistenza» (Hegel 2015, 338). A testimonianza di ciò, vengono ricordati diversi oggetti naturali venerati fra gli indiani, come i fiumi, ma anche entità astratte come le stagioni dell'anno, l'amore

(*Liebe*), la potenza (*Macht*): vengono presentati come simboli oggetti universali, «la natura stessa, oltre che oggetti più astratti come il potere, la bontà, l'amore» (Hegel 2015, 339). Inoltre, Hegel si sofferma sulla dinamicità di certe rappresentazioni, come lo stesso scorrere di un fiume, in quanto simboli dell'avanzare del tempo e del passare della vita. Il contenuto comincia quindi a sprigionarsi e quella che definiamo come 'forma simbolica' si scinde in due figure: una è quella naturale, visibile direttamente, l'altra è quella rinvenuta dallo spirito, che conferisce alla figura naturale un significato universale. L'esempio che Hegel propone per spiegare questo doppio significato del simbolo è nuovamente connesso all'idea della vita, della generazione:

L'uovo, ad esempio, racchiude l'uccellino. Quindi non è un simbolo. Quando però con l'uovo non si intende il rivestimento della vita del singolo uccello, ma quello della vita universale, l'uovo diventa simbolo del concetto divino, dell'inizio di ogni essere [...]. Tali esistenze immediate possono essere utilizzate come simboli per la rappresentazione universale. (Hegel 2015, 341)

Si comincia quindi a delineare con l'arte indiana il carattere principale del simbolo, l'ambiguità (*Zweideutigkeit*), la sua capacità tanto di assumere forme differenti per esprimere uno stesso significato, quanto di rinviare a contenuti diversi tramite un'unica espressione sensibile. Anche al Dio Ormuz subentra una nuova rappresentazione divina più complessa: il Brahma, il creatore, affiancato, come viene spiegato meglio nei corsi di filosofia della religione, da Vishnu (il dio che preserva) e da Schiva (il dio che distrugge), i quali formano la Trimurti indiana.

Per quanto riguarda la trattazione dell'India nelle lezioni sulla filosofia della religione, il manoscritto del 1821 fa rientrare la religione indù sotto la generale categoria della religione immediata, ma solo nel corso del 1824 l'induismo assume dei caratteri più precisi. Esso viene descritto come religione della fantasia, susseguente a quella della magia e antecedente alla religione della luce. La religione indù mostra qui un carattere ambivalente, poiché da un lato possiede come caratteristica principale la *Phantasie*, facoltà simbolizzante, che la avvicina al vero, ma al contempo questa fantasia si trasforma quasi in follia, in mancanza di libertà e di razionalità (De Pretto 2010, 172). Così, se nella sfera religiosa precedente, quella cinese, lo spirito «era caratterizzato dall'intelletto privo di fantasia, l'India incarna la

fantasia priva di intelletto» (De Pretto 2010, 176), in cui «non c'è lo spirito che ordina tutto» (Hegel 1985, 231). A differenza dei corsi di estetica, nei corsi di filosofia della religione Hegel non si sofferma sulle rappresentazioni indù della divinità, bensì sulle modalità, progressivamente più vicine alla comprensione dello spirituale, di rapportarsi al divino: la meditazione, l'eliminazione della sensualità terrena, infine la visione di Dio nel bramino e il culto degli enti naturali (Schulin 1958, 134-135). Inizialmente, dunque, la partecipazione al Brahma consiste in una momentanea identificazione del soggetto con la divinità, successivamente si manifesta come una forma di atarassia che sopprime ogni passione e sensazione, infine si cerca la presenza del Brahm¹⁷ in ogni bramino. L'elemento che appare particolarmente interessante nella trattazione della religione indù è una sorta di umanizzazione del simbolo, poiché tramite il culto del Brahm gli indiani interiorizzano la funzione simbolica. Si potrebbe dire che il ruolo che nell'arte assume il simbolo corrisponde, da un punto di vista antropologico, a quello che nella religione riguarda il culto. Quest'ultimo, infatti, è quell'atto religioso tramite il quale un soggetto cerca l'unità con l'universale. Se la rappresentazione costituisce una modalità di tipo teoretico di rapportarsi alla divinità, il culto esprime invece un'attività pratica volta all'unione con lo spirituale (Hegel 1983, 330).

