

Contributi/19

Il museo dell'eticità

Memoria collettiva e fine dell'arte

Francesco Lesce

Articolo sottoposto a doppia *blind review*. Inviato il 14/09/2019. Accettato il 11/02/2020.

THE MUSEUM OF ETHICS. COLLECTIVE MEMORY AND THE END OF ART

The essay aims to investigate in an ethical-aesthetic perspective the link between collective memory and the historicity of experience. The hypothesis is that museum represents the essential point of reference for the construction of a new memorial model which breaks the bond of mutual presupposition between identity and memory, to the advantage of a «reflective» type of relationship with tradition, alienating in many respects. The paradigmatic character of art museum will be particularly highlighted. Here the exposition and transmission of ancient artworks are based on the loss of the link with the spiritual life that had generated them. Indeed, this loss presupposes the separation between the work of art and the ethical sphere of which Hegel's *Aesthetics* offered us a crucial reading key. In this horizon, if the philosopher Ernesto De Martino identified the characteristic sign of the contemporary crisis in the rift between memory, ethics and history, it is through Hegel's analysis of the «past character» of classical art that it is possible to discern the spiritual genesis of this crisis. The extreme outcome of this nihilistic path is represented by the «angel of art», whose gaze – in the image conceived by Giorgio Agamben – points towards the present seeing as the past no longer belongs to him.

Introduzione

Volgendo l'attenzione al tema della memoria, nell'intento di penetrarne alcuni segreti, subito ci si imbatte in un problema: rammemorare è ancora oggi una maniera essenziale e necessaria di storicizzare l'esperienza collettiva? In che misura l'atto di memoria garantisce la nostra aderenza culturale ad un *ethos*, ad una tradizione di valori condivisi?

Nel tentare una risposta a tali domande si cercherà di evidenziare lo speciale apporto euristico del riferimento al museo per la chiarificazione di un modello memoriale basato su quella che Walter Benjamin ha definito la «liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale». Vi è difatti motivo di ritenere che il dispositivo museale – alla luce del sovvertimento spirituale che ne prepara la genesi – sancisca una radicale separazione tra le memorie operative della

cultura e la cogenza dei valori afferenti ad una tradizione. Su questo sfondo, la logica che ispira la nostra indagine andrà strutturandosi lungo tre vettori teorici, rispettivamente legati ai nomi di Ernesto De Martino, Hegel e Giorgio Agamben. L'ordine di successione segue, in questo caso, un preciso svolgimento argomentativo: se nel primo caso il decomporsi del plesso unitario che armonizza la memoria, l'eticità e la storia rivela la profonda crisi in cui precipita la civiltà borghese, è rileggendo le analisi di Hegel sulla dialettica mortale dell'arte che si potrà risalire alla genesi spirituale di tale crisi, il cui esito nichilistico trova la sua icastica rappresentazione nell'«angelo dell'arte». Il suo sguardo – nell'incisione che ce ne offre Dürer, ripresa da Agamben – si volge con cenno malinconico al presente, poiché il passato, divenuto «patrimonio», non scuote più l'esperienza.

1. Ernesto De Martino e i «risvegli» proustiani

Nel redigere le note preparatorie ad uno studio sulle «apocalissi culturali», Ernesto De Martino rinviene nei passi iniziali della *Recherche* il venire alla luce di un intreccio – da Proust «finemente analizzato» – fra il latitare della memoria e la crisi della storicità dell'esserci. La loro coesistenza fa mostra di sé nei temporanei disorientamenti che hanno luogo durante i risvegli, ove l'occhio è già desto mentre l'intelletto ancora riposa. «Marcel Proust – annota De Martino – narra come talora si risvegliava nel cuor della notte ignorando dove si trovava, senza memoria della propria identità personale»¹.

Il tema è lucidamente riassunto nelle pagine di un saggio, edito nel 1964, in cui l'autore evidenzia lo speciale apporto euristico del «documento psicopatologico» per lo studio delle «apocalissi culturali»². Se per un verso il punto di vista psichiatrico è accolto nell'auspicio di trovare «un carattere unitario delle apocalissi psicopatologiche, che non soltanto le contrapponga alle apocalissi culturali, ma che metta a nudo il rischio dal quale le apocalissi culturali sono sempre chiamate a difendersi»³, dall'altro l'esemplarità del «documento letterario» spicca nell'orizzonte di un'indagine sulla *Stimmung* apocalittica borghese. A persuadere De Martino vi è l'idea che molti testi letterari acquistino valore alla luce del sintomo patologico che rivelano. L'ipotesi trova alimento nel confronto con Hans Sedlmayr, anch'egli convinto che alcuni fenomeni artistici siano il riflesso di un'imponente rivoluzione interiore caratterizzata dalla «perdita del centro»⁴. In altre parole, la crisi nella quale il mondo borghese è precipitato trova il modo di esprimersi in forme culturali orientate verso un «nullismo più

¹ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini e M. Massenzio, Torino 2002, p. 560.

² E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi Argomenti», 69-71, pp. 105-141. Per i rimandi a Proust si veda ivi, pp. 127 sgg.

³ Ivi, p. 112.

⁴ Cfr. H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, a cura di M. Guarducci, Roma 2011. Un altro riferimento importante per De Martino è lo studio di R. Volmat, *L'art psychopathologique*, Paris 1956.

o meno disperato che, nelle sue forme estreme, quasi sembra toccare i confini della psicopatologia»⁵.

La sinteticità che qui s'impone non ci consente di vagliare fino in fondo l'argomento, la cui rilevanza riposa essenzialmente nel richiamo al dispositivo memoriale quale fondamento di ogni vissuto culturale. Detto altrimenti: a marcare il confine fra il culturale e il patologico è l'insieme di quelle «memorie attuali o possibili» dalle quali dipendono comportamenti efficaci e limiti operativi entro un orizzonte che De Martino qualifica con l'espressione «domesticità del mondo». Soltanto in questo attivo rammemorare acquista un concreto rilievo la viva partecipazione degli individui all'operosa edificazione di un mondo culturale intersoggettivo. Al riparo da ogni astratta determinazione ontologica, la presenza umana nel mondo appare dunque vincolata alla circolarità ricorsiva che collega fatalmente la memoria collettiva e il progetto, l'appartenenza corale ad una tradizione e l'azione innovativa, uno sfondo domestico comune – non problematizzato – e l'apertura al nuovo. *L'esserci* dell'uomo è questo *Sein-sollen*: un «dover essere» entro questa circolarità. Il risveglio proustiano – quale in maniera paradigmatica è riletto da De Martino – mostra il pericolo che questa dinamica circolare possa interrompersi. In quel frangente critico, ove la memoria non ha ancora raggiunto il suo pieno vigore operativo, il mondo familiare, appaesato, della storia e del rapporto con le cose utilizzabili, recede per pochi attimi verso l'indistinto, in uno stato di torbida latenza. Latita il mondo oggettivato secondo criteri di coerenza culturale e lo slancio soggettivo rifluisce in una sorta di «insufficienza della oggettivazione».

L'esame del contenuto letterario si precisa, in questo caso, convocando due aspetti essenziali per il nostro discorso: per un verso, si pone a tema l'interruzione del dispositivo memoriale e il conseguente crollo di quello «sfondo di ovvietà» che fonda la storicità umana; per l'altro verso, l'ipotesi di un cedimento del mondo culturale ribadisce il suo rovescio nel requisito del «primordiale rammemorare» posto a garanzia della domesticità storica del mondo. Su questo sfondo, l'operare umano va considerato in quanto da sempre inserito nel quadro di «relazioni implicite ammesse nella loro ovvietà»⁶. D'altro canto – lo si è accennato – in assenza di una tradizione comunitaria ancora viva non si darebbe per la presenza umana alcun accesso al *novum*, all'iniziativa inedita, all'atto innovativo. È De Martino a suggerirlo.

