
Carmelo Meazza

JEAN-LUC NANCY
Piccola nota sulla somiglianza dell'immagine

In un saggio che compare nella raccolta *La dischiusura*, Jean-Luc Nancy scrive: «[...] il dio ritratto, il dio “svuotato” secondo la parola di Paolo, non è un Dio nascosto nel fondo del ritrarsi o del vuoto. (*Deus absconditus*): là dove si è ritratto non c'è né fondo né nascondiglio»¹.

Nel Cristo di Paolo del commento di Nancy, dunque, Dio si assenterebbe e si ritirerebbe nell'atto stesso del suo divenire uomo. Questo farsi assenza o assentarsi non andrebbe verso una qualche profondità proprio perché l'umano, di cui il Cristo sarebbe il nome, lo esporrebbe verso la superficie più estrema. Nell'atto di questo evento, nell'attualità di questo evento, ogni profondità si asciugherebbe e si consumerebbe. Solo un Dio senza mistero può convertirsi nel movimento per il quale il ritrarsi in una certa assenza non passa né per un fondo né per un nascondiglio. Si potrebbe dire così, forzando un po' la mano a Nancy: siamo nella scena di un evento in cui un'esposizione è convertibile, fa opera di convertibilità, con una ritrazione.

Il Cristianesimo, secondo Nancy, costituirebbe quel momento speciale del monoteismo che porterebbe con sé, nel proprio dispiegamento, potremmo aggiungere, nel proprio avvenire, l'assenza di un dio. Il suo stesso dispiegamento coinciderebbe con il declino della divinità e con tutto ciò che in vario modo può esserle simile. Gli altri monoteismi farebbero più resistenza a questa tensione atea e lo stesso Cristianesimo si troverebbe a combattere contro se stesso, ogni giorno, poiché, ogni volta che questa disposizione si afferma un culto religioso è in agguato e può chiudere, senza scampo, il suo orizzonte di apertura.

In un commento all'*Epistola* di Giacomo, Nancy però chiarisce e definisce meglio la sua posizione. L'interprete attento dovrebbe innanzitutto dare il giusto valore all'elemento centrale che spinge Nancy a prediligere questa *Epistola* rispetto ad altre; fino al punto da ritenere che proprio qui vi sarebbe la possibilità di raggiungere qualcosa di essenziale sulla natura propria del Cristianesimo e persino di correggere e orientare nel giusto modo la posizione di Paolo. Il centro attivo di questa vicenda riguarderebbe la *somiglianza* dell'uomo con Dio.

Mentre in Paolo l'immagine dell'invisibile Dio si afferma nella figura del Cristo, in Gia-

1 J.-L. Nancy, *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I*, tr. it. di R. Deval e A. Moscati, Cronopio, Napoli 2007, p. 51.

come si riprenderebbe invece il noto passo della *Genesi* e la mediazione del Gesù Cristo perderebbe il ruolo di primo piano. L'uomo si scoprirebbe già come immagine di un Dio invisibile. Per Nancy, le lettere di Paolo sarebbero il segno inequivocabile di un'invasione dell'elaborazione teologica nell'esperienza della fede, mentre Giacomo sarebbe più vicino alla semplicità del nucleo vivente che animerebbe lo spirito del Cristianesimo.

Mentre la mediazione cristologica porterebbe Paolo a caricare l'atto di fede del peso dei contenuti e del sapere, Giacomo, recuperando l'intimità di una diretta *somiglianza* con il Padre, garantirebbe all'atto di fede la sua forza performativa. La fede nell'*immagine della somiglianza* avrebbe dunque un carattere tanto più attivo e performativo, quanto più la si sottrae all'incorporazione cristologica, offrendo il giusto senso al ritiro di Dio nell'immagine del Cristo. Anzi, ancora più radicalmente, Nancy è persuaso che Giacomo, molto più di Paolo, avrebbe mostrato la via per non separare la fede dalle opere, per fare della fede l'esistenza stessa di un'opera.

