

Umane vestigia

(Nancy su Hegel e una fanciulla che segue le Muse)

GIANLUCA GARELLI*

DOI: <https://doi.org/10.15162/1827-5133/1825>

ABSTRACT

A Jean-Luc Nancy si deve una delle interpretazioni più profonde e originali del tema estetico nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel. In particolare, Nancy si è soffermato sulla pagina in cui Hegel presenta il passaggio dall'arte alla filosofia descrivendo l'incedere e lo sguardo di una giovane donna: la "fanciulla che succede alle Muse". Il presente testo, rileggendo il contributo di Nancy alla luce della sua più generale interpretazione di Hegel, suggerisce che colei che reca il cesto dei "bei frutti staccati dall'albero" dell'arte classica non è da vedere solo come figura di transizione verso l'istituzionalizzarsi delle forme plurali e irriducibili d'un arte ormai emancipata dalla religione.

Quell'immagine va intesa piuttosto come una rappresentazione efficace – e proprio in quanto tale – dell'indispensabilità delle "vestigia" dell'estetico per lo sviluppo del discorso filosofico.

Jean-Luc Nancy is credited with one of the most original interpretations of the aesthetic issue in Hegel's *Phenomenology of Spirit*. Nancy focused in particular on the page in which Hegel presents the transition from art to philosophy by describing the gait and gaze of a girl: the "young lady" who is "succeeding the Muses". Re-reading the philosopher's contribution in the light of his more general interpretation of Hegel's dialectics, this essay suggests that the image of that young girl carrying the basket of the "beautiful fruit broken off from the tree" (i.e. classical art) should not only be seen as a transitional figure, towards an art now considered in its plural and irreducible forms – that is, finally emancipated from religion.

That image should rather be understood as an effective representation of the unavoidability of aesthetic "vestiges" in the philosophical discourse itself.

* Gianluca Garelli è professore ordinario di Storia della filosofia presso l'Università degli Studi di Firenze.

C'è un paradossale paternalismo di maniera nella tendenza, piuttosto dura a morire, con cui periodicamente si accusa “la filosofia” di sacrificare al proprio arbitrio ermeneutico le istanze peculiari dell’“arte”, altrimenti (chissà perché) indifese. Quasi che il *lógos* filosofico costituisse una totalità monolitica; e come se poi, fra l'altro, la stessa filosofia dell'arte non si fosse data un gran da fare, negli ultimi decenni, per mettere in questione le varie tentazioni essenzialistiche, sostituendo al feticcio dell'*art proper* nozioni assai più articolate e complesse. Per esempio, con “sistema sociale dell'arte” si potrà intendere – come ha suggerito Larry Shiner – più che una definizione assiologica astratta, un sintagma duttile capace di designare in modo più laico il “complesso di pratiche artistiche, di istituzioni, di comportamenti e di divisioni sociali di classe” che trovano posto in un reticolo di legami storici e processuali, ove però non mancano discontinuità e fratture, e in cui anzi idee e istituzioni nascono e si sviluppano in termini e modalità differenti, in base al manifestarsi di nuove procedure e di nuove forme¹.

Questo genere di considerazioni potrebbe sembrare metodologicamente alieno dal discorso filosofico condotto da Jean-Luc Nancy, il cui rapporto con le arti appare svilupparsi piuttosto nel dialogo serrato – sia pur critico – con le modalità espressive proprie dell'estetica filosofica tradizionale (alle cui categorie, per molti aspetti, Nancy appare ancora fortemente legato). Si tratta tutta-

¹ L. Shiner, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale* (2001), a cura di N. Prinetti, Einaudi, Torino 2010, pp. XV, XXII-XXIV. – Aggiungo di passaggio: atteggiamenti come questo mostrano di aver fatto propria, fra l'altro, la lezione della cosiddetta “teoria istituzionale dell'arte”. Che una certa cosa venga battezzata “opera d'arte” non dipende in ultima istanza né dall'intenzione esclusiva di chi l'ha prodotta, né tantomeno dal possesso di determinate proprietà oggettuali, bensì piuttosto dal fatto di essere riconosciuta come apprezzabile all'interno di una rete di pratiche e di istituzioni cui spetta di regolare l'accesso a ciò che appunto è ritenuto il “mondo dell'arte”; di quest'ultimo fanno parte a vario titolo, per esempio, intellettuali e artisti autorevoli, curatori, critici, professori, media, collezionisti, conferenzieri, circuiti di distribuzione, ecc. Certo, molti hanno insistito non a torto sulla circolarità logica di questo modo di procedere, nello stabilire ciò che è arte e ciò che non lo è; così come si è da più parti osservato – e l'osservazione mi sembra ancor più rilevante – che strategie “istituzionali” di questo tipo offrono un formidabile grimaldello ideologico alle dinamiche del mercato: qui ogni residuo di quella spiritualità che Hegel avrebbe ancora ambito a definire “assoluta” appare completamente riassorbito nella razionalità prosaica e strumentale della merce, dello scambio, del consumo.

via di istanze che il filosofo di Strasburgo mostrava di intuire e condividere almeno nel merito, se non nel metodo, quando nel suo volume dedicato a *Le Muse* (pubblicato originariamente nel 1994) affermava a chiare lettere: “l’arte’ al singolare forma sempre un’unità presuntiva, asintotica ed essenzialmente sfuggente. Se un concetto dell’arte esiste, è il concetto di un’impossibilità di lasciare che la realtà sensibile, effettiva, di un’opera [...] sia sussunta sotto un concetto”². Di qui l’impegno a ripensare la relazione fra il mondo delle arti e quello della filosofia evitando qualunque tentazione di subordinazione reciproca, e sforzandosi per contro di sottolinearne la “particolare simbiosi”: entrambi quei mondi hanno infatti bisogno l’uno dell’altro “per esprimersi, o, in maniera più elementare, per respirare”.