La corrispondenza fra i corsi di estetica e di filosofia della religione si manifesta in maniera più dettagliata nello stadio che segue quello dei parsi e indiano, ossia quello egizio, che rappresenta per eccellenza il simbolico. Infatti, come nei corsi di estetica i momenti precedenti all'arte egizia rientrano formalmente nell'arte simbolica ma non vengono ancora considerati propriamente un'espressione autentica del simbolico, così nei corsi di filosofia della religione è solo nella delineazione della religione dell'enigma, ossia quella egizia, a venire descritto esplicitamente l'affermarsi del simbolico.

4. Il simbolico autentico: l'arte e la religione egizia

La prima ragione per cui Hegel considera l'Egitto il terreno nel quale l'arte simbolica si è pienamente realizzata consiste nel fatto

¹⁷ Nello specifico, la dottrina indiana distingue il Brahman (o Brahm), concetto che indica l'unità cosmica, dal Brahma, divinità ben precisa che presiede alla procreazione e solitamente rappresentata con quattro volti.

che lì «un simbolo diventa un intero insieme di simboli, cosicché ciò che era significato ridiventa figura di un significato» (Hegel 2015, 348). Nel simbolo egizio, dunque, si presenta proprio quella pregnanza di significatività che per Hegel caratterizza questa categoria, la possibilità non solo per un contenuto di essere rappresentato tramite più figure, ma anche la capacità di una singola figura di rimandare a più contenuti: «Presso gli Egizi, significati e figure sono intrecciati fra di loro. Ciò rende difficile spiegare queste figure, ma è proprio la cosa migliore di esse il fatto di indicare o alludere a molte cose diverse» (Hegel 2015, 348). Un'ulteriore motivazione che porta Hegel a rintracciare nel mondo egizio la terra del simbolo autentico è di natura più religiosa che artistica, e va ricercata nella credenza nell'immortalità dell'anima, con la quale lo spirituale ottiene sempre più autonomia dal naturale:

Erodoto afferma che gli Egizi furono i primi a insegnare l'immortalità dell'anima. Presso di loro per primi avvenne la separazione del naturale dallo spirituale, che così raggiunse indipendenza. L'immortalità dell'anima si approssima molto alla libertà dello spirito, perché l'io si ritiene autosufficiente, sottratto alla naturalità. Il principio della libertà è la conoscenza di sé. È questa intuizione che si è radicata nel modo di rappresentare egizio. (Hegel 2015, 350)

Con gli egizi lo spirito si appresta alla libertà, la riflessione sull'anima si fa più concreta, ed è a partire dalla riflessione sul regno dei morti che questo popolo ha dato vita a delle grandi opere architettoniche quali le piramidi, su cui Hegel si sofferma nella sezione delle lezioni di estetica dedicata alla 'parte speciale', in cui viene approfondita l'architettura simbolica. In generale, la trattazione hegeliana dell'architettura prende in considerazione principalmente l'arte egizia, poiché «questa architettura autonoma, nel suo stile più grande, appartiene all'Egitto» (Hegel 2015, 451). Della storia architettonica egizia vengono ricordati in particolare i templi, il cui scopo non consiste nel rinchiudere i fedeli in un luogo sacro, ma è l'aspetto artistico, anche scultoreo, a prevalere: i templi egizi contengono colonne, sfingi, statue di divinità, memnoni, sulle pareti vi sono incisi geroglifici, strutture simboliche per eccellenza. Nella loro grandezza e bellezza, dunque, «lo scopo non è il racchiudere, ma emozionare l'animo, il suscitare meraviglia, il risvegliare un mondo di rappresentazioni» (Hegel 2015, 452). Tutta l'architettura egizia rimanda a un