Jean-Luc Nancy scrive così ad un certo punto: «La somiglianza dell'uomo con Dio, e con essa una tematica e una problematica dell'immagine infinitamente complesse, appartengono al nucleo essenziale del monoteismo biblico»². L'uomo dunque sarebbe stato creato ad immagine di Dio. Segnato e orientato nella *somiglianza* di questa immagine, la quale costituirebbe la forma stessa della paternità del Padre. Il Padre sarebbe padre della e nella somiglianza di una creatura a sua propria immagine. *Essere ad immagine di Dio padre*, questo direbbe essenzialmente l'*Epistola* di Giacomo, secondo Nancy, e a partire da qui si comprenderebbe la radice di un'origine che si ritrae dandosi e offrendosi in una donazione assoluta.

Anche in un lungo saggio dal titolo *Il ritratto e il suo sguardo*, Nancy pone la questione del *somigliare* dell'immagine. La verità del ritratto non consisterebbe nella precisa corrispondenza dei tratti dipinti. Essi evocano certamente una somiglianza, ma non indicano propriamente un referente. Si evoca una somiglianza ma essa non conduce verso i tratti particolari di qualcuno, piuttosto conduce verso la superficie stessa del dipinto; la *somiglianza* è un effetto di ciò che si mette in mostra solo in quanto si mette in mostra con l'ausilio e nei limiti dei propri mezzi.

La fascinazione che il ritratto esercita nel corso della storia dell'arte non è legata alla capacità di riprodurre abilmente i tratti di un particolare personaggio, ma alla virtù di promuovere una somiglianza per la quale tutti i volti in fondo si somigliano. E tutti i volti si somigliano nell'essere esposti in un certo modo verso qualcuno. Il ritratto, dunque, più che riprodurre dei tratti empiricamente rilevanti *espone in avanti*, in una certa luce, e la somiglianza fedele consiste nell'attuarsi in scena di un soggetto e non di un oggetto. Solo un soggetto può essere esposto poiché solo lui si compie in quanto tale come esposizione. Il ritratto, secondo Nancy, è importante, per la storia della pittura, perché avrebbe il pregio di mostrare l'aspirazione o la vocazione peculiare di tutta l'opera dell'arte a mettere in opera l'*esposizione* in quanto tale.

Non vi sarebbe arte senza questa vocazione e non è mai opera dell'arte se non è capace di restare all'altezza della particolare natura di questa *esposizione*. Ma che cosa si espone alla fine in un volto portato verso la estrema somiglianza? La risposta che offre Nancy è molto importante poiché egli fissa qui un *topos* costante del suo lavoro speculativo: la *somiglianza*

2 Ivi, p. 65.

che l'arte dell'autoritratto farebbe emergere mostra la modalità di un certo assentarsi coinvolto nella natura stessa di ogni esposizione di una somiglianza. «Quest'assenza – scrive – ci significa che il quadro è somigliante solo in quanto espone tale assenza, la quale a sua volta è soltanto la condizione in cui il soggetto si rapporta a se stesso e così si rassomiglia»³.

«L'esposizione non è un'appendice né una parata della qualità o dell'essenza ritrattistica: essa è consustanziale alla pittura, lo è ancora di più, se è possibile, al ritratto. [...] L'"esposizione" è questa installazione e questo aver luogo né "interiore" né "esteriore", ma in avvicinamento o in rapporto. Si potrebbe dire che il ritratto dipinge l'esposizione»⁴. Che questa topica di un'assenza trovi una sua fonte e una misura nell'ottica del volto si documenterebbe per Nancy proprio nella tradizione teologica. Nel medesimo testo, poco più avanti egli fa un riferimento alle *Confessioni* di Agostino con l'intento di presentarle come esempio di una ritrattistica divina secondo un modello del tutto simile all'autoritratto cartesiano. In questo caso esporsi o ritrarsi come immagine o a immagine e somiglianza del dio biblico vorrebbe dire esporsi nell'impresentabilità del proprio volto come la sua verità ultima. Questo dio è colui che espone, nell'immagine di sé, la sua invisibilità, e tutta la tensione che da sempre anima l'iconoclastia sarebbe la testimonianza di questa estrema tensione e difficoltà che si annida in questa esperienza.