Questa patria dell'agire, questo suolo fermo e questo orizzonte sicuro, per quanto immersi nella opacità dell'abitudinario o nella oscurità dell'inconscio, racchiudono tuttavia tesori di implicite relazioni, di umani drammatici sforzi di appaesamento e di domesticazione, immense riserve di memorie sepolte che ciascuno viene accumulando secondo i vari condizionamenti della propria biografia sociale e storico culturale: e proprio questa latente storicità dell'esserci, questo affidarsi ad essa con umiltà sottraendola alla problematicità attuale della coscienza operativa, fondano e mantengono quella ovvietà

⁵ E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 475.

⁶ E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., p. 126.

del mondo, quell'ovvio colore dell'esserci, che ci rende disponibili per il qui e per l'ora delle singole presentificazioni valorizzatrici aperte verso il futuro⁷.

La proustiana ricerca del tempo perduto esprime null'altro che «il problematizzarsi di questa stessa potenza di richiamo del passato in un orizzonte operativo valorizzante che è alle radici di qualsiasi vita culturale»⁸. Proust ridiscende al livello in cui le cose, le persone, il corpo stesso diventano «fosse comuni del passato». Dal suo canto, De Martino non si limita a descrivere il movimento di discesa nel caos. Seguendo Proust anch'egli risale la china in direzione contraria. Nei risvegli – annota l'autore – «Proust sorprende con un'analisi finissima le vie percorse verso l'esserci a partire da un radicale rischio del nulla»⁹. Tenere intorno a sé, mentre si dorme, «il filo delle ore, l'ordine degli anni e dei mondi», di fronte al «possibile rompersi di questo filo al risveglio onde ci si sente sprofondati in un totale spaesamento», tutto ciò – suggerisce De Martino – «illumina le pieghe segrete di una cosmogonia totale che ogni momento si compie in noi anche se mascherato in quella ovvietà e domesticità dello sfondo operativo che rendono disponibile la nostra libertà»¹⁰.

Fino a che punto l'ingresso nella domesticità storica del mondo sia vincolato all'azione rammemorante è dimostrato esemplarmente dal richiamo delle «memorie latenti», le quali ricompongono tacitamente, in ogni istante, il filo della storicità che sostiene l'identità soggettiva in quanto essa regge il mondo. È qui che il documento letterario marca il discrimine rispetto al documento psicopatologico, segnatamente al vissuto delirante di fine del mondo.

Ora, mentre nel tema proustiano dello smarrimento al risveglio viene finemente descritta la ripresa di sé e del mondo – il che testimonia una duplice risoluzione del rischio della crisi, cioè la risoluzione conseguita al risveglio e quella dell'artista che, rammemorando tale risoluzione, la esprime con letteraria finezza – nel vissuto delirante di mutamento che inaugura l'accadere psicotico il dramma appare svolgersi con segno opposto, poiché a partire dal normale rapporto di veglia di un mondo variamente operabile comincia a destrutturarsi, contro ogni tentativo di ripresa, lo stesso orizzonte mondano dell'operare¹¹.

Muovendo da questa chiara distinzione – fra il mondo edificato sulle memorie operative della cultura e l'accadere caotico in cui recede l'*ethos* della presenza – è possibile ora evidenziare alcuni aspetti problematici del discorso di De Martino. Essi affiorano nel richiamo al fenomeno della trasposizione

⁷ Ivi, pp. 126-127.

⁸ E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 563. Si veda inoltre ivi, pp. 95-96.

⁹ Ivi, p. 565.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., p. 128. In un altro brano, ove De Martino si richiama questa volta al caso esemplare de *La Nausée* di Sartre, il dileguare delle memorie culturali è collegato al rischio che l'uomo regredisca al rango di «nuda esistenza». Si veda, E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 529.

museografica della tradizione e all'archiviazione della cultura, cioè al suo divenire «patrimonio». In breve: l'accento posto da De Martino sul circuito di memorie latenti rivela un limite critico ove si accolga il riferimento al museo come sussidio euristico per la chiarificazione di un modello memoriale basato sulla liquidazione del carattere vincolante della tradizione. Prima di chiarire tale aspetto sarà bene precisare che la visione di De Martino trova la sua coerenza nel rimando alla persistenza di pratiche consolidate, le quali offrono custodia ai valori culturali di una tradizione. In quest'ottica, la memorialità è ricavata su modelli sociali in cui la trasmissione culturale risulta incardinata nella morale concreta dei popoli, mentre il solido ancoraggio ad una tradizione fonda e accompagna ogni espressione di trascendimento storico e culturale. Difatti, nelle società tradizionali la singolarità di ogni atto memoriale coincide col suo essere collocato nel contesto di una tradizione viva. Si dà il caso, tuttavia, che qualcosa nel mondo moderno abbia generato, in seno alla relazione memoriale, una speciale metamorfosi. L'assunzione del museo dell'arte quale riferimento esemplare può aiutarci a penetrare il nucleo di senso di tale mutazione, la cui genesi ideale può essere rinvenuta in una frattura essenziale di cui la filosofia hegeliana conserva in sé l'eredità.

2. Modernità e memoria

Si colga per il momento un aspetto generale del problema: mentre in un sistema tradizionale la comune opera dell'uomo vive negli atti della sua trasmissione e nell'illibertà del nesso a uno specifico mondo etico, con la nascita e lo sviluppo dell'età moderna la relazione col passato è in via crescente mediata da un atteggiamento libero e distaccato, di tipo «riflessivo». Su questo nuovo sfondo si delinea il profilo di una soggettività affrancata da vincoli ereditari, alla cui formazione concorrono istituti culturali deputati alla messa in valore di «opere» sottratte dai circuiti viventi di trasmissibilità. Al riguardo – giova qui ribadirlo – l'esempio del museo d'arte rivela la sua distinta qualità indiziaria nell'orizzonte di un'indagine sulla genesi di un dispositivo memoriale che agisce presupponendo lo scioglimento del legame vincolante dell'opera alla sfera dell'eticità.

Una precisazione si rende allora necessaria: non s'intende in questa sede ricostruire una storia dei musei¹², tantomeno esaminare questioni che ineriscono la «museografia»¹³ o la «museologia»¹⁴. Lo scopo è qui risalire alle condizioni ideali del processo di museificazione, cioè a quel momento che precede l'alba

¹² Sulla nascita dei musei si veda E. Hopper-Greenhill, *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del sapere*, a cura di G. Bernardi, Milano 2005, pp. 37-63. Cfr. inoltre K. Pomian, *Le musée face à l'art de son temps, in L'art contemporain et le musée*, «Les Chaiers du Musée National d'Art Moderne», Paris, 1989, p. 6.

¹³ Per questo si veda C. F. Neickel, *Museografia. Guida per una giusta idea ed un utile allestimento dei musei*, a cura di M. Pigozzi e E. Huber, Bologna 2005.

¹⁴ A. Lugli, *Museologia*, Milano 2009.

della sua storia. L'ipotesi è che una lenta rivoluzione spirituale abbia preceduto quella materiale dell'imporsi del museo quale dispositivo memoriale. Con ciò non s'intende rimuovere il fatto che tale istituto trovi il suo primo esemplare riferimento storico nel collezionista – figura con la quale già Benjamin sentiva di condividere un'istintiva affinità per quel modo singolare di «citare» le cose al di fuori dal loro contesto, dove esse risultano «libere dalla schiavitù di essere utili»¹⁵. Del resto, l'archeologia storica della collezione e del collezionismo risale a tempi assai remoti¹⁶, quand'anche solo in riferimento a precisi ideali enciclopedici risalenti al Medioevo e al Rinascimento sia dato di rinvenire una loro connessione col museo. È noto che quest'ultimo abbia la sua forma aurorale nello studio come luogo ove il collezionismo s'accompagna all'enciclopedismo. Ma quel che interessa qui evidenziare è il nesso di traducibilità fra museo e distruzione della tradizione che per primo il collezionismo rende effettivo, rivoluzionando non solo i termini della relazione con gli oggetti, ma, più in generale, la struttura del legame memoriale che la sorregge.