significato, esprime più di quello che dà a vedere sensibilmente, come il numero di gradini di un tempio, legato all'altezza del Nilo, al numero dei pianeti, al corso della luna o del sole. Nulla è quindi lasciato all'immediatezza, tutto è significativo. Ma la significatività delle costruzioni architettoniche egizie è spesso ancora più enigmatica, si ritrova sotto terra, nelle opere sotterranee, così ben strutturate da far sembrare che «quanto fu costruito sopra la terra sia stato piuttosto un'imitazione del sotterraneo» (Hegel 2015, 452). In Egitto le costruzioni sotterranee, infatti, hanno la funzione di tombe dell'anima, considerata immortale rispetto al corpo. Come Hegel ricorda anche nei corsi di filosofia della religione, la credenza nell'immortalità dell'anima spinge a dar vita a opere architettoniche sopra e sotto terra, a una materia che diventa la custodia dell'anima:

Questa separazione determina anche più precisamente il rapporto dell'architettura, che ora diventa il corpo di quell'anima immortale. Le tombe racchiudono in sé questa separazione; l'architettonico diventa funzionale a qualcosa che è significativo per sé, a qualcosa di soggettivo. Qui appartengono le tombe e le piramidi. Esse sono cristalli che ospitano in sé uno spirito defunto. Hanno camere e corridoi, in parte simbolici, come rappresentazione dei percorsi che l'anima deve attraversare. (Hegel 2015, 453)

Le piramidi sono simbolo dell'invisibile, della morte che si contrappone alla vita, della negazione (Szondi 1974, 98). Le opere egizie, con la loro complessità, rivelano così uno dei caratteri connaturati al simbolo, l'enigmaticità (*Rätselhaftigkeit*): «le opere egizie sono enigmi, si manifestano come l'enigma oggettivo stesso» (Hegel 2015, 352). In particolare, Hegel ricorda l'enigma posto dalla Sfinge, un momento caratteristico nella storia tanto dell'arte quanto della religione, in quanto culmine del simbolico, dell'enigmaticità, e passaggio al classico, alla chiarezza, al mondo greco. Il compimento del simbolico corrisponde dunque al suo inveramento. Un ulteriore elemento che esprime il carattere simbolico dell'arte egizia e che richiama all'enigmaticità della Sfinge è rappresentato dall'iscrizione sul tempio della dea Neith a Sais¹⁸: «Quella famosa iscrizione sul tempio di Saïs recitava: "Nessun mortale ha sollevato il mio velo, il figlio che ho dato alla

¹⁸ Città dell'antico Egitto il cui nome era Zau, grecizzato in Sais. Proprio lì era infatti venerata Neith, la divinità a cui fu dedicato il santuario citato da Hegel.

luce è il sole". Ma i Greci sollevarono il velo, espressero ciò che c'era sotto, lo Spirito che conosce sé stesso» (Hegel 2018, 675). Il velo (*Schleier*) non è stato sollevato da nessun mortale prima dei greci, i veri risolutori dell'enigma, e in particolare nessuno prima di Edipo fu in grado di donare chiarezza all'oscurità.

Questo carattere di enigmaticità relativamente alla religione egizia viene mantenuto e ampliato nei corsi di filosofia della religione. Nel corso del 1824, infatti, la religione egizia è considerata come passaggio dalla religione naturale alla religione spirituale ed è definita come religione dell'enigma. Quella egizia, dunque, è l'ultima fase della religione naturale e «segna il passaggio dalla religione naturale immediata alla religione della soggettività» (Hegel 1985, 259), costituendo uno stadio « pieno di incongruenze, e il compito è purificarsi fino alla soggettività; è lo stadio dell'enigma» (Hegel 1985, 265). Dunque, quella pregnanza e complessità di significati che caratterizzano il simbolo egizio e di cui si parla nei corsi di estetica, ricorrono anche nei corsi di filosofia della religione. La storia di Osiride:

ha allo stesso tempo il significato della storia del sole, la storia del Nilo, del ciclo annuale. Il Nilo scorre, prosciugato da Tifone, dal calore; il sole lo prosciuga, se gli è ostile. Il sole si allontana, la sua forza muore e rinasce dopo che si è allontanata; questo è poi legato alle stagioni. Allo stesso modo, la storia del Dio ha il significato della vita della pianta, del seme. Esso viene messo nella terra, muore e marcisce, ma risorge. Quindi questa storia del soggetto è anche la storia della sostanza nella natura e la storia degli oggetti naturali che suscitano interesse, e viceversa. (Hegel 1985, 272)

Sono tutte immagini ricorrenti anche nei corsi di estetica: il ciclo del sole, il fiorire delle piante, lo scorrere dei fiumi. Si tratta di elementi dinamici tramite cui la religione egizia concepisce il proprio Dio, e che trovano manifestazione in queste forme naturali, il cui significato è religioso, ma la cui espressione è sensibile. Non è un caso che la parte conclusiva della religione egizia, già dal corso di filosofia della religione del 1824, faccia dei riferimenti all'arte bella:

l'arte può anche essere imitazione, ma non solo; tuttavia, può fermarsi a questo, ma allora non è arte bella, davvero divina [...]. La vera arte è arte religiosa; questa non è un bisogno, nella misura in cui Dio ha una forma naturale [...]. Il bisogno di rendere rappresentabile il soggetto attraverso l'arte può verificarsi solo quando il momento della naturalità, dell'immediatezza, è in

procinto di essere superato dal momento della libertà. (Hegel 1985, 274-275).

Da quanto si è detto sembra quindi esserci un doppio movimento fra arte e religione, le quali si vengono incontro reciprocamente: nei corsi di estetica quanto più l'arte si avvicina al momento classico tanto più si progredisce verso una religione spirituale, parallelamente nei corsi di filosofia della religione quanto più la religione si approssima al momento greco tanto più si svela l'arte bella. Le sfere conoscitive dell'arte e della religione dunque si intrecciano, come emerge dal seguente passo:

Osiride è, secondo il suo destino interiore, il Dio della rappresentazione, il Dio rappresentato. Che egli muoia, ma venga anche restaurato, esprime esplicitamente che egli esiste nel regno della rappresentazione, contro il semplice essere naturale. Ma egli non è solo rappresentato in questo modo, ma è anche saputo come tale; sono due cose diverse se egli esista soltanto come qualcosa di rappresentato o sia anche saputo come qualcosa di rappresentato. (Hegel 1985, 519)

Vi sono due aspetti che devono essere qui sottolineati: il primo consiste nell'accostamento della religione egizia alla sfera della rappresentazione, il secondo riguarda la particolare somiglianza delle espressioni utilizzate con un passo relativo alle lezioni di estetica. Infatti, in queste ultime Hegel aveva affermato che, sebbene per i popoli antichi determinate immagini non fossero ancora riconosciute come simboli, «sono due cose diverse, se qualcosa è di per sé un simbolo oppure è stato posto come tale» (Hegel 2015, 333). Hegel dunque sostiene che l'esistenza del simbolo non è necessariamente dipendente dal suo riconoscimento da parte del soggetto, come avviene nei primi popoli orientali. Nel corso di filosofia della religione del 1827 Hegel sembra fare lo stesso tipo di ragionamento, ma nell'ambito della religione egizia e della sfera della rappresentazione: in questo stadio la divinità non è solo resa una figura simbolica in modo inconsapevole, ma è rappresentata con consapevolezza, infatti «sono due cose diverse se egli [Dio] esista soltanto come qualcosa di rappresentato o sia anche saputo come qualcosa di rappresentato» (Hegel 1985, 519). Osiride è quindi la divinità che per la prima volta non viene intuita, ma viene rappresentata consapevolmente. Questo elemento porta a vedere una forte sovrapposizione del simbolico al religioso. Infatti, sembra che il simbolico si realizzi pienamente solo nel mondo egizio, ossia in