C'è in Nancy un ordine di coerenze per le quali il volto che si somiglia nel ritratto è il medesimo per il quale l'uomo si edifica nell'immagine del Dio della *Genesi*. La modalità con cui il ritratto offre o restituisce la somiglianza è la medesima mediante la quale il Dio di Israele offrirebbe l'immagine della somiglianza all'uomo dell'Occidente. Il volto del ritratto riguarda chi lo guarda con la medesima somiglianza mediante la quale l'uomo a immagine del Dio di Israele si riguarda in questa somiglianza. In un'altra occasione Nancy aveva scritto che il volto di ciascuno esprime già di per sé l'impronta rivolta verso l'altro, del dio che a lui si è rivolto.

Così come l'immagine del ritratto restituisce una ritrazione, espone una ritrazione, così nella somiglianza di questo Dio d'Israele si esporrebbe innanzitutto un ritiro ritratto. Questa ritrazione sarebbe il gesto di un dono, nell'opera del ritratto come nell'opera della fede. Il Dio di Giacomo, da cui Nancy si sente attratto, questo Dio senza mediazione cristologica, è "innanzitutto un donatore", dona se stesso come relazione a se stesso, dona in un gesto che ritrae la propria mano e, per questo, si dà e si trattiene, si offre trattenendosi.

Come pensare però fino alla fine questa ritrazione? Come pensare una ritrazione fino all'altezza di un *es gibt* che non si nasconda, che non faccia nascondimento nel suo stesso ritiro? Che sia all'altezza dunque del suo stesso ritiro? Forse possiamo incominciare col dire le seguente cosa: possiamo incominciare con il dire che per Jean-Luc Nancy il *Dasein* heideggeriano può accadere come *mit-sein* se il tratto tra il *Da* e il *sein* si ritrae dal suo stesso ritiro: si ritrae, in altri termini, senza traccia del ritiro stesso. Si ritrae fino al punto che il nome per questa spaziatura diventa esposizione stessa, esposizione dell'uno verso l'altro, dell'uno all'altro, esposizione in cui è in gioco un comune né in comunione né in indifferenza. Un'apertura in cui è in gioco una certa confidenza nella quale ci si troverebbe esposti, quindi *davanti a*, prima di ogni sguardo identificante, prima che l'alterità *mi* incontri nel richiamo di un volto.

3 J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, tr. it. di Kirchmayr, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 36.

4 Ivi, p. 26.

L'apertura di Nancy cerca un'esposizione senza eccesso e senza difetto; né l'eccesso del volto di Levinas, quindi nessuna fenomenologia di un eccesso di apparizione alla Marion, ma neppure un ritirarsi che lascerebbe la coda di uno sguardo che guarda obliquamente il cenno di un ritiro.

È come se Nancy ci invitasse a ritrascrivere il tratto spaziente del *Dasein* a partire da questo tratto congiuntivo-disgiuntivo, operato da un orientamento nella *somiglianza* dell'immagine del padre. Come se dovessimo e potessimo pensare la ritrazione o la differenza dell'esserci a partire dalla natura dello strano rinvio inscritto nel volto rivolto verso la propria immagine.

Il ritiro dovremmo dunque pensarlo in questo tratto congiuntivo-disgiuntivo in cui si è aperta una certa direzione dell'Occidente, dovremmo seguirlo in tutto ciò che questo essere ad immagine del padre promette, dovremmo pensare una ritrazione nel lavoro di una certa somiglianza, ma dovremmo anche attraversare la somiglianza dell'immagine a partire da un ritiro radicale. Dovremmo in qualche modo liberare l'opera dell'immagine da un certo inganno della *homoiosis* per trovarsi all'altezza di un evento che espone il suo stesso ritiro, che nel ritiro espone nella possibilità di far dono.

Non c'è donalità di apertura, quindi non c'è possibilità che il *mit-sein* traduca il *Dasein* in una certa esposizione comune, non c'è in definitiva evento di donalità se l'*es gibt* continua a far fondo o rinvio. Dovremmo dire così: l'*es gibt* apre come *mit-sein* solo se il suo rinvio o la sua ritrazione è sovrapponibile con la speciale somiglianza dell'immagine del ritratto a sua volta sovrapponibile all'immagine cristiana del figlio del padre. Potremmo ancora dire: la differenza ontologica non sarà portata al suo estremo, l'essere dell'ente continuerà a far fondo nell'ente, non si potrà affermare un *essere* dell'ente come *nient'altro che ente* fino a che il rinvio dell'ente al suo essere non sarà segnato dalla *somiglianza* del ritratto o dalla *somiglianza* del figlio del padre.