Il rimando a Benjamin – che per primo aveva avvertito il valore esemplare dell'arte per comprendere la crisi dell'ereditarietà – ci consente di rammentare il rilievo che egli attribuiva al museo nell'orizzonte della modernità. In un frangente dei *Das Passagen-Werk*, i *passages* vengono descritti come «case o corridoi senza alcun lato esterno – come il sogno». «Tra le case di sogno della collettività – egli nota – spiccano in particolar modo i musei», i quali favoriscono la ricerca scientifica insieme ad una sorta di esperienza «trasognata», per i significati allegorici che riescono a muovere. L'incanto è ispirato dalla visione di oggetti sottratti all'uso consueto e al criterio rigido dell'utilità. Citando *Bauen in Frankreich* di Sigfried Giedion, Benjamin intende suggerire che

quasi ogni epoca sembra aver sviluppato, in base alla propria disposizione interna, un determinato problema architettonico: il gotico: le cattedrali, il barocco: il castello, e il primo Ottocento, con la sua inclinazione, lo sguardo rivolto all'indietro, a lasciarsi permeare dal passato: il museo¹⁷.

In verità, il museo designa qui molto più che un luogo fisico: la sua funzione, nella modernità più avanzata, rifletterà la «disposizione interna» di un'epoca

¹⁵ W. Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in Id., *Opere complete IX. I «passages» di Parigi*, a cura di E. Gianni, Torino 2000, p. 12 e pp. 212-223. Già Hegel aveva notato il fatto che nelle gallerie venissero «raccolte tutte le opere d'arte di un certo valore che in qualche modo si possiedono e di cui si può fare incetta; il che fa certamente perdere al quadro la sua individuale connessione con una località determinata e la sua intelligibilità per mezzo del posto in cui è collocato. La medesima cosa si verifica per le stanze private; un privato prende tutto ciò che riesce ad avere, oppure fa una raccolta in vista di una galleria o ubbidisce a un qualsiasi altro suo capriccio e preferenza»; G. W. F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker – N. Vaccaro, Torino 1997, p. 958.

¹⁶ Cfr. K. Pomian, *Collezione*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 3, pp. 348-349.

¹⁷ W. Benjamin, *Casa di sogno, museo, terme*, in Id., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 455.

incline a tener lo sguardo rivolto all'indietro¹⁸. D'altra parte, va inserita in tale contesto la singolare traduzione hegeliana della disposizione moderna a penetrare le profondità dello spirito riepilogando il tempo passato: il che, per Hegel, vuol dire istituire il presente come tempo dello spirito pienamente autocosciente¹⁹. Difatti, il riepilogo hegeliano non si addice all'esercizio di rammemorazione di un passato storico fedelmente ricostruito. Nell'esposizione filosofica, le figure che compongono la storia dello spirito sono convocate dal ricordo (nel senso hegeliano della *Er-Innerung*) tenendo conto della loro connessione dialetticamente più significativa, quindi dei segni spirituali celati nel cuore degli eventi. Si è opportunamente evidenziato come, in questo caso, «il ricordato è sempre anche un ricordarsi e in quanto tale non una semplice restituzione del passato, ma la strutturazione di una soggettività»²⁰. Si può aggiungere che, nel caso della *Fenomenologia*, la consapevolezza dell'influsso decisivo esercitato sulla sua elaborazione dal romanzo di formazione (Rousseau, Novalis, Goethe) deve accompagnarsi all'idea che il romanzo dello spirito, in tutto coincidente con un'opera scientifica, sia stato elaborato nel medesimo tempo in cui divennero esplicite le necessarie condizioni perché il protagonista giungesse a riconsiderare la propria realtà storica effettiva come non più distinta da sé. Ogni tentativo di rischiarare il passato col lume del ricordo corrisponde, in tal senso, con l'esigenza di rivelare alla coscienza ciò che ancora non si palesava *per il soggetto*.

In questo punto 'terminale' si chiarisce, fra le altre cose, l'intreccio che tiene uniti in un'unica trama l'età moderna, il radicamento dell'*Erinnerung* filosofica nelle profondità nascoste dello spirito e il dissolversi dell'opera d'arte

¹⁸ Si può far cenno al folto dibattito che negli anni della *Romantik* vede poeti e scrittori confrontarsi sulla capacità del ricordo di riconquistare la perduta età dell'oro del passato. Si vada W. Ernst, *Immagazzinamento*, in *Dizionario della memoria e del ricordo*, N. Pethes e J. Rüchatz (a cura di), Milano 2002, pp. 247-249. Sulla diversa posizione di Hegel, la quale ruota e si sviluppa intorno alla nozione di *Er-Innerung*, si vedano: T. Rossi Leidi, *Hegels Begriff der Erinnerung. Subjektivität, Logik, Geschichte*, Frankfurt a M. 2009, pp. 261-279; *Hegel on Recollection: Essay on the Concept of Erinnerung in Hegel's System*, V. Ricci and F. Sanguinetti (eds.), Cambridge 2013.

¹⁹ Sulla rilevanza di Hegel per il dibattito sulla modernità la letteratura è molto vasta. Ci limitiamo qui ad alcuni esempi, ricordando in primo luogo le riflessioni di Jürgen Habermas, per il quale la modernità avrebbe trovato in Hegel una piena rispondenza alla forma del suo concetto (J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, a cura di E. Agazzi, Roma-Bari 1987, pp. 24-45). Con diversa veduta Ludwig Siep ha evidenziato la polivalenza semantica del termine «modernità» in Hegel, rilevando il suo uso «rappresentativo» piuttosto che «concettuale» (L. Siep, *Hegels praktische Philosophie und das „Projekt der Moderne“*, Baden Baden 2011, pp. 11-15). In attinenza al dibattito estetico, si è insistito sulla definizione hegeliana del ruolo dell'arte nella e per la cultura del mondo moderno (*Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, A. Gethmann-Siefert, H. Nagl-Docekal, E. Rózsa, E. Weisser-Lohmann (hrsg.), Berlin 2013). In tempi a noi più recenti, Alberto L. Siani ha preferito la via genealogica per offrire una delucidazione intorno al contributo hegeliano all'autocomprensione della modernità lungo il filo tematico che intreccia l'idea di «morte dell'arte» al principio della «libertà soggettiva» (A. L. Siani, *Morte dell'arte e libertà del soggetto. Attualità di Hegel*, Pisa 2017, pp. 73-88).

²⁰ S. Achella, *Il lume del ricordo. Erinnerung e decisione nella filosofia hegeliana*, «Itinerari», vol. 2, 2013, p. 30. Su questo punto Stefania Achella sottolinea il convergere della posizione hegeliana su quella schellinghiana, ove l'*Erinnerung* si lega alla scelta morale dell'uomo, manifestando così la struttura temporale della libertà.

quale luogo ove il contenuto universale da trasmettere e l'atto della trasmissione coincidono. Distrarre questo intreccio concettuale non è semplice, e si chiede al lettore di essere indulgente per la sinteticità che qui useremo nel trattarla.