Quasi inevitabile, per chi abbia familiarità con letture hegeliane, indugiare sull’immagine richiamata da questo respiro: è una questione di *spirito*. Ovvero, un modo non asfittico per venire incontro con il pensiero a un duplice desiderio: quello di coloro che producono arte, “di vedere accompagnate le loro opere da una riflessione”; e quello di chi, dedicandosi al lavoro filosofico, avverte l’urgenza di conferire “forme o aspetti” ai propri “enunciati” discorsivi³.

2.

È noto che nella *Fenomenologia dello spirito* Hegel caratterizza la bella eticità greca nei termini della cosiddetta *Kunstreligion*. Una condizione, quella del mondo greco così idealizzato, che il testo tuttavia presenta esplicitamente come problematica: “Questa semplice certezza interna dello spirito è qualcosa di ambiguo: è quieto sussistere e stabile verità, ma è pure l’inquietudine assoluta e il venir meno dell’eticità”. Da una parte infatti “la verità dello spirito etico è ancora solo questa sostanziale essenza e fiducia in cui il Sé non si sa come singolarità libera”. Dall’altra però, con il manifestarsi stesso del divino nella bella forma artistica, proprio “quella fiducia” si dissolve, e anche “la sostanza del popolo” finisce per spezzarsi dall’interno. Ora, continua Hegel, paradossalmente è proprio “in un’epoca di questo genere che scaturisce l’arte assoluta”⁴.

² J.-L. Nancy, *Le Muse* (1994, 2001²), trad. it. di C. Tartarini, Diabasis, Reggio Emilia 2006, p. 15.

³ Ivi, pp. 11-12.

⁴ G.W.F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito. Sistema della scienza, parte I* (1807), a cura di G.

A ben vedere, qui non fa che riproporsi una questione che già era emersa a cavallo tra il capitolo V e il capitolo VI della *Fenomenologia*, ove Hegel aveva trattato della tragedia dell'etico in riferimento all'*Antigone* di Sofocle. Se la greco-costituitiva ai suoi occhi un ethos organico compiuto e a suo modo perfetto, come si leggeva in quel contesto, quale poteva essere stata la ragione in grado di determinarne a un certo punto l'incrinarsi, e l'inizio d'un inesorabile declino? Quale la causa di questa crepa nella compattezza etica, capace di mettere in moto un terremoto dialettico? E soprattutto: in che senso quella scissione poteva affondare le proprie radici nella stessa, felice cultura che aveva permesso al popolo ellenico di produrre i capolavori di un'arte assoluta? È evidente che quella compattezza originaria costituiva un assunto di per sé problematico. Più ancora: si trattava di un'autentica proiezione retroattiva – come avrebbe osservato Nietzsche ritornando autocriticamente, nel cuore degli anni Ottanta, sul progetto giovanile della propria *Nascita della tragedia*⁵; o come di recente ha ribadito in generale Slavoj Žižek, rilevandone il carattere ideologico:

quando ci imbattiamo in un testo che descrive la corruzione e la scissione di un'unità originaria, abbiamo sempre a che fare con una fantasia ideologica e retroattiva che oscura il fatto che questa unità originaria – questo stato armonioso [...] – non è mai esistita, che essa è una proiezione retrospettiva generata dal processo di scissione⁶.

Che si tratti d'una proiezione retroattiva è del resto confermato appunto dal destino che decreta il venir meno di quella presunta origine ideale. Hegel infatti individua “già nella bella armonia del consenso, nella felice partecipazione universale al governo e alla vita comunitaria ed anche nella stessa religiosità dell'uomo greco, il momento della dissonanza e del contrasto”. Proprio da tale momento dipende infatti, com'è stato osservato, “l'affiorare di quel principio della libertà soggettiva che, alla fine, si riconosce come la forza on-

Garelli, Einaudi, Torino 2008, pp. 461-462.

⁵ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di V. Vivarelli, Einaudi, Torino 2009, pp. 3-19 (“Tentativo di un'autocritica”); e Id., *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 1969, pp. 70-77 (“La nascita della tragedia”).

⁶ S. Žižek, *Meno di niente. Hegel e l'ombra del materialismo dialettico. Libro primo* (2012), trad. it. di C. Salzani e W. Montefusco, Ponte alle Grazie, Milano 2013, p. 580.

nifondante, infinita da un lato e dall'altro profondamente ambigua, della vita religiosa e comunitaria, principio che appare come la necessità stessa del terribile destino la quale conduce questo mondo al proprio tramonto⁷. Si profila così l'emergere di una soggettività ancora allo stadio germinale, che lotta per non essere schiacciata da una sostanzialità di cui certamente riconosce e fa propria l'istanza normativa, e che tuttavia proprio così finisce per essere privata della propria nascente capacità di autodeterminazione. Di qui la sorte tragica di Antigone; e di qui anche, del pari, il destino che segna in generale la fine della *Kunstreligion*.