Per questo dobbiamo chiederci che cosa possa o debba comportare una somiglianza sollevata dall'economia di un rinvio? Una somiglianza cioè che non faccia conto dell'economia del *simile*. O ancora una somiglianza che imponga al differire della differenza ontologica la rinuncia ad ogni possibile lavoro del *simile*. Come se l'essere *nient'altro che ente* potesse svuotare il niente persino del suo *essere niente*, solo nel momento in cui la *somiglianza* tra essere ed ente fosse deposta dall'insidia del lavoro della *simiglianza*. Dovremmo in qualche modo liberare l'opera dell'immagine da un certo inganno della *homoiosis* per trovarsi all'altezza di un evento che espone il suo stesso ritiro, che nel ritiro espone nella possibilità di far dono. Come se Nancy in questo momento cruciale fosse pronto a scommettere su un evento capace di far resistenza a ciò che Derrida chiamerebbe "il rimpatrio analogico di ogni differenza abissale". Un'immagine che somiglia senza rinvio, il cui rinvio è come un velo che nulla nasconde, è un'immagine che apre con la medesima finitudine della spazatura mortale. Quella finitudine mortale a cui richiamerebbe anche l'*Epistola* di Giacomo nel suo epilogo quando si raccomanda «l'unzione dei malati con la "preghiera della fede" e la confessione reciproca dei peccati»⁵.

Per Nancy l'estrema unzione raccomandata da Giacomo andrebbe ricompresa come quel tocco che porta il morente verso il suo estremo, verso l'imminenza incommensurabile del suo morire. Come se la fede alla fine fosse nella risposta a un donare la morte «come ingresso

5 J.-L. Nancy, *La dischiusura*, cit., p. 79.

nella *parusia* finita che si differisce infinitamente»⁶.

In questo caso il Dio della fede diventa la legge di una spaziatrice che donerebbe il contatto con l'incommensurabilità del morire, il quale è in fondo anche quella presenza impresente, già sempre accanto, nel toccare-intoccabile della presenza.

Potremmo dire così: se questo tocco di *spaziatrice mortale* può condurre l'essere per la morte di Nancy fuori da una certa logica elettiva della chiamata heideggeriana, se può cercare di sottrarre la finitudine del morire alla consegna appropriante di una morte senza divisione, se quindi può cercare di sottrarre la donazione stessa alla logica del dono, quindi a deporre il dono dalla donazione e la donazione dal dono, se può difendersi dall'insidia di Derrida con cui il tocco di spaziatrice finita diventa enfasi della logica del tatto, dove c'è sempre, alla fine, comunione di autoaffezione ed eteroaffezione, se ancora, per continuare in questa lista (assai più lunga di quella che qui possiamo delineare) Nancy può manifestare la giusta diffidenza verso la fenomenologia del volto in eccesso saturo sulle prese intenzionali, è perché una speciale spaziatrice finita è sempre in opera quando una somiglianza non è coperta da un certo velo del *simile*, quando il *simile* non fa, così forse potremmo dire, da schema analogico, tra l'immagine del ritratto e ciò a cui rinvia, o da schema analogico tra il figlio e il padre nel tratto giudaico cristiano. Come se, diciamo, un po' rapidamente, l'esposizione di un ritiro ritratto chiamasse in causa, ogni volta, una deposizione di una piegatura analogica della somiglianza e per questa via Nancy osasse laddove per Derrida la somiglianza non potrebbe che fare metafora e quest'ultima "rimpatrio analogico". Anche per Nancy, come per Derrida, il principio analogico è sempre inseparabile da un antropocentrismo e da un certo umanesimo. Anche Nancy direbbe che, tra i giudizi determinanti e i giudizi riflettenti, opera sempre il meccanismo dell'analogia e questo direbbe qualcosa di essenziale non solo delle critiche kantiane, ma più in generale di una certa metaforica filosofica. E tuttavia mentre la *chora* di Derrida deve sottrarsi ad ogni logica dell'evento e coerentemente ad ogni logica del *somigliare* per preservare la sua differenza da ogni differire, per Nancy può darsi un evento di ritiro (quindi, non un quasi evento) la cui esposizione chiama in causa una somiglianza senza *simiglianza*, quindi una speciale somiglianza senza il lavoro di un'analogia (sia essa di attribuzione o di proporzionalità). In altri termini ancora, Nancy raccoglie l'enorme eredità che si condensa in un passo come questo: «*Chora* non è nemmeno *ça*, lo *es* del dare prima di ogni soggettività. Non dà ordine e non fa promessa. È radicalmente an-istorica, giacché niente avviene attraverso di essa né le avviene. [...] Niente di negativo né niente di positivo. *Chora* è impassibile, ma non è né passiva né attiva»⁷.