Qualche cenno all'estetica hegeliana può servirci a precisare il transito dell'arte ad un'epoca storica ove la costituzione della realtà sociale e politica esclude un accordo sensibile con l'universalità dei valori di una tradizione, sicché la trasmissione del passato pare sempre più vincolarsi alle forme 'an-estetiche' della riflessione e del concetto. Il riferimento a Hegel assume rilievo decisivo nella misura in cui ci consente di acquisire una chiave di accesso alla museificazione dell'arte, da noi eletta a motivo esemplare di un legame rammemorante basato sulla relazione riflessiva – dunque non vincolante – col passato. Per molti aspetti si tratterà di svelare l'arcano della museificazione dell'opera artistica risalendo al presupposto che la fonda: una maniera di determinare l'essere dell'opera non più mediante l'identificazione affermativa ai valori da essa incarnati, ma per il tramite di una relazione mediata dal distacco della critica e del giudizio. Per tale ragione, la nostra indagine cercherà di risalire alle condizioni della museificazione quale pratica che, nel rigenerare il nostro rapporto con le opere d'arte, muta nel profondo la relazione fra la memoria pubblica e l'eredità culturale che fonda l'eticità di un popolo. Siamo convinti che la natura di un tale cambiamento resti per molti versi celata nell'origine se non la poniamo in dialogo con quel che Hegel sostiene intorno alla nascita dell'arte moderna.

3. Hegel e la genesi del museo

Nel corso delle sue lezioni sulla filosofia dell'arte, Hegel afferma che nel mondo moderno l'opera artistica non è più in grado di soddisfare i più elevati bisogni spirituali dell'uomo. Egli precisa che per sua natura l'arte «non è il modo più alto di esprimere la verità»²¹: limitata alla forma intuitiva e ancorata al materiale sensibile, in essa la dialettica di senso e linguaggio rinviene il suo limite. Ciò non toglie che vi siano state epoche in cui la capacità di strutturare e comunicare l'universalità del reale, quindi di esprimere e orientare gli ordinamenti essenziali di una forma di vita, esperiva un accordo che si manifestava in forme sensibili. Le mutazioni introdotte dal declino del mondo classico e nel transito del Cristianesimo si riveleranno, in tal guisa, radicali. Nel mondo moderno la religione e la formazione razionale dell'uomo sono «un grado oltre l'arte».

L'opera d'arte non può soddisfare dunque il nostro ultimo, assoluto bisogno, non adoriamo più alcuna opera d'arte, e il nostro rapporto con l'opera d'arte è di tipo più meditativo. Proprio perciò noi abbiamo anche bisogno di riflettere sull'opera d'arte. Noi ci troviamo di contro a essa più liberi di quanto accadesse in passato, quando l'opera d'arte era la suprema espressione dell'idea. L'opera d'arte va incontro al nostro giudizio;

²¹ G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H.G. Hotho*, a cura di P. D'Angelo, Roma-Bari 2011, p. 8.

noi sottoponiamo il suo contenuto e l'adeguatezza della presentazione al nostro esame scrutatore. Sotto questo rispetto la scienza dell'arte è divenuta un bisogno più che nel tempo antico. Noi rispettiamo e apprezziamo l'arte, ma non la vediamo come qualcosa di ultimo, anzi meditiamo su di essa²².

Come si sia giunti a questa condizione determinata lo si comprende risalendo al punto di vista a partire dal quale la tesi hegeliana è enunciata. Che l'arte trovi la sua più autentica determinazione in una *Wissenschaft der Kunst* presuppone, infatti, una cesura nell'eredità di un passato in cui il valore culturale dell'opera, il suo essere vincolo per la collettività, allontanava da sé come inconcepibile la necessità di una scienza. Al contrario, nel mondo moderno è la scienza a svolgere il medesimo compito svolto dalla tradizione prima che «la più alta determinazione dell'arte» giungesse al concetto come «qualcosa di passato»²³. Con una differenza fondamentale: nella modernità spetta alla filosofia speculativa l'onere di ricapitolare il tempo in cui l'autocoscienza della propria *Wirklichkeit*, da parte dello spirito, riposa nelle *figure* storiche riordinate nella loro totalità ricompresa. È ciò che farà Hegel nelle *Lezioni di estetica*, in cui la possibilità di conseguire una conoscenza filosofica dell'arte stabilisce una relazione col passato che coincide con la ricomprensione delle diverse determinazioni del bello e della forma dell'arte in un'anamnestica dell'Assoluto. Questa ricapitolazione, dice Hegel, costituisce «il compito più degno che la scienza sia in grado di portare a compimento»²⁴. Assumendo questo compito, la scienza ha potuto diagnosticare il «carattere passato» [*Vergangenheitscharakter*] di un modello culturale e politico nel quale l'integrazione dell'arte in una tradizione di valori fondativi dell'eticità di un popolo era rivelata dall'effettiva capacità dell'opera di garantire efficacia e trasmissibilità a quei valori, ad essi conferendo un'adeguata figurazione sensibile²⁵.

Quand'anche fragile e destinata sin da principio al suo declinare, la religione della bellezza tutelava un intreccio saldo fra arte e mitologia e

²² *Ibid.*

²³ Nelle battute conclusive della *Nachschrift* delle *Lezioni* del 1823 compilata da Hotho, si legge: «L'arte, nella sua serietà, è per noi qualcosa di passato. Per noi altre forme sono necessarie allo scopo di renderci oggetto il divino. Noi abbiamo bisogno del pensiero» (Ivi, pp. 301-302). Ancora: «Per noi la più alta determinazione dell'arte è interamente un che di passato» (*Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift F.C.H.V. von Kehler*, A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov (hrsg.), München 2004, p. 7). È dunque con queste parole che Hegel sigla quel momento della sua esposizione, tradizionalmente rubricato sotto i sintagmi «fine dell'arte» o «morte dell'arte». Sul legame che stringe «scienza dell'arte» e «fine dell'arte», si è giustamente osservato come «in ogni riflessione sul bello artistico, in ogni filosofia dell'arte, l'arte è sempre di già trapassata»; cfr. E. Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a. M. 2002, p. 39.

²⁴ G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 1381.

²⁵ Questa lettura è suggerita al riparo dall'idea che il *continuum* culturale nel mondo premoderno fosse immune da scissioni. La dialettica hegeliana di senso e linguaggio, in cui l'attività dello spirito si volge all'*Aufhebung* del sensibile, permea di sé anche il popolo ellenico, il cui *ethos*, pur compiuto e organico, non evitò di incrinarsi. Del resto, non poteva essere altrimenti, dato che la rappresentazione del divino – di cui la religione artistica, nel mondo della bella eticità greca, fu espressione – costituisce un bisogno della coscienza, la cui natura è di essere separata da ciò che è altro da sé.

concorreva in misura decisiva alla stabilità della vita etica e politica della città greca. Hegel pensa che questa forma spirituale non sia più adeguata alla modernità, e che a segnare lo spartiacque fra le due epoche siano stati il cristianesimo e la sua appropriazione da parte dei popoli germanici. Da quel momento la libertà soggettiva s'impone a detrimento dell'eticità sostanziale. Ciò avrà notevoli conseguenze sullo sviluppo delle arti, anche in virtù degli esiti che questo processo conoscerà nel corso della modernità dispiegata, proprio quando la critica e il giudizio giungeranno a qualificare in misura elettiva il rapporto con l'opera artistica. Anche la produzione apparirà sempre più permeata dell'elemento riflessivo²⁶, il che non escluderà per l'opera d'arte l'osservanza al compito che la definisce nell'atto di tematizzare in forma intuitiva gli orientamenti di una forma di vita. Sul versante della fruizione non va eluso il valore che Hegel attribuirà all'arte per la formazione [*Bildung*] del cittadino moderno: questi sarà libero di sottoporre a meditazione il contenuto, i mezzi di manifestazione dell'opera artistica e l'appropriatezza o meno di entrambi²⁷. Resta il fatto che «i bei giorni dell'arte greca», come pure «l'età dell'oro del basso Medioevo», siano trascorsi. Le opere artistiche risultano perciò sempre più simili a quei «bei frutti staccati dall'albero» di cui Hegel ci ha consegnato una descrizione vivida in uno dei passi più intensi della *Fenomenologia*. Prima di giungervi è opportuno ricordare che il contesto in cui si inserisce il passo hegeliano rende in forma icastica l'esito dell'autodissoluzione dell'arte greca nella risata della commedia. Vediamo allora brevemente come si è giunti al declino della religione artistica greca [*Kunstreligion*].