Come sottolinea Nancy, questa fine non riguarda tuttavia l'arte *tout court*: semmai riguarda piuttosto la "religione estetica", ovvero quell'arte intrisa di sostanzialità religiosa che è insieme separata e unita al cristianesimo attraverso il "tramite del mondo romano"⁸. Ed è proprio sulle peculiarità di questa *temporalità liminare* che è indispensabile concentrarsi per cogliere, nella lettura di Nancy, la specificità di una dimensione insieme temporale e sovrastorica in cui l'"arte" si svincola dalla propria commistione con il sacro e il religioso, si emancipa dal servizio esclusivo della presentazione divina, e si rende davvero "autonoma"⁹; ovvero si rende capace di resistere, nella sua pluralità, tanto alla dissoluzione in una sostanzialità estranea, "ontoteologica", quanto al superamento logico-concettuale. Tale è la dimensione in cui la verità irriducibile delle arti si rivela per ciò che propriamente è:

Questo impedimento interno all'unità presuntiva dell'"arte" costituisce dunque il suo vero concetto. Ma non è il concetto di una dialettica. L'arte non può essere dialettica, perché non risolve la negatività delle sue differenze interne, come pure la negatività del suo "senso". Questa non-risoluzione è ciò che l'arte ha di più specifico¹⁰.

Si tratta, come si vedrà, d'un carattere artistico che ha intimamente a che

⁷ G. Severino, *Antigone e il tramonto della "bella vita etica" nella "Fenomenologia dello spirito" di Hegel* (1971), ora in Id., *La filosofia e la vita. Prima e dopo Hegel*, a cura di P. Becchi, F. Michelini e R. Morani, Morcelliana, Brescia 2012, p. 271.

⁸ J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit., pp. 65-66.

⁹ Ivi, pp. 13, 129.

¹⁰ Ivi, p. 15.

fare con *Mnemosyne*, ossia con il tema della memoria. Hegel, aggiunge Nancy, rappresenta in maniera puntuale questo passaggio “quando, nella *Fenomenologia dello spirito*, ci fa assistere alla trasmissione fino a noi delle opere d’arte antica, svincolate dalla vita spirituale che era loro propria”. Precisamente questo è il punto di resistenza dell’arte: qui cioè si situa la sua “istanza irriducibile, irrilevabile”¹¹, ossia non disponibile ad alcuna *Aufhebung*. La sua natura di vestigio. Ma procediamo con ordine.

3.

Stiamo parlando del luogo della *Fenomenologia* in cui compare la figura che Nancy richiama nel titolo del secondo capitolo del suo libro: “la fanciulla che succede alle Muse”¹². Dopo una cursoria citazione dello “statuto giuridico” (*Rechtzustand*), che costituisce la peculiarità formale del mondo romano, e un richiamo alla coscienza a un tempo “comica” e “infelice” (perché attraversata dalla scissione) in cui, dopo la fine della stagione tragica, sono immersi “il mondo etico e la religione che gli è propria”, Hegel scrive:

Agli occhi di tale coscienza è perduto tanto lo spontaneo valore della sua personalità immediata, quanto quello della sua personalità mediata, cioè di quella *pensata*. Allo stesso modo, è ridotta al silenzio pure la fiducia nelle eterne leggi degli dèi, così come tacciono gli oracoli, che davano a conoscere il particolare. Le statue, ora, sono cadaveri dai quali è fuggita l’anima che vi infondeva la vita, e anche gli inni sono parole cui è sfuggita la fede; le mense degli dèi sono prive di cibo e bevanda spirituali, mentre dai suoi giochi e dalle sue feste la coscienza non sente più ritornare quella gioiosa unità fra sé e l’essenza. Alle opere della Musa manca la forza dello spirito, al quale la certezza di sé stesso è sorta proprio dallo schiacciamento degli dèi e degli uomini¹³.

È stata ripetutamente rilevata una certa prossimità fra il tono di questo passo della *Fenomenologia* e quello che ispira alcuni versi dell’elegia *Brod und Wein* (1800-1801) di Friedrich Hölderlin:

¹¹ Ivi, pp. 68-69.

¹² Ivi, pp. 63-80.

¹³ G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 492.

Ma dove sono le famose? Dove fioriscono le corone estive?
Tebe appassisce e Atene: non più scrosciano le armi
In Olimpia e i carri d'oro alle gare,
Né più si inghirlandano dunque le navi corinzie?
Perché tacciono anch'essi gli antichi sacri teatri
E non gioisce la rituale danza?
Perché non segna un dio come un tempo la fronte dell'uomo,
Né stampa il suo suggello sul colpito?
O anche è venuto, lui stesso, e ha preso figura d'uomo;
Ha chiuso e compiuto, consolando, il convito celeste.

Troppo tardi, amico, giungiamo noi. Vivono certo gli dèi
Ma là, sul nostro capo, in un altro mondo¹⁴.

Non mancano, evidentemente, suggestioni in favore dell'accostamento. Ma per quanto concerne la pagina hegeliana, sarebbe improprio parlare della fine della religione artistica – e più in generale del destino della cultura classica – in termini puramente e semplicemente nostalgici. Ne è un segno il fatto che, a contrappunto della figura – dai tratti certamente elegiaci – della Musa ormai priva di energia spirituale, Hegel poche righe dopo invoca un'altra figura femminile:

Ormai, a questo punto, tali cose sono ciò che esse sono per noi: bei frutti staccati dall'albero; un destino benevolo ce li ha offerti, al modo in cui li porge una fanciulla; non ci sono più la vita effettiva della loro esistenza, non l'albero che li portava, non la terra né gli elementi che ne costituivano la sostanza, e nemmeno il clima che ne costituiva la determinatezza, ossia l'alternarsi delle stagioni che governavano il processo del loro divenire. – Così il destino, con le opere di quell'arte, non ci rende il loro mondo, non ci dà la primavera e l'estate della vita etica, in cui esse erano fiorite e maturate, ma unicamente il velato ricordo di questa realtà effettiva. – Il nostro fare, mentre ne godiamo, non è dunque l'ufficio del culto divino, tramite il quale la nostra coscienza verrebbe ad avere la sua perfetta verità e ne sarebbe riempita, bensì è quel fare esteriore che terge questi frutti da qualche goccia di pioggia o granello di polvere, e al posto degli elementi interni

¹⁴ F. Hölderlin, *Pane e vino*, str. VI-VII, vv. 89-100, in Id., *Poesie*, a cura di G. Vigolo, Einaudi, Torino 1958, p. 104.

della realtà effettiva etica, che li circonda, li produce e vi infonde il proprio spirito, erige l'immensa struttura degli elementi morti della loro esistenza esteriore – il linguaggio, la dimensione storica e così via – non al fine di viverci dentro, bensì solamente per rappresentarli entro di sé¹⁵.