quel popolo che per primo ha compreso lo spirituale nella forma della rappresentazione e non più in quella dell'intuizione. A sua volta, questo ragionamento sprona a considerare il simbolo come una categoria non circoscritta all'arte, bensì trasversale, e forse ancora maggiormente sviluppata nei momenti successivi al simbolico. Nel corso di filosofia della religione del '27, infatti, il termine 'simbolo' compare in riferimento alla religione egizia esplicitamente e più frequentemente rispetto agli anni precedenti, e di esso viene anche fornita una descrizione: esso è insieme la forma e il significato, l'interno e l'esterno, «un elemento interno per sé, che ha un modo esteriore di esistenza» (Hegel 1985, 524). La religione egizia viene descritta, dunque, come anelito verso l'arte bella, ma non come arte bella in sé compiuta, caratterizzando tale impulso in un modo che ricalca le lezioni di estetica: questo anelito (*Sehnsucht*) «contiene la lotta del significato con il materiale, con la forma esteriore in generale; esso è solo il tentativo, lo sforzo di imprimere lo spirito interiore nella configurazione esteriore» (Hegel 1985, 530), parole che ricalcano quelle riferite all'arte simbolica, descritta proprio come una lotta dello spirituale con il sensibile (*Kampf des Geistes mit dem Sinnlichen*).

Un ulteriore elemento riguardante la religione egizia che ricorre tanto nelle lezioni di estetica quanto in quelle di filosofia della religione è il suo carattere oscuro, la sua enigmaticità simbolica, la quale è come un velo, che può tanto nascondere quanto avvicinare al vero. Non è un caso che Hegel citi, sia nel corso del '24 sia in quello del '27, l'iscrizione incisa nel santuario dedicato alla dea Neith a Sais, riportata anche nei corsi di estetica: «Io sono ciò che era, è e sarà; nessun mortale ha ancora sollevato il mio velo. Il frutto del mio corpo è Elio» (Hegel 1985, 531-532). Tramite questo enigma, infatti, si vuole dimostrare che la chiarezza del pensiero è a un passo dal suo svelamento, di cui lo spirito del popolo egizio rappresenta il momento immediatamente precedente, costituendo la *Rätselhaftigkeit*. Non è un caso, infatti, che nell'ultimo corso di filosofia della religione del 1831 Hegel proponga una separazione della religione egizia (ma anche del parsismo) dalla sfera della religione immediata, facendo rientrare entrambe nella religione della libertà (*Freiheit*). Il senso di questo mutamento rispetto ai corsi precedenti consiste infatti nel sottolineare lo stretto legame fra la religione egizia e quella greca.

Conclusione

Il tema analizzato nel presente articolo ha due obiettivi principali: da un lato, esporre la teoria hegeliana del simbolo in quanto categoria teorica e prima manifestazione storica dell'arte, dall'altro, dimostrare che è possibile rintracciare nelle lezioni di filosofia della religione nuovi spunti e approfondimenti dell'estetica hegeliana. Per fare ciò, sono stati presi in considerazione in particolare i corsi di estetica del 1823 e del 1826 e i corsi di filosofia della religione del 1824 e del 1827. Tale confronto permette di fornire un contributo a una delle maggiori questioni riguardanti l'estetica hegeliana: la relazione fra arte e religione.