Una risposta plausibile risiede nell'ineludibile contraddizione che caratterizza intimamente questa figura spirituale. In breve: l'eticità sostanziale del mondo classico riposa su un *deficit* di libertà soggettiva. Difatti, la *Kunstreligion* conviene ad una comunità ove la coscienza del singolo collima con la sostanza universale, vivendo quella in consonanza con la morale sostanziale, il costume, la tradizione. Tuttavia – ecco la contraddizione – il medesimo principio che manca allo spirito greco è da esso generato quale germe della propria autodissoluzione. In altri termini, nello spirito etico della religione artistica la libertà del singolo è data dall'adesione immediata di quest'ultimo all'universale; al contempo, sorge la consapevolezza che l'universale medesimo altro non sia che opera dell'uomo.

Se domandiamo quale sia lo spirito *effettivo* che nella religione artistica è consapevole della propria essenza assoluta, ne risulta che si tratta dello spirito *etico*, ossia dello spirito *vero*. Questo spirito non è solamente la sostanza universale di tutti i singoli; poiché anzi tale sostanza per la coscienza effettiva ha la figura della coscienza, ciò significa allora che i singoli fanno tale sostanza, nella sua individualizzazione, come l'essenza e l'opera loro propria²⁸.

²⁶ G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 16.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, a cura di G. Garelli, Torino 2008, p. 460. Tale è dunque la determinazione del «popolo libero, nel quale – si legge qualche rigo dopo – l'ethos, il costume, costituisce la sostanza di tutti; mentre tutti, e ciascuno nella sua singolarità, fanno

In questa coscienza si genera la scissione quale portato necessario del movimento spirituale che prepara il momento di una nuova conciliazione ad un più alto livello. Il crollo del mondo greco è dunque determinato da un cedimento interno: il «declino della sostanza etica» è vincolato al diritto della soggettività di riflettere e di giudicare i valori che regolano l'*ethos* collettivo, la cogenza dei suoi vincoli, la forza vitale di una tradizione. Tale è la libertà in cui la soggettività «si afferra e si mostra in ogni cosa»: essa costituisce per la bella unanimità e il quieto equilibrio dello spirito etico il germe della propria corruzione²⁹. Quando allora si dissolve l'integrazione che la bella arte aveva garantito in un mondo etico solido e compatto, lo spirito medesimo pare in quel momento smarrire la cogenza di un saldo riferimento mitologico, per distanziarsi dalle proprie opere. Proprio in tale contesto – con lo «spopolarsi del cielo» nel mondo greco – l'opera comica regala all'uomo uno stato di «benessere»³⁰ che dona sollievo e gioia alla coscienza. Questo è il modo in cui una cultura nuova trova allegria amabile e serena leggerezza «perfino in mezzo alla tragedia». «Il popolo si faceva beffe delle proprie follie – afferma Hegel – e trovava grande diletto nelle commedie di Aristofane, che avevano per contenuto lo scherno più amaro e, al tempo stesso, ricavavano in sé l'impronta dell'allegria più sfrenata»³¹. Ma quando la coscienza troverà il modo di volgere lo sguardo all'indietro, essa scorgerà i segni del fatale declino di un mondo. La «coscienza infelice» collima col sapere di questa perdita.

Le statue, ora, sono cadaveri dai quali è fuggita l'anima che vi infondeva la vita, e anche gli inni sono parole cui è fuggita la fede; le mense degli dèi sono prive di cibo e bevanda spirituali, mentre dai suoi occhi 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 uomini. Oramai, 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 effettiva³².

la realtà effettiva e l'esistenza di tale sostanza come la volontà e l'atto loro proprio»; Ivi, p. 461. Sulla religione artistica si vedano, tra gli altri, J. Hyppolite, *Genesi e struttura della «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, a cura di G. A. De Toni, Firenze 1972, pp. 675-687; G. Garelli, *Lo spirito in figura. Il tema dell'estetico nella «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, Bologna 2010 (in particolare l'ultimo capitolo); K. Düsing, *La teoria hegeliana della religione artistica*, in F. Iannelli (a cura di), *Arte, religione e politica in Hegel*, Pisa 2013, pp. 79-99.

²⁹ G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 317. Il medesimo problema riemerge in G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, a cura di G. Bonacina e L. Sichirrollo, Roma-Bari 2003, pp. 224 sgg., in cui i sofisti, Socrate e Aristofane costellano la ricostruzione hegeliana del primo sorgere e svilupparsi del principio di individualità soggettiva nel cuore dello spirito greco.

³⁰ G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 489.

³¹ G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, cit., p. 227.

³² G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 492.

Che non sia un'inclinazione nostalgica a muovere le riflessioni di Hegel si evidenzia nel passo successivo a quello ora citato, in cui una fanciulla recante i «frutti oramai colti» (metafora delle opere d'arte alle quali manca la «forza dello spirito») viene giudicata «superiore» alla natura che li offriva in modo immediato.

Ma la fanciulla che offre quei frutti oramai 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 nel gesto del porgere³³.

Qui è siglata una tappa fondamentale nel progresso della libertà, in cui Hegel riconosce l'interesse superiore di una cultura nella quale l'oggettività («l'albero, l'aria, la luce e così via») deve coniugarsi con la soggettività della riflessione e dell'intelletto. La rilevanza di questa figura (la «fanciulla») si evidenzia inoltre quale preludio di quel momento 'terminale' in cui Hegel completa la sua opera di «*ri-cordo e interiorizzazione*»³⁴ nell'autocoscienza dell'arte approdata alla forma del concetto. Nella *Wissenschaft der Kunst* tutte le figure dello spirito artistico sono ricomposte in una corona di determinazioni essenziali del bello e della forma dell'arte. A questo punto la vita etica delle opere – i costumi tramandati e le autorità insondabili in esse implicate – diventa un che di passato. La determinazione essenziale dell'opera artistica è già pronta per divenire oggetto di uno «sguardo consapevole di sé». Su questo sfondo, la 'fine' di un'arte organica alla tradizione implica la trasfigurazione delle opere in oggetti inerti, il cui significato diventerà accessibile esclusivamente ad un animo riflessivo e autoconsapevole. *Passata* è perciò un'arte che rimaneva ancora estranea alla traslazione della tradizione nel discorso; traslazione che costituisce invece il principio fondativo del mondo artistico moderno.

A partire da queste considerazioni, si fa spazio l'ipotesi che sia una relazione di tipo riflessivo con l'opera a rendere esplicito il senso nascosto del museo e del suo diverso modo di riorganizzare la relazione col passato. Dovrebbe esser chiaro fin d'ora il senso generale del problema: l'ipotesi che qui prende forma è che il dispositivo museale presupponga la necessità spirituale di un atto di coscienza consumatosi molto prima che il museo emergesse come istituzione storica. Tale atto di coscienza consiste nel comprendere che la rappresentazione artistica è già uno strappo inferto nella trama di un tessuto che tiene in ferma unità l'eticità sostanziale e la coscienza del singolo. Difatti, «l'arte vive di quel medesimo fondamento mitico che essa non fa altro che incessantemente erodere. Il suo spazio, l'intera sua parabola sono determinati dalla dissoluzione del mondo mitico che, non appena viene nominato dall'arte, sprofonda definitivamente nella dimensione dell'oblio e del passato»³⁵.