Si tratta certamente d'una pagina di rara efficacia letteraria, nella prosa spesso arida e inesorabile della *Fenomenologia dello spirito*. Chi è, che cosa rappresenta questa fanciulla portatrice di frutti? Jean-Luc Nancy è stato fra i pochi studiosi a porre la questione in modo esplicito e a rispondervi non solo in termini storicamente plausibili, ma mostrandone anche la rilevanza teorica: l'emergere in essa di una virtualità di senso irriducibile alla sistematizzazione canonica.

In prima battuta, la figura della fanciulla che reca in offerta i “bei frutti” della cultura classica sembra obbedire al generale movimento di spiritualizzazione del sensibile che, sin dai primi capitoli dell'opera (Certezza sensibile, Percezione), avanza verso l'elemento logico-concettuale, in nome d'un sapere capace di farsi “assoluto”. Ma qui siamo all'altezza dell'*arte* “assoluta”, non già dell'assoluto sapere; e se è vero che nei voti di Hegel la *Darstellung* concettuale dovrà infine prendere il posto della dimensione ancora scissa e incompiuta della *Vorstellung*, non meno utile sarà notare che, almeno all'altezza della *Fenomenologia*, l'elemento estetico oppone una resistenza dialetticamente irriducibile alla propria completa dissoluzione: irriducibile proprio perché dialettica, e dunque indispensabile al *manifestarsi* dello spirito nella sua vicenda storica¹⁶.

Ci sono pertanto buone ragioni per osservare che quella della giovane portatrice di frutti costituisce la rappresentazione particolarmente suggestiva d'una certa indispensabilità dell'elemento estetico nel cammino del discorso filosofico, mentre quest'ultimo procede in direzione dell'auto-trasparenza del sapere. Si tratta allora di riflettere una volta di più sul potenziale significato della descrizione hegeliana, chiedendosi infine insieme a Nancy che cosa effettivamente comporti considerarne la peculiarità figurale come un punto di *passaggio* dell'argomentazione filosofica. Che poi è un altro modo per ritorna-

¹⁵ G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., pp. 492-493.

¹⁶ Ho cercato di sviluppare questa interpretazione in G. Garelli, *Lo spirito in figura. Il tema dell'estetico nella “Fenomenologia dello spirito” di Hegel*, il Mulino, Bologna 2010; cfr. anche Id., *L'estetica nella “Fenomenologia dello spirito”*, in *L'estetica di Hegel*, a cura di M. Farina e A.L. Siani, il Mulino, Bologna 2014, pp. 49-66.

re indirettamente alla domanda: chi è mai questa fanciulla?

Non è improbabile, secondo Nancy, che Hegel ne avesse identificato l'effigie in un volume di incisioni dedicate alla riproduzione di affreschi pompeiani, pubblicato nel 1777-1778 dal conte Christoph von Muhr¹⁷. A scanso di equivoci, aggiunge il filosofo francese, bisogna tuttavia insistere sul fatto che queste figure femminili pompeiane – le quali nel loro significato originario sono portatrici di offerte – “nel dispositivo hegeliano non significano un ritorno del religioso”¹⁸. Quantomeno, non del religioso nel senso proprio della *Kunstreligion*, appunto. L'attenzione semmai, secondo Nancy, dev'essere rivolta al loro ruolo di *intermediazione* e di trasmissione. Continuiamo la lettura della pagina fenomenologica:

Ma la fanciulla che offre quei frutti ormai colti è più della loro natura, la quale li offriva immediatamente nel dispiegarsi delle sue condizioni e dei suoi elementi – l'albero, l'aria, la luce e così via; infatti la fanciulla riunisce tutto ciò, in una maniera superiore, nella radiosità dello sguardo consapevole di sé e del gesto del porgere; allo stesso modo, lo spirito del destino è più della vita etica e della realtà effettiva di quel popolo, perché esso, nell'offrirci tali opere d'arte, è l'*interiorizzazione ricordante* [*Er-Innerung*] dello spirito, che in quelle opere è ancora *alienato nell'esteriorità* [*veräußerung*]: è lo spirito del destino tragico che raccoglie tutte quelle divinità individuali e tutti quegli attributi della sostanza nell'unico pantheon: nello spirito consapevole di sé come spirito¹⁹.

Il fascino di questa giovane che porge dei “frutti ormai colti” risiede nell'elemento costituito dal suo sguardo consapevole: una caratteristica che – stando almeno alle lezioni hegeliane di estetica – era ancora affatto estranea alla statuaria classica. Nella scultura greca, si legge infatti nell'*Estetica* Hotho,

vediamo che la figura plastica degli dèi non esprime il movimento e l'attività dello spirito che dalla sua realtà corporea è passato in sé e si è spinto fino all'interiore es-

¹⁷ Cfr. J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit., p. 172, nota 82 (Christoph von Muhr, *Abbildungen der Gemälde und Alterthümer welche seit 1738 sowohl in der verschüttelten Stadt Herkulanum al sauch in den umliegenden Gegenden an das Licht gebracht worden...*, Christian Deckardt, Augsburg, 1777-1778, vol. II).