La spaziatrice finita di Nancy ritraduce la *chora* di Derrida, anch'essa tocca in una mortalità senza chiamata, anch'essa cesserebbe di far dono nell'economia di un ordine o di una promessa, così come verrebbe perduta in una scena filosofica che pretendesse di indicarla in una certa presenza o in una certa assenza. E tuttavia la spaziatrice finita di Nancy si ritira dal semplice mancare per la medesima coerenza per la quale il ritratto fa somiglianza, o il figlio rimanda al padre nella somiglianza senza rinvio.

La *chora* di Nancy opera come ritiro ritratto, come ritiro che non fa fondo nel suo ritrarsi in

6 *Ibidem*.

7 J. Derrida, *Come non parlare. Denegazioni*, in *Psyché. Invenzioni dell'altro*, tr. it. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 2009, p. 207.

una somiglianza senza analogia. Non ogni somiglianza quindi – questo è il momento di addio a Derrida – nasconde sotto velo la *simiglianza* in cui si perderebbe ogni volta la *différance*.

Anzi la somiglianza in quanto tale è sempre in Nancy esposta esemplarmente nel corpo, nel ritratto come *exemplum* del corpo dell'arte, nel tratto giudaico cristiano di cui il passo della genesi sarebbe come il vessillo.

È come se la spaziatrice finita di Nancy fosse un sinonimo della *différance* alla condizione di pensarla come esposizione di una somiglianza senza velo, la cui nudità sarebbe un altro nome per indicare la fonte di quel rinvio in cui ogni volta opera la *simiglianza*.

In questa impresa di salvare la somiglianza Nancy si trova in risonanza con Deleuze. O almeno in linea con la denuncia con la quale Deleuze affronta il teatro della rappresentazione in cui è proprio una similitudine a coprire, nella misura bilanciata di una proporzione tra un minimo e un massimo, la forza eversiva di una differenza che differisce.

Nel momento in cui Nancy sottrae alla somiglianza la sua velatura mimetica, è concorde con Deleuze nel decostruire la macchina di uno schematismo nel quale una particolarità sarà sempre esemplificata in una universalità e quest'ultima manifestata da una particolarità. Anche per Nancy la somiglianza in cui si fa esposizione, come il lampo di Deleuze «si distingue dal cielo, ma deve portarlo con sé, come se si distinguesse da ciò che non si distingue»⁸. Anche per Nancy si potrebbe dire che l'immagine si espone solo se il fondo sale verso la superficie. Come spiega Deleuze: solo quando i fondali vanno verso la superficie infatti le forme diventano linee e solo a questo punto anche le opere dell'arte raggiungono o toccano in un certo modo l'anima di ciascuno (come chiunque, si dovrebbe aggiungere). La nudità dell'esposizione di Nancy ritraduce in un certo modo questo sollevarsi verso la superficie e un velo incapace di esibire il suo coprire niente, di non fare copertura del fondo vuoto di nient'altro che ente sarebbe una velatura che contribuirebbe invece a fondare il fondale di esposizione, a mandarlo verso un fondo a partire dal quale le linee diventano invece forme e assumono una natura plastica, come organismi con interiorità densa e segreta. Le linee ridiventano verosimili e la somiglianza si rianima in una analogia che fa da schematismo della visione. Nancy è vicino a questo viraggio verso la potenza eversiva dell'univocità di Deleuze, ma è insieme lontanissimo dalla sua ontologia.