³³ Ivi, p. 493.

³⁴ Ivi, p. 531.

³⁵ Si veda G. Carchia, *La legittimazione dell'arte: studi sull'intelligibile estetico*, Napoli 1982, p. 83.

Il museo realizza un'ulteriore lacerazione nel momento in cui concede alle opere l'occasione di rivivere in contesti ove l'incontro culturale – riflessivamente mediato – sostituisce integralmente l'esperienza di culto («Venere trasformata in documento», dirà Valéry³⁶). In questo passaggio, ogni minuscolo residuo di eticità sostanziale appare dissolto, e il mancato ritrovarsi delle opere umane nell'immediatezza di un mondo storico fa sì che la storicità dell'esperienza trovi la sua conciliazione solo nell'estraniamento del ricordo, riconoscendo il proprio passato come da sé alienato: la filosofia di Hegel, quale teoria del moderno, costituisce la prima e più adeguata segnatura filosofica della coscienza speculativa di tale intima estraneità³⁷. Dal suo canto, il museo incarna la forma esteriore, materializzata, di questo distacco. Quel che Hegel aveva enunciato in merito al nostro diverso modo di entrare in relazione con i bei frutti della produzione artistica, appare per il visitatore del nascente museo senza l'autocoscienza speculativa di questa lacerazione: senza la reale consapevolezza di quanto profondo sia lo strappo che nel tessuto della storicità umana si produce quando il nostro fare, mentre godiamo dei prodotti artistici, non è più «l'ufficio del culto divino»,

bensì è quel fare esteriore che terge questi frutti da qualche goccia di pioggia o granello di polvere, e al posto degli elementi interni 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 sé³⁸.

4. L'angelo malinconico

Nella dissoluzione dell'arte come luogo di un'esperienza assoluta si annuncia per Hegel l'alba della modernità: la sua peculiarità sul piano etico-estetico è rivelata dall'annuncio di una 'fine'³⁹. Com'è noto la tesi della «fine dell'arte» è stata variamente ripresa in seno alla riflessione novecentesca. Fra i casi più recenti ricordiamo quello di Arthur C. Danto, per il quale nell'arte contemporanea culminerebbe un'intuizione profondamente hegeliana: il pieno sviluppo della riflessione e della critica che trasforma l'opera d'arte nel rivestimento sensibile

³⁶ P. Valéry, *Il problema dei musei*, in Id., *Scritti sull'arte*, a cura di V. Lamarque, Milano 1984, p. 114.

³⁷ Su questo punto, si rimanda il lettore alle pagine della *Fenomenologia* dedicate alla «pura Cultura» e al ruolo esemplare che in essa gioca il richiamo all'opera di Diderot, *Le Neveu de Rameau*: G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., pp. 322 sgg. Sul rapporto fra l'arte intesa come bene culturale e il museo, si veda invece *Kunst als Kulturgut*, B. Collenberg-Plotnikov (hrsg.), Bd. 3: *Musealisierung und Reflection*, München 2011.

³⁸ G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 492-493.

³⁹ «Quel che Hegel ha caratterizzato per la cultura della grecità classica come forma vincolante di configurazione di un'eticità bella e con ciò di un'esistenza, razionale e libera, condotta in modo pre-cosciente, diventa un momento dello sviluppo della cultura moderna»; A. Gethmann-Siefert, *Arte e religione: un effetto sinergico*, in F. Iannelli (a cura di), *Arte, Religione e Politica in Hegel*, cit., p. 64.

di un concetto pensato. Quel che infine resta dell'opera, in questa prospettiva, è nient'altro che teoria, dal momento che «il termine arte sembra essere soltanto il nome di un gioco infinito con il proprio concetto»⁴⁰.

Se leggiamo con attenzione il testo di Danto, ci accorgiamo che egli vede nella piena affermazione del *logos* dell'arte il ricongiungersi dell'arte medesima col proprio *telos*⁴¹. Di contro, in un prezioso volume risalente alla seconda metà degli anni Novanta, Giorgio Agamben individua nel prevalere del giudizio critico la soglia nichilistica cui perviene un'opera artistica integralmente alienata. Difatti, Agamben scorge nel giudizio sull'arte il segno di una lacerazione che investe un'opera *poietica* costretta ad un semplice accertamento di identità nel quale, in concreto, sembrerebbe esaurirsi il *logos* dell'arte nel mondo contemporaneo. La stessa domanda che Danto fa risalire a Duchamp – ‘*che cos'è l'opera d'arte e in cosa si distingue da un oggetto comune?*’ – è lecito ripensarla, nell'ottica di Agamben, quale segno dell'isolamento dell'opera in una sfera autonoma: cancellazione della sua struttura *poietica* e sua risoluzione in puro riverbero teorico. Il fatto che l'artisticità di un'opera sia divenuta il problema, e che la sua determinazione dipenda dalla validità di un'interpretazione, rivela quanto sia profonda la ferita che separa l'opera dalla sua stessa capacità di fornire la misura essenziale del nostro esserci storico.

Da queste poche battute inizia a emergere la singolare posizione assunta da Agamben in merito al nodo teorico che stringe la fine dell'arte e la fondazione della critica. In tal senso, Agamben invita a «non prendere troppo alla leggera la parola di Hegel sul destino dell'arte»⁴². Se non altro, perché in nessun luogo delle sue lezioni o dei suoi testi Hegel parla di una morte dell'arte, o di un esaurirsi della sua forza vitale. A ciò si aggiunga che il passaggio dall'arte alla religione e, da questa, alla filosofia non comporta in Hegel una destituzione dell'arte a beneficio del sapere assoluto: egli non pretende di eliminare l'arte, quanto piuttosto di riconoscerne la funzione parziale nella vita in comune dei cittadini dello Stato moderno. Una dimensione di vita ove, venendo meno l'identificazione affermativa dei soggetti coi valori vincolanti della bella eticità, viene meno la funzione di fondazione diretta della medesima eticità da parte dell'arte. Per Hegel l'uomo moderno non flette più le sue ginocchia al cospetto di un'opera; ciò rivela un limite effettivo dell'arte nel riuscire ad orientare il volere degli individui sulla base di valori il cui potere vincolante esclude il ricorso alla mediazione riflessiva. Ma ciò non comporta in alcun modo la morte storica dell'arte, né la sua sostituzione con la filosofia. Muta semmai la funzione dell'arte, il cui «nuovo ideale» dovrà rispondere alle esigenze di una disposizione d'animo che rigetta l'indiscutibilità di orientamenti obbliganti, saldati in una tradizione.

⁴⁰ A. C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, a cura di T. Andina, Palermo 2008, p. 212.

⁴¹ «Quello che vuole l'arte, nella mia versione, cioè il *telos* e il coronamento della storia dell'arte, consiste nella comprensione filosofica di cosa sia l'arte»; A. C. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, a cura di N. Poo, Milano 2008, p. 109.

⁴² G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Macerata 1994, p. 80.

Una rielaborazione inedita di queste problematiche induce Agamben a suggerire che,

lungi dall'incarnare col suo giudizio, come riteneva Croce, una tendenza anti-artistica, Hegel pensa, invece, l'arte nel modo più elevato possibile, e, cioè, *a partire dal suo autosuperamento*. Il suo non è in alcun modo un puro e semplice elogio funebre, ma una mediazione del problema dell'arte al limite estremo del suo destino⁴³.