¹⁸ Ivi, p. 76.

¹⁹ G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 493.

sere per sé. Il mutevole ed accidentale dell'individualità empirica è certo cancellato in quelle alte immagini di dèi, ma quel che a loro manca è la realtà della per sé esistente soggettività, nel suo sapere e volere sé stessa. Questa mancanza si mostra all'esterno nel fatto che le forme della scultura sono prive dell'espressione dell'anima semplice, la luce dell'occhio. Le opere più alte della bella scultura sono senza sguardo, il loro interno non traspare da esse come interiorità che sa sé stessa, in quella concentrazione spirituale che è concentrata nell'occhio. Questa luce dell'anima cade fuori di loro e appartiene allo spettatore²⁰.

Lo sguardo, "luce dell'anima", sarebbe divenuto una qualità peculiare della rappresentazione del divino solo nella cerchia della più tarda arte romantica: lì il dio "appare come il dio che vede, che sa sé stesso, che è interiormente soggettivo e che dischiude il suo interno all'interno"²¹. Dunque, afferma ancora Nancy, "la fanciulla si trova a disporre" – in qualche modo *in anticipo*, bisognerebbe aggiungere – "di una proprietà che, pur senza elevarla al di sopra della semplice grazia e della pura plasticità della sua posa d'offerta, le dona ugualmente il bagliore dell'interiorità: è il bagliore del suo occhio. Un bagliore che mancava alle statue greche"²².

C'è tuttavia ancora qualcosa da osservare. La luce attraversa lo sguardo di questa giovane donna nel momento in cui essa appare impegnata in una sorta di rituale di passaggio: la "presentazione delle forme senza sguardo", che sono ciò che resta – le vestigia – della bellezza dell'antico²³. Abbiamo insomma a che fare con una tappa del cammino che lo spirito è intento a compiere in direzione della conquista della propria autocoscienza: Hegel, poco più avanti, dirà che sono compiutamente raggiunte le condizioni affinché lo spirito possa finalmente manifestarsi nelle forme della religione rivelata. Eppure, di nuovo: questa ragazza non può essere semplicemente assimilata né alla figura di un angelo che annuncia e prepara l'avvento del cristianesimo, né tantomeno alla premonizione d'un futuro, inevitabile dispiegarsi autocosciente della filosofia. Il suo modo peculiare di recare delle offerte rimane quello d'una fanciulla di

²⁰ G. W. F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, prefazione di S. Givone, Einaudi, Torino 1997, vol. I, p. 585.

²¹ *Ibid.*

²² J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit., p. 78.

²³ *Ibid.*

cultura romana. Siamo ormai definitivamente al di là del convito costituito dalle figure del pantheon ellenico; ora, sottolinea Nancy, bisognerà piuttosto

tener conto del fatto che la religione romana è una religione “di finalità”, in cui gli “dèi” non hanno tanto valore per la loro presenza, quanto per le protezioni e i servizi che ci si può attendere da loro. Lo spirito romano è “completamente chiuso nel finito, ridotto a un’utilità immediata” [...]. Prosaicità e coscienza di sé sono il doppio elemento romano in cui si dissolve tendenzialmente qualsiasi spiritualità divina e, in un certo senso, l’arte stessa²⁴.

Ecco perché, per la sua collocazione, l’immagine va colta nella sua funzione *liminare*: essa per Nancy rappresenta “la coscienza di sé dell’arte”²⁵. Autentica presenza di disturbo, nel quadro di qualunque schematizzazione dialettica, la consapevolezza che traluce dallo sguardo ricco di vita di questa giovane donna esibisce il fatto scandaloso che l’arte è *assoluta* nella misura in cui è capace di rivendicare *autonomamente* una coscienza di sé: una coscienza che secondo Nancy resiste a qualunque tentativo di rilevamento (*Aufhebung*) nella grigia falange del concetto.

4.

Sarebbe bello poter domandare a Nancy, al di là di ogni ulteriore disquisizione sul dettaglio esegetico, se non varrebbe la pena considerare l’eventualità che la sua stessa strategia confermi una virtualità di senso forse non poi così estranea alla peculiare dialettica di logico ed estetico all’opera nella *Fenomenologia dello spirito*²⁶. Purtroppo, però, non ci è dato di farlo; certo è, comunque, che il testo che ci ha lasciato il filosofo non sembra disposto a prendere in considerazione un’ipotesi di lettura immanente di questo tipo. In una sorta di assunzione e ribaltamento del dispositivo attualistico, egli giunge piuttosto ad affermare: “La fine dell’arte è sempre già passata”²⁷. È la riscossa del senso-

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ivi, pp. 76-77.

²⁶ Mi permetto di rimandare ancora, in proposito, alla tesi che ho sostenuto in G. Garelli, *Lo spirito in figura*, cit.

²⁷ Ivi, pp. 51-52.

aisthesis (*Sinn*), si potrebbe dire, su qualunque forma di spiritualizzazione in nome del senso-significato (*Bedeutung*), riscossa condotta nel palese rifiuto d'un ritorno speculativo del rimosso (che qui assume evidentemente le sembianze del religioso, o in generale di qualunque richiamo alla trascendenza):

Nel movimento infinito del gesto di presentazione, è proprio la logica dialettica che viene a interrompersi: lo spirito, scavando nella sua negatività, non si rigenera in maniera più conforme alla sua pura spiritualità, ma sospende questo movimento. E sospendendolo, ne interrompe il senso, ne presenta la forma: il *Präsentieren*, che è il solo ufficio della fanciulla. Interrompendo il senso, interrompe la religione [...] tutto il rivelato, la verità, sta nel gesto stesso²⁸.