Da quanto esposto, infatti, risulta come il legame vigente fra arte e religione sia fondamentale non solo alla luce del sistema hegeliano, come emerge dall'*Enciclopedia*, ma anche da un punto di vista più empirico, storico. In tal senso, si è scelto di focalizzarsi sulla categoria del simbolo per via della possibilità di interpretarlo sia da un punto di vista teorico, in quanto struttura di significazione, sia come prima espressione storica dell'arte. Lo stesso rapporto fra arte e religione è riscontrabile sia teoricamente, sia storicamente. Infatti, se gnoseologicamente l'arte coglie il vero nel modo dell'intuizione (*Anschauung*) e la religione nel modo della rappresentazione (*Vorstellung*), queste due modalità di conoscenza nelle lezioni si intrecciano, come dimostra la stessa definizione del simbolo, una «esistenza che deve presentare una rappresentazione» (Hegel 2015, 330). *Anschauung* e *Vorstellung*, che Hegel definisce come le differenze principali fra arte e religione, nelle *Lezioni di estetica* tendono dunque a sovrapporsi (D'Angelo 1989, 193). Da un punto di vista storico, invece, è stata osservata una sovrapposizione fra il succedersi delle religioni appartenenti all'arte simbolica e di quelle riguardanti la religione naturale descritte nei corsi di filosofia della religione. Il simbolico costituisce dunque l'inizio storico dell'arte così come la religione naturale costituisce l'inizio della religione. In particolare, è stata osservata una corrispondenza fra l'arte e la religione indiana, così come fra l'arte e la religione egizia. Non casualmente, all'inizio della trattazione dell'arte simbolica, Hegel afferma che l'inizio dell'arte «coincide in gran parte con la religione» (Hegel 2015, 335-336), ribadendo che per comprendere i primordi dell'arte da un punto di vista storico è inevitabile far riferimento alle religioni di vari popoli orientali.

Arte e religione, dunque, hanno in comune non solo il contenuto, ma anche i loro riferimenti storici, sebbene talvolta il loro evolversi risulti differente nei corsi di estetica e di filosofia della religione, come nel caso del parsismo.

In conclusione, il confronto fra i corsi di estetica e di filosofia della religione può essere approfondito alla luce di due motivazioni: una è di carattere quantitativo, volta a cogliere negli sviluppi della religione dettagli e tematiche solo accennate nei corsi di estetica, l'altra è di tipo qualitativo, volta a leggere l'estetica hegeliana in una prospettiva diversa. Analizzando il caso del parsismo, ad esempio, è possibile vedere nell'estetica hegeliana una maggiore valorizzazione del ruolo della natura: se Hegel nei corsi di estetica considera la religione dei parsi come momento più basso dell'arte per via di un'unità immediata con la natura, nei corsi di filosofia della religione la stessa religione costituisce un momento dello spirito più sviluppato, prossimo alla liberazione dello spirito e al mondo greco. Anche le incongruenze fra i due testi, dunque, non devono essere lette secondariamente, bensì analizzate criticamente: lì dove Hegel nei corsi di filosofia della religione propone un ripensamento del suo sistema artistico, può essere scorto un nuovo paradigma. Nel rivalutare il ruolo del parsismo, infatti, Hegel propone implicitamente anche una definizione del simbolo, che si manifesta autenticamente non tramite un'immediata identificazione tra significato ed espressione, bensì per mezzo di una tensione, di una significazione sospesa. Si tratta di elementi che caratterizzano anche l'arte in generale, la quale costituisce un anelito verso il pensiero, un rimando inconcluso, sul quale tuttavia si fonda la sua continua possibilità e il suo lato più 'ingenuo', avulso da qualsiasi finalità pratica. Utilizzando un'espressione di Creuzer, tanto l'arte quanto il simbolo possono essere descritti come la «gemma semichiusa del fiore, che racchiude nel proprio calice, non sviluppata, la parte più bella» (Creuzer 1983, 46).

Bibliografia primaria

Creuzer F., 1819-1821: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Leipzig und Darmstadt, bei Heyer und Leske, trad. it. di G. Moretti, *Simbolica e mitologia*, in A. Baeumler - Fr. Creuzer - J. J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, Milano, Spirali Edizioni, 1983.

Hegel G.W.F., 1830: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundlese*, Heidelberg, Oswaldschen Verlags, trad. it. di V. Cicero, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio (1830)*, Milano, Bompiani, 2000.