A segnare l'estremo limite del destino metafisico dell'arte sono, dal lato della creazione, l'autocoscienza della pura dissoluzione intervenuta nell'identità della soggettività artistica con la sua materia; dal lato della fruizione, la consapevolezza degli effetti generati, nel cuore della storicizzazione dell'esperienza, dal rifluire dell'opera in un proprio mondo autonomo e dalla sua inclusione, in nome dell'«autenticità», negli spazi delle collezioni. Qui, infatti, l'opera artistica si trasforma nell'oggetto di apprensione di un'esperienza estetica, in maniera tale da esaltare il suo rapporto di estraneazione rispetto all'ordine culturale che l'ha espressa. È lecito sostenere che il culmine della storia metafisica dell'arte faccia dunque segno verso l'alienazione di quello «spazio storico originale dell'uomo», di cui l'opera artistica era apertura e custodia. Ma ora, tanto nella libera abilità formale dell'artista creatore, quanto nel giudizio critico al quale l'opera alienata da ogni ordine culturale deve corrispondere, si riverbera l'impossibilità di ritrovare nell'opera la segnatura viva dell'eticità e della storicità umane.

Tale fenomeno assume un rilievo centrale nel luogo in cui lo spettatore ritrova sé stesso assumendo integralmente la propria contraddizione: nella sala del museo, ove il giudizio critico può pienamente suggellare l'esperienza di una lacerazione radicale. Nel relazionarsi con l'opera, al fine di qualificarne l'artisticità come valore in sé, tale giudizio deve assumere l'opera medesima come sradicata rispetto all'originale contesto, entro il quale anche l'emozione artistica da essa procurata si sarebbe fatalmente trasfusa in esperienza etica e religiosa⁴⁴. Ma il mondo moderno – lo si è visto con Hegel – si edifica sulle ceneri di questa esperienza; di conseguenza, in esso, a mutare è precisamente la funzione storica dell'arte. Cessando di fungere da riferimento essenziale per la memoria viva sulla quale si fonda l'ordine etico e culturale di un popolo, l'opera artistica esprime ora la frattura insanabile venutasi a crearsi fra la comunità umana e la sua aderenza ad una tradizione di valori. L'arte che ha costruito per sé il proprio mondo sancisce – in questo autoriferimento dell'oggetto che richiede attenzione per sé – la dissoluzione del sistema di credenze e di valori il cui potere obbligante aveva trovato nelle opere la sua organica espressione. Questa verità suggerisce fino a quale punto l'interesse di Agamben potesse orientarsi sulla «distruzione della trasmissibilità»: proprio a questo tema sono consacrate le ultime pagine de *L'uomo senza contenuto*. Né deve apparire casuale che Benjamin sia stato scelto

⁴³ Ivi, p. 81.

⁴⁴ Come avviene nel caso di Dionigi il Certosino, riferito da Huizinga. Il caso è ricordato in ivi, p. 53 e ripreso in ivi, p. 62, in un frangente topico in cui Agamben si misura con il passaggio hegeliano sulla scienza dell'arte.

da Agamben come l'intercessore principale in un frangente decisivo della sua disamina archeologica, incentrata per l'appunto sugli esiti generati dall'ingresso dell'arte nella dimensione estetica.

Notoriamente, Benjamin rinveniva il «valore culturale» in ogni oggetto in cui è depositata la storicità della tradizione, laddove invece la riproducibilità tecnica, esaltando il «valore d'esposizione», «sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione»⁴⁵. Sulla base di questa distinzione è lecito rinvenire la stretta analogia che accomuna la memoria museale al *détour* estraniante della citazione. «Citare un testo – aveva scritto Benjamin – implica interrompere il contesto in cui rientra»⁴⁶. In modo analogo, museificare un'opera d'arte comporta il suo sradicamento dal contesto che l'ha vista nascere – a meno che essa non sia già stata prodotta in vista della sua collocazione museale⁴⁷. Ancor più radicale, giunti a questo punto, devono apparire tanto la cesura tra l'opera e il suo contesto, quanto l'originaria appartenenza della prima all'ambiente museale se si pensa che, in entrambi i casi, compete all'azione rammemorante di stimolare la menzione dell'opera nel distacco da ogni tradizione. Qui si chiarisce, del resto, il motivo del fatale accostamento fra il collezionista e il rivoluzionario: non è certo un caso – fa notare Agamben – che le grandi figure dei collezionisti fioriscano nei periodi di rottura con la tradizione e di esaltazione innovatrice.

Su questo punto il resoconto archeologico insiste sulla cesura fondamentale fra la società moderna e un assetto societario mitico-tradizionale nel quale «la cultura esiste solo nell'atto della sua trasmissione, cioè nell'atto vivente della sua tradizione»⁴⁸. Per essere più precisi, Agamben fa notare che «in un sistema di questo tipo non si può parlare di una cultura indipendentemente dalla sua trasmissione, perché non esiste un patrimonio accumulato di idee e di precetti che costituisce l'oggetto separato della trasmissione e la cui realtà è in sé stessa un valore»⁴⁹. Al contrario, «uno scarto fra atto della trasmissione e cosa da trasmettere», insieme ad una «valorizzazione di quest'ultima indipendentemente dalla sua trasmissione», emergono nel momento in cui «la tradizione perde la sua forza vitale», offrendo così la base «di un fenomeno caratteristico delle società non-tradizionali: l'accumulazione della cultura»⁵⁰. V'è da notare, inoltre, che da tale rottura con la tradizione si genera un accrescimento vertiginoso del valore del passato che può portare, in certi casi, alla sua idealizzazione. Tuttavia, il passato che tiene desto il ricordo è il medesimo che ha fatalmente smarrito il suo significato vivente, per trasformarsi, infine, in un «archivio mostruoso».

⁴⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Opere complete*, cit., VI. *Scritti 1934-1937*, p. 273.

⁴⁶ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?* [seconda stesura], ora in Id., *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino 2012, p. 289.

⁴⁷ Cfr. M. Foucault, *Un "fantastico" da biblioteca*, in Id., *Scritti letterari*, cura di C. Milanese, Milano 2004, p. 138-139.

⁴⁸ G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, cit. p. 161.

⁴⁹ Ivi, pp. 161-162.

⁵⁰ Ivi, p. 162.

Come si accennava, il valore esemplare dell'arte per comprendere la crisi dell'ereditarietà era stato posto a tema da Benjamin sullo sfondo di una riflessione sulla mutazione introdotta nel mondo delle arti dalla riproducibilità tecnica delle opere. La peculiarità del museo va colta, al contrario, nel rilievo posto sull'autenticità dell'oggetto, la quale, lungi dal celebrare la «decadenza dell'aura», ne ricostruisce una nuova⁵¹.

In tal senso, la nostra ipotesi sulla fecondità euristica del museo per uno studio delle strategie memoriali è ribadita laddove si evidenzia la capacità del dispositivo museale di trasformare l'appartenenza in citazione, l'adesione affermativa ai contenuti dell'opera nel rapporto speculativo e fruitivo con gli oggetti d'arte, la trasmissione vincolante dei valori nel libero accesso agli archivi culturali. È nello spazio aperto da queste fratture che Agamben può immaginare il suo angelo dell'arte, il quale, in tutto simile alla celebre incisione di Dürer, appare come una malinconica creatura alata, colta nell'atto di meditare, con lo sguardo assorto. A differenza dell'*Angelus* di Klee – da Benjamin descritto con gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese e il viso rivolto al passato – l'angelo dell'arte ha il volto immerso nell'ombra e lo sguardo che fissa, immobile, davanti a sé. Accanto giacciono abbandonati al suolo «gli utensili della vita attiva» (una mola, una pialla, dei chiodi, un martello, una squadra, una tenaglia e una sega), i quali appaiono privi del «significato di cui li investiva la loro utilizzabilità quotidiana e si sono caricati di un potenziale di estraneazione che ne fa la cifra di qualcosa di inafferrabile»⁵². In questa figura la barbarie già descritta da Valéry⁵³ sembra culminare in una sorta di «arresto messianico» nel quale la redenzione che lo sguardo malinconico offre al passato, «citandolo a comparire fuori del suo contesto reale nell'ultimo giorno del Giudizio estetico», altro non è che «la sua morte (o meglio la sua impossibilità di morire) nel museo dell'esteticità»⁵⁴. Nella malinconia dell'angelo traspare allora «la coscienza di aver fatto dell'estraneazione il proprio mondo e la nostalgia di una realtà che egli non può possedere altrimenti che rendendola irreale»⁵⁵.