Bisognerà almeno osservare che la posizione così acquisita sembra pagare il dazio della propria autonomizzazione dalla trascendenza del senso, determinando l'emergere retorico d'una sorta di residuo vagamente estetizzante. Una certa esaltazione performativa del *gesto* in quanto tale, capace di esibire il senso nella sua assoluta autonomia: "E se l'arte fosse sempre e soltanto l'arte, necessariamente plurale, singolare, di permettere la morte, di permettere l'esistenza?"²⁹. Affermare che "l'Idea, presentandosi, si ritrae in quanto Idea"³⁰ costituisce del resto un modo coerente – ancorché dialetticamente un po' frettoloso – per far implodere, per così dire, il senso dell'affermazione hegeliana secondo cui l'arte bella sarebbe manifestazione sensibile dell'idea:

l'"unica totalità" dell'arte e la differenziazione delle sue forme storiche esigono [...], come loro terzo momento dialettico, la "realtà puramente *esteriore*", che deve essere quella delle "*arti particolari*". Da questo punto di vista, "l'ideale si dissolve ora nei suoi momenti a cui dà una sussistenza per sé autonoma, [...] perché è alle arti particolari che le forme d'arte devono la loro esistenza". Questa indipendenza è, in un certo senso, assoluta, perché risponde alla legge fondamentale dell'arte, che è la manifestazione dell'Idea come tale nella esteriorità come tale³¹.

La posizione di Nancy assume così la direzione dell'*immanenza radicale*. Se

²⁸ Ivi, p. 80.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ivi, p. 128.

³¹ Ivi, pp. 27-28.

per un verso l'”arte” come tale – cioè l'arte onto-teo-logica, l'arte che va alla ricerca di una trascendenza del senso – è hegelianamente destinata a dissolversi nell'elemento del pensare concettuale, non sono però *le arti* nella loro pluralità irriducibile a “finire”. Esse anzi divengono il veicolo *tangibile* del senso:

L'arte libera i sensi dalla significazione, o meglio libera il mondo dalla significazione, ed è questo che noi chiamiamo “i sensi”, quando diamo ai “sensi” (sensibili, sensuali) il senso di essere esterni alla significazione. Ma è anche ciò che chiameremmo, altrettanto giustamente, “il senso del mondo”. Il senso del mondo come sospensione della significazione – ma è ormai chiaro che una tale “sospensione” è il toccare stesso. In questo caso, l'essere-al-mondo tocca il suo senso, è toccato da esso, si tocca come senso³².

Bisognerà però domandarsi ancora: con tutto ciò siamo in presenza di un *evento* – l'evento che decreta la dissoluzione del senso inteso come trascendenza, e del definitivo palesarsi di un senso, orgogliosamente laico ed emancipato, concepito appunto nella sua compiuta immanenza? Oppure abbiamo a che fare piuttosto con il riconoscimento di una verità a suo modo data *ab aeterno* – il *già da sempre* dell'immanenza del senso, appunto? C'è insomma un'immanenza radicale che possa dirsi già da sempre tale, in una sorta di passato senza tempo, o anch'essa non sarà nemmeno pensabile, senza conservare i caratteri temporali d'un avvenimento – si tratti di un dono, di una conquista, di un gesto di emancipazione? Nancy sembra a tratti riconoscere l'ambiguità, evitando tuttavia quasi per principio di proporre ancora la questione di questa eredità in termini per così dire archeologici. Rifiuta cioè di metterne in questione (si potrebbe forse dire, parafrasando Heidegger) l'aspetto storico-destinale: “Fine dell'arte-immagine, nascita dell'arte-vestigio, oppure venuta al mondo del fatto che l'arte sia sempre stata vestigio (e che si sia sempre sottratta al principio ontoteologico)”³³.

Eppure, *vestigio* (così come traccia, cui per molti versi è affine) è un termine impegnativo, che porta inevitabilmente con sé un carico di domande. *Vestigio di chi?* Chi ha lasciato questa impronta? “Non è degli dèi”, scrive a un certo punto Nancy, “o, tutt'al più, sarebbe quello del loro commiato. Ma tale

³² Ivi, p. 42.

³³ Ivi, p. 132.

commiato è antico quanto l'arte di Lascaux"³⁴. Qualunque richiesta ulteriore, per quanto appaia legittima, è per così dire destinata a rimanere inevasa. "Dobbiamo vedercela con questo: la forma-idea si ritrae, e la forma vestigiale di questo ritrarsi è ciò che il nostro lessico platonizzante ci fa chiamare 'sensibile'"³⁵. Corpo. *Et sic finis*.

5.

C'è una fanciulla dagli occhi vivaci, immortalata nel gesto di presentare dei frutti. Immagine nell'immagine: quei frutti rappresentano quelli che erano stati i migliori prodotti delle Muse, vale a dire, delle figlie della titanide cui si deve la scoperta del potere della memoria per i mortali. Mnemosyne aveva generato le Muse dopo nove notti di passione trascorse insieme a Zeus sui monti della Pieria; e per questa loro complicata ascendenza, le Muse "portano la memoria dei tempi precedenti l'ordine divino", privilegio che hanno chissà come trasmesso alle arti, di cui sono i numi tutelari³⁶.