Se per Nancy si tratta di ripensare l'immanenza a partire da una certa univocità imposta nel *corpo* esteso senza velo, per Deleuze, come si sa, è l'univocità che si ripensa a partire dal principio di immanenza.

Mentre Deleuze ritiene che il principio di creazione corroda dall'interno la conversione di univocità ed immanenza e ritiene che tra Spinoza e Leibniz vi sarebbero le risorse per pensare l'esplosione immanente di un finito nell'infinito e di un infinito nel finito, per Nancy l'essere ad immagine somigliante del dio richiamato da Giacomo direbbe qualcosa sul *negativo*, sul finito, quindi sulla stessa creaturalità. Dal punto di vista di Nancy, Deleuze consegna troppo in fretta la negatività allo schema dialettico e per le medesime ragioni troppo rapidamente, tra il principio di ragion sufficiente e il principio degli indiscernibili, lascia prevalere la nozione di una continuità della variazione per cui la disgiunzione di una variazione, per quanto imprevedibile, per quanto infinitamente molteplice, per quanto al limite di un effetto senza causa, non può pensare una negatività come ritiro e spaziatrice.

8 J. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1968, p. 43.

Non a caso il portare all'estremo la differenza ontologica è del tutto inessenziale per Deleuze. Se una univocità deve essere recuperata per un *essere singolare plurale* questa non sarebbe per lui coniugabile con la logica di un'esplosione continua di un eterno ritorno della vita in cui la variazione continua (quindi alla fine una certa continuità infinitesimale) prevale sempre sulla spazialità mortale di un inizio, dove l'infinita variazione garantisce la sorprendente fioritura delle primavere temporali di Bergson ma mai un venire meno di un fondo, mai davvero un limite a partire da un senza fondo.

L'univocità dell'essere plurale di Nancy, la sua somiglianza nuda che evoca come pochissimi prima di lui l'esposizione stessa del corpo delle arti, deve selezionare altre compagnie di viaggio rispetto a Deleuze. Ma proprio per questo un interprete fedele a questo programma di Nancy deve chiedersi se egli non debba abbandonare fino in fondo una certa logica del tattile per poter condurre fino all'estrema coerenza le promesse contenute nell'economia di esposizione di un'immagine senza *simiglianza*. Una fedeltà come questa segnalerebbe a Nancy questo passo contenuto nel *De Trinitate* di Agostino: «Se l'immagine infatti riproduce perfettamente la realtà di cui è immagine, è essa che si eguaglia alla realtà e non questa all'immagine» (*De Trinitate*, 10.11).

Tra i vuoti e i pieni di questi passi potremmo dire: ciò che un'immagine espone in quanto immagine è sempre in perdita nel momento in cui essa *somiglia*. Come se perdesse la sua natura di immagine nel momento in cui dovesse rimandare a un qualche rinvio, come se ogni rinvio fosse anche un certo modo di misconoscere la sua offerta d'apertura. Vi sarebbe sempre un padre a far da sfondo ad un figlio e un figlio a far da sfondo a un padre e nessuna reciproca deposizione garantirebbe ciò che preme più di ogni cosa ad Agostino: l'eguagliarsi della realtà all'immagine. Il figlio come immagine del padre non rimanda al padre poiché a sua volta il padre come immagine del figlio non rimanda ad esso. È in questo speciale evento che conduce a deporre il simile del somigliare che prende corpo ciò che sarebbe lecito nominare come l'a/teismo dell'immagine. Un'immagine è atea quando somiglia senza rinviare in una *simiglianza*.

Forse non sbagliamo se ricaviamo da questo momento nel quale una somiglianza deve deporre una *simiglianza* l'avvio, il punto di insorgenza della speculazione trinitaria. Se il figlio fosse stato ritenuto o creduto (nell'esperienza pratica di una certa fede) simile al padre, somigliante al padre, la formula trinitaria non si sarebbe imposta come inevitabile. La sua inevitabilità non avrebbe preso il sopravvento sulla sua incredibilità eccezionale. La sua inevitabilità non avrebbe sopravanzato l'incredibilità fino al punto di imporsi in una certa innegabilità.