Hegel G.W.F., 1983: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Teil 1: Einleitung. Der Begriff der Religion*, in id., *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Band 3, hrsg. von Walter Jaeschke, Hamburg, Felix Meiner Verlag.

Hegel G.W.F., 1985: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Teil 2: Die bestimmte Religion*, in id., *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Band 4a, hrsg. von Walter Jaeschke, Hamburg, Felix Meiner Verlag.

Hegel G.W.F., 1984: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Teil 3: Die Vollendete Religion*, in id., *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Band 5, hrsg. von Walter Jaeschke, Hamburg, Felix Meiner Verlag.

Hegel G.W.F., 1983: *Lezioni di filosofia della religione I. Introduzione. Il concetto di religione*, trad. it. di S. Achella, R. Garaventa, Napoli, Guida, 2003.

Hegel G.W.F., 1985: *Lezioni di filosofia della religione II. La religione determinata*, trad. it. di S. Achella, F. Gilli, M. Anzalone, R. Garaventa, Napoli, Guida 2008.

Hegel G.W.F., 1984: *Lezioni di filosofia della religione III*, trad. it. di S. Achella, R. Garaventa, G. Baptist, Napoli, Guida 2011.

Hegel G.W.F., 1998: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho*, in id., *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Band 2, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Hamburg, Felix Meiner Verlag, trad. it. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Hegel G.W.F., 2015: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823* (Wintersemester 1820/21, Nachschrift W. von Ascheberg und W. Sax van Terborg; Sommersemester 1823, Nachschrift Heinrich

Gustav Hotho), in id., *Gesammelte Werke*, Band 28,1, hrsg. von Niklas Hebing, Hamburg, Felix Meiner Verlag.

Hegel G.W.F., 2018: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Nachschriften zum Kolleg des Jahres 1826* (Sommersemester 1826, Nachschrift K. G. J. von Griesheim), in id., *Gesammelte Werke*, Band 28,2, hrsg. von Niklas Hebing und Walter Jaeschke, Hamburg, Felix Meiner Verlag.

Hegel G.W.F., 2020: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Nachschriften zum Kolleg des Wintersemesters 1828/29* (Wintersemester 1828/29, Nachschrift A. Heimann), in id., *Gesammelte Werke*, Band 28,3, hrsg. von Walter Jaeschke und Niklas Hebing, Hamburg, Felix Meiner Verlag.

Bibliografia secondaria

D'Angelo P., 1989: *Simbolo e arte in Hegel*, Roma-Bari, Laterza.

De Pretto D., 2010: *L'Oriente assoluto. India, Cina e "mondo buddhista" nell'interpretazione di Hegel*, Milano-Udine, Mimesis.

Farina M., 2015: *Critica, simbolo e storia. La determinazione hegeliana dell'estetica*, Pisa, ETS.

Gethmann-Siefert A., 2005: *Einführung in Hegels Ästhetik*, München, Fink, trad. it. di M. Farina, *Nuove fonti e nuove interpretazioni dell'estetica di Hegel*, in M. Farina, A. L. Siani, (a cura di) *L'estetica di Hegel*, Bologna, il Mulino, 2014.

Iannelli F. - Farina M. - Pinna G. (a cura di), 2023: *Arte, Critica ed Estetica*, Milano, Aesthetica Edizioni.

Menegoni F., 2018: *Hegel*, Brescia, Scholé.

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

Schulin E., 1958: *Die Weltgeschichte Erfassung des Orients bei Hegel und Ranke*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, trad. it. di M. Martirano, *L'idea di Oriente in Hegel e Ranke*, Napoli, Liguori, 1999.

Vieweg K. - Illies C. - Iannelli F. - Fuchs M., 2023: *Wissenschaft der Freyheit – Heidelberg Hegel-Nachschriften von F. W. Carové*, «Hegel Studien», 57, pp. 151-157.