C'è poi anche un senso, secondo Nancy, per cui nella sua duplice funzione di presentatrice e di portatrice di offerte quella fanciulla può dirsi "fondatrice e custode del museo". Infatti, è solo "Entrando nel museo" che "le opere diventano [...] "le opere delle Muse". Staccate dall'albero, dal terreno e dal clima, diventano "questi bei frutti", che ormai fanno valere di sé solo la propria bellezza"³⁷. Ciò spiega fra l'altro il *Vergangenheitscharakter* in cui Hegel individuava la peculiarità della bella arte classica. Il museo è anzi proprio "questo luogo strano in cui l'arte *non fa che passare*: vi rimane come passato, *di passaggio*, tra luoghi di vita e presenza che forse, probabilmente il più delle volte, non raggiungerà più"³⁸. Né forse è un caso che l'istituzione museale sembri oggi sempre più incline a scoprire la propria natura non tanto di contenitore-espositore di beni culturali (del *passato*), quanto di potenziale generatore di storie nel transito (nel *passaggio*) fra le vestigia che esso conserva ed esibisce. Ma Nancy appare ancora una volta preoccupato soprattutto di sottrarre questo

³⁴ Ivi, p. 135.

³⁵ Ivi, p. 133.

³⁶ Ivi, pp. 19, 58.

³⁷ Ivi, p. 71.

³⁸ Ivi, p. 115.

passare alle sublimazioni dello spirito, quando scrive:

non sarà impossibile affermare che l'interiorizzazione spirituale va di pari passo con l'esteriorizzazione unilaterale, secondo la quale le opere delle Muse appaiono, in definitiva, come il contrario della memoria spirituale, come una fissazione immemoriale della semplice apparenza sensibile, che non sarebbe più nulla di ciò che presentava ma che, essendo essa stessa presentata, presenterebbe nell'immobilità la necessità pura e a sé oscura dell'esteriorità sensibile³⁹.

Si tratta dunque, infine, di rimodulare la memoria. Di sottrarla alla tirannia dell'archetipo. Liberandola dalla *Geistesgeschichte*, è necessario trasformarla in un fluido passaggio di consegne, senza mittente e senza destinatario. Soprattutto,

per quanto camminiamo sul limite dell'ontoteologia, per quanto andiamo oltre Hegel a partire da Hegel, in una direzione ormai a lui estranea, per quanto camminiamo nell'*estremità della fine dell'arte*, così da far finire questa fine in un altro evento, non dobbiamo più vedercela con la coppia del sensibile presentante e dell'ideale presentato⁴⁰.

L'*estraneità* riconosciuta finalmente come tale: un *sensio senza sensio*, potremmo dire parafrasando questa volta il *sans sans sens* di Jacques Derrida. Così, professare il ribaltamento della *memoria spirituale* si rivela infine un programma assai impegnativo di *Destruktion* filosofica: è un manifesto di deliberata ed esplicita abdicazione all'ideale della *Bildung* su cui si è edificata gran parte della cultura occidentale⁴¹. Si tratta di sottrarre la memoria al suo carattere teologico coercitivo:

³⁹ Ivi, p. 71.

⁴⁰ J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit., p. 133

⁴¹ Sarebbe forse improprio mettere ulteriormente a tema, più di quanto non si sia già fatto nelle pagine precedenti, fino a che punto una ambiziosa operazione di questo tipo possa davvero congedarsi compiutamente da Hegel. Nancy, fra i più profondi interpreti del tema hegeliano della negazione determinata, sembra del resto consapevole della sfida quando riconosce pochi anni dopo la pubblicazione de *Le Muse* che il pensiero hegeliano trascina in un'immanenza per cui "non si tratta più semplicemente di cambiare forma, sostituendo una visione e un ordinamento con un'altra visione e con un altro ordinamento", ma di assumere una prospettiva "il cui unico punto di vista e d'ordinamento è quello della trasformazione stessa. Non è, quindi, un punto, ma il passaggio, la negatività in cui si prova come mai l'incisività del senso", il quale "non è mai né dato né

vale a dire all'imitazione dell'ideale sul quale, come ricordava Hans-Georg Gadamer, ha da sempre preteso di modellarsi quell'opera di formazione per cui "l'uomo porta nella propria anima l'immagine di Dio (*Bild*), secondo la quale è creato, e deve svilupparla in sé", e che presuppone dunque tanto un modello (*Vorbild*) quanto la sua imitazione (*Nachbild*)⁴².

La fine di questo modello ci lascia come ingombrante legato il problema aperto costituito dalla scoperta dell'ambiguità della nostra tradizione umanistica⁴³; quantomeno, della sua disarmante e presuntuosa inefficacia. Difficile pensare che Derrida non alludesse implicitamente a *Le Muse* (in particolare al capitolo IV, "Pittura nella grotta") quando, nella Premessa del suo libro dedicato a Nancy, sembrava fare i conti proprio con una desolante, "inimmaginabile" consapevolezza conseguente a questa scoperta:

Come aver passato una vita con parole così importanti, indispensabili, pesanti e leggere, ma inesatte? Con parole delle quali bisogna confessare di non aver capito mai nulla, ma confessarlo disculpandosi di qualunque vero errore si sia commesso in proposito? È colpa mia se queste parole non hanno mai avuto alcun senso, voglio dire alcun senso *esatto*, sicuro e rassicurante per me, alcun valore affidabile, non più di quello di disegni nel fondo di una grotta preistorica, dei quali sarebbe folle pretendere di sapere che cosa vogliono dire senza sapere chi li ha firmati e quando, a chi furono dedicati, ecc.⁴⁴

Nancy ovviamente non ignora le conseguenze anti-umanistiche del suo discorso:

Tuttavia, il nome dell'uomo resta un nome, un'Idea e un'immagine – e la sua eliminazione non è stata dichiarata invano. Probabilmente, pronunciarlo di nuovo, con un tono completamente diverso, significa anche rifiutare

disponibile", dal momento che "si tratta piuttosto di rendersi disponibili per esso: questa disponibilità si chiama libertà" (J.-L. Nancy, *Hegel. L'inquietudine del negativo* (1997), trad. it. di A. Moscatti, Cronopio, Napoli 2010, pp. 15-16).