In questa visione, il *topos* hegeliano della «fine dell'arte» può esitare nell'idea che lo spazio estetico del museo realizzi tanto l'impossibilità per l'arte di morire quanto la necessità per l'opera di condannarsi ad un gioco infinito col proprio involucro senza vita. Il problema dell'opera d'arte e del suo destino acquista perciò un rilievo centrale, dal momento che in esso viene alla luce la ferita che

⁵¹ Ivi, p. 159.

⁵² Ivi, p. 165. Giova qui ricordare che in De Martino le memorie latenti della cultura fondano l'ovvietà del riferimento all'utilizzabilità quotidiana. In esse si annida, difatti, il rinvio decisivo alla sfera dell'utile, ritenuta il momento inaugurale dell'atto di presenza, quindi il valore primo della storicità umana. Si veda, in particolare, E. De Martino, *Scritti filosofici*, a cura di R. Pàstina, Bologna 2005, pp. 57 sgg.

⁵³ «Ma la nostra eredità è schiacciante. L'uomo moderno, come è estenuato dall'enormità dei suoi mezzi tecnici, è impoverito dall'eccedenza stessa delle sue ricchezze». P. Valéry, *Il problema dei musei*, cit., p. 113.

⁵⁴ G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, cit., p. 165.

⁵⁵ *Ibid.*

separa l'uomo dalla domesticità di un mondo di valori culturali. Nell'epoca dei musei, lo si è visto, la cultura diserta la tradizione per risorgere in archivi memoriali ove ogni cosa del passato è destinata a rivivere fuori dal suo contesto, alla stregua di un testo citato.

Il castello della cultura – scrive Agamben – è oramai un museo, in cui, da ogni parte, il patrimonio del passato, nel quale l'uomo non può più in alcun modo riconoscersi, viene accumulato per essere offerto al godimento estetico dei membri della collettività, e, d'altra parte, questo godimento è possibile solo attraverso l'estraneazione che lo priva del suo senso immediato e della sua capacità poetica di aprire il suo spazio all'azione e alla conoscenza dell'uomo⁵⁶.

Ancora una volta la parola «museo» nomina l'accumulazione di un passato divenuto documento, patrimonio, archivio: disponibile alla fruizione, allo scambio e alla conoscenza, ma sottratto all'*ethos*, ovvero all'uso⁵⁷. D'altra parte, proprio qui è rivelata esemplarmente l'attualità del domandare di Heidegger intorno alla celebre sentenza hegeliana.

La domanda resta sempre attuale: l'arte è ancora oggi una maniera essenziale e necessaria in cui si storicizza la verità decisiva per il nostro Esserci storico, o non lo è più? E se non lo è più, resta sempre da chiarire perché non lo sia più. L'ultima parola intorno a questa affermazione di Hegel non è ancora stata detta⁵⁸.

5. In conclusione

Il problema del destino dell'arte non è un luogo fra gli altri per interrogare la condizione dell'uomo nel nostro tempo. Del resto, il lascito hegeliano su questo fronte è un invito a pensare fino in fondo l'opera d'arte come cifra

⁵⁶ Ivi, pp. 167-168. Da una diversa prospettiva, che storicizza il fenomeno, Foucault ha parlato, con riferimento ai musei e alle biblioteche, di «eterotopie» peculiari della cultura occidentale del XIX secolo, in quanto caratterizzate dall'accumulo infinito di tempi «fuori dal tempo»; M. Foucault, *Eterotopie*, in Id., *Archivio Foucault 3. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica e politica*, a cura di A. Pandolfi, Milano 1998, p. 314.

⁵⁷ In tempi a noi più recenti, Agamben è tornato sul tema del museo nel contesto di una riflessione sul «capitalismo come religione» (*Profanazioni*, Roma 2005, pp. 91 sgg). In tal caso, il museo è presentato come il «luogo topico» di quella che l'autore definisce «l'impossibilità di usare». Né deve apparire un'esagerazione sostenere che «tutto oggi può diventare Museo, perché questo termine nomina semplicemente l'esposizione di una impossibilità di usare, di abitare, di fare esperienza» (ivi, p. 96). Insieme alla figura di Benjamin, esplicitamente convocata, si avverte in queste pagine l'eco delle analisi di Guy Debord sul dispositivo museale. Si veda G. Debord, *La società dello spettacolo*, a cura di P. Salvadori, Milano 1997, fr. 188 e fr. 189, pp. 164-166.

⁵⁸ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id. *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze 1997, p. 63. Il rimando esplicito alla celebre sentenza hegeliana, presente nella Postfazione [*Nachwort*] al saggio del '35 sull'opera d'arte, conferisce un valore decisivo alle parti in cui Heidegger criticava esplicitamente la museificazione dell'arte, cioè il passaggio dall'essere in sé dell'opera, quale manifestazione del vero nella *Differenz*, al suo divenire oggetto di godimento estetico: si veda, ivi, pp. 25-26.

di una dissoluzione essenziale la quale, avendo eroso il fondamento mitico dell'esperienza, rivela oggi la distruzione integrale dell'esperienza.

Con ogni probabilità Ernesto De Martino avrebbe accolto la rivoluzione introdotta dal museo: in fondo, la sua «trilogia del Meridione»⁵⁹ non fa che raccogliere in una limpida fenomenologia descrittiva le tracce di una tradizione le cui strutture fondative risultano oramai dissolte. Le spedizioni da lui condotte nel Sud dell'Italia, corredate di supporti fotografici e audiovisivi, favorirono il passaggio della tradizione viva nel documento memoriale. Ma diversi indizi ci suggeriscono che De Martino non valutasse tutte le implicazioni che il transito delle culture vive negli archivi della memoria aveva generato nei processi di produzione, propagazione e dissoluzione delle identità collettive. Da qui la sua sostanziale fedeltà ai sistemi tradizionali in cui la cultura, quale istituto antropologico e morale, esisteva nell'atto della sua viva trasmissione.

Il rifluire della tradizione nel museo ci dimostra che la misura della distruzione della trasmissibilità del passato rimane essenzialmente vincolata all'azione rammemorante. L'arte è stata in Occidente il luogo elettivo di questa mutazione. Forse, un giorno, non si saprà più tanto bene cosa abbia significato per l'opera d'arte congelarsi da ciò che Hegel chiamava «la primavera e l'estate della vita etica». Senza la memoria di questo drammatico trapasso, dal quale si generò l'opera autonoma, v'è il rischio di non comprendere in che modo l'arte odierna tenti di costituirsi o disfarsi, ripristinarsi o negarsi come linguaggio comune. La nostra breve esposizione archeologica non si sarà compiuta invano se essa avrà saputo contribuire, in misura sia pur modesta, a dissipare tale rischio.

Francesco Lesce
Università della Calabria
✉ francescolesce.uni@gmail.com

⁵⁹ Ci riferiamo qui, in particolare, a E. De Martino, *Sud e magia*, Milano 2004; Id., *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 2000; Id., *La terra del rimorso. Il Sud, tra religione e magia*, Milano 2009.