⁴² Cfr. H.-G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, pp. 32-33.

⁴³ Su questo tema, in generale, mi permetto di rimandare anche a G. Garelli, *Lettere in giacenza. Due lezioni sull'umanesimo*, Tab, Roma 2022.

⁴⁴ J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy* (2000), trad. it. di A. Calzolari, Marietti, Genova-Milano 2007, pp. 17-18.

l'angosciato interdetto delle immagini, senza necessariamente richiamare l'uomo dell'umanesimo, cioè dell'auto-imitazione della sua Idea⁴⁵.

Del resto, l'inizio stesso della vicenda umana sarebbe avvenuto sotto il segno della dislocazione: "L'uomo ha cominciato con l'estraneità della propria umanità", con lo straniamento determinato dalla scoperta dell'immagine, e con essa dell'inquietante piacere della *mimesis*⁴⁶. Come a dire: l'esperienza che determina il palesarsi dell'accadimento del mondo non ha luogo nel mondo; avviene già da sempre in presenza di un *vestigium*, vale a dire di un'assenza che spalanca la stessa questione del senso⁴⁷.

Ma quel che ora è rimasto, da capo, è il vestigio stesso dell'essere umano: per così dire, un segno impresso nella *res extensa*. Chissà se vi sarà ancora uno sguardo ricco di spirito, come quello della fanciulla hegeliana, in grado di animarlo. O forse preferirebbe dire Nancy: un tocco capace di sottrarlo – si ignora tuttavia come, se l'assoluto della libertà non rende più disponibile modello alcuno – a un destino di muta fossilizzazione.

⁴⁵ J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit., p. 136.

⁴⁶ Ivi, p. 101 (più in generale, cfr. appunto l'intero capitolo IV: "Pittura nella grotta").

⁴⁷ Osservo di passaggio che la strategia argomentativa qui adottata presenta numerosi tratti di analogia metodologica con quello che negli stessi anni, trattando di temi peculiari della tradizione cristiana, Nancy ha altrove chiamato "decostruzione del cristianesimo": vale a dire "un movimento che sarebbe al tempo stesso di analisi del cristianesimo – a partire da una posizione che si suppone in grado di oltrepassarlo – e di trasposizione, accompagnata da una trasformazione del cristianesimo stesso, che si oltrepassa, si disloca e dà accesso a risorse che occulta e insieme custodisce. Si tratta essenzialmente di questo: non solo il cristianesimo si separa e si estranea dalla sfera del religioso, ma designa un vuoto, di là da sé, il luogo di ciò che da ultimo dovrà sottrarsi all'alternativa primaria di teismo e ateismo" (J.-L. Nancy, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo* (2003), trad. it. di F. Brioschi, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 11 nota 4). Nel suo deliberato ritirarsi, secondo Nancy Gesù dunque "dà solo la misura del contatto che deve realizzarsi: non toccando questo corpo, toccare la sua eternità. Non venendo in contatto con la sua presenza manifesta, accedere alla sua presenza reale, che consiste nella sua partenza". Va aggiunto che, anche in quel contesto, il filosofo francese concepisce il movimento del "levarsi del corpo" ("Noli me tangere") in termini affatto antihegeliani, ossia alternativi al "levarsi" proprio della *Aufhebung*: "Questo *levare* [...] non porta la vita soppressa alla potenza di una vita superiore. Non dialettizza né media la morte: vi fa levare la verità di una vita, della vita intera in quanto mortale e di ogni vita in quanto è singolare" (ivi, p. 31). Sull'intera questione – compreso un certo ambiguo rapporto con Hegel – cfr. le osservazioni di J. Derrida, *Toccare*, *Jean-Luc Nancy*, cit., pp. 82-83.

BIBLIOGRAFIA

- DERRIDA J., *Toccare, Jean-Luc Nancy* (2000), trad. it. di A. Calzolari, Marietti, Genova-Milano 2007.
- GADAMER H.-G., *Verità e metodo* (1960), a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983.
- HEGEL G.W.F., *Estetica*, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Prefazione di S. Givone, Einaudi, Torino 1997.
- HEGEL G.W.F., *La fenomenologia dello spirito. Sistema della scienza, parte I* (1807), a cura di G. Garelli, Einaudi, Torino 2008.
- HÖLDERLIN F., *Pane e vino*, str. VI-VII, vv. 89-100; in Id., *Poesie*, a cura di G. Vigolo, Einaudi, Torino 1958.
- NANCY J.-L., *Le Muse* (1994, 2001²), trad. it. di C. Tartarini, Diabasis, Reggio Emilia 2006.
- , *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo* (2003), trad. it. di F. Brioschi, Bollati Boringhieri, Torino 2005.
- , *Hegel. L'inquietudine del negativo* (1997), trad. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2010.
- NIETZSCHE F., *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 1969.
- , *La nascita della tragedia*, a cura di V. Vivarelli, Einaudi, Torino 2009.
- SEVERINO G., *Antigone e il tramonto della "bella vita etica" nella "Fenomenologia dello spirito" di Hegel* (1971), ora in Id., *La filosofia e la vita. Prima e dopo Hegel*, a cura di P. Becchi, F. Michelini e R. Morani, Morcelliana, Brescia 2012.
- SHINER L., *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale* (2001), a cura di N. Prietti, Einaudi, Torino 2010.
- ŽIŽEK S., *Meno di niente. Hegel e l'ombra del materialismo dialettico. Libro primo* (2012), trad. it. di C. Salzani e W. Montefusco, Ponte alle Grazie, Milano 2013.