L'unità sostanziale che in essa si persegue è orientata nella necessità di una somiglianza senza *simiglianza* che a sua volta costringe a deporre la figura del padre nella figura del figlio e la figura del figlio nella figura del padre. Il figlio non è figlio del padre se non è anche il padre e il padre non è il padre se non è anche il figlio: è in questa strana formula che si depongono o si decostruiscono le figure a cui il *logos* filosofico è naturalmente portato, compresa la formula del ritiro: il padre non potrà mai davvero ritirarsi dal figlio – come scrive Badiou – dietro l'evidenza del figlio, se non rimanda a un reciproco togliersi del padre e del figlio di cui lo spirito è chiamato ad essere il nome senza traccia dell'esposizione di questo ritiro.

La tradizione teologica ha sempre, in vario modo, dovuto parlare di un ritiro del padre nel figlio, quindi di una deposizione dell'originario nel figlio, nominando la figura dello spirito.

Il travaglio teologico trinitario ha sempre compreso che non sarebbe stato all'altezza dell'ermeneutica fenomenologica dell'evento giudaico-cristiano senza nominare la personale figura dello spirito del padre e del figlio. In questa strana luce d'orizzonte di un terzo né padre né figlio, la filosofia è come impedita a fare andirivieni nell'intimità del padre e del figlio poiché questa intimità viene svuotata nell'immagine senza rinvio della somiglianza.

L'immagine somigliante senza *simiglianza* del figlio non può che suggerire qualcosa di importante sulla stessa nozione di univocità se, come si sa, il suo principale sostenitore, Duns Scoto è stato anche colui il quale ha pensato l'avvenimento rivelativo del Figlio come un destino eterno di tutta la divinità e non come l'effetto della caduta nel peccato. Dovremmo ritrovare e reinterpretare il legame di coerenza che deve esserci tra l'*ens univoco* con cui Scoto reagisce all'ambiguità della somiglianza analogica e quel passo di Agostino nel quale si evoca un'immagine del figlio senza somiglianza. Come se dovessimo cercare proprio qui un'immagine della univocità. Dovremmo comprendere la stessa univocità e la sua forza eversiva a partire dall'*immagine del figlio*. Come se l'accesso d'immagine per cui il figlio mostra il padre dicesse qualcosa di decisivo sull'immagine d'accesso per cui l'univocità di Scoto immette nell'essere di dio e nell'essere dell'ente e dettasse una linea da seguire con assoluto rigore, per la quale l'immagine senza somiglianza accederebbe all'aperto o sarebbe accesso al senza origine così come nell'*ens* si accederebbe nell'univocità dell'essere di dio e dell'essere dell'ente.

Dovremmo chiederci con Nancy, a un passo da lui, se proprio la trinità non sia la formula con cui il tratto ebraico cristiano ha costruito la scena di un ateismo che sopravviene alla filosofia come un ritiro senza traccia di ritrazione, come un limite-ritiro che espone la filosofia stessa verso la fine di ciò per cui essa è più esperta di tutti: il venire meno di un fondo e di un principio (o meglio, l'obliquo *presentarsi* di questo venire meno). Vorrebbe dire che solo una certa teologia (o a/teologia) sarebbe capace di ateismo, solo una certa a/teologia potrebbe *toccare* la filosofia con il medesimo *tocco* del corpo delle opere dell'arte.

Come se l'esposizione dell'arte potesse dire molto dell'immagine univoca del figlio del *tratto* giudaico-cristiano e quest'ultimo permettesse di orientarsi nel giusto modo nell'esposizione delle arti. Proprio Jean-Luc Nancy ci aiuta a comprendere che nell'attrazione della filosofia verso l'esposizione dell'opera dell'arte vi sia la più coerente ed estrema adesione della filosofia alla fenomenologia o almeno un'adesione ad una fenomenologia che riconosca, nell'evento esposto dell'arte, la fenomenalità esemplare, la fenomenalità del fenomeno nella scena di un'autoriduzione. Un fenomeno che avrebbe già sospeso tutto ciò che la fenomenologia cerca di ottenere con il proprio metodo, la cui soglia d'apertura può sovrapporsi a quel momento nel quale la filosofia, in vario modo, cerca di sottrarre un *quasi evento* al sensibile e all'intelligibile, al finito e all'infinito, o in altre parole cerca di sottrarre l'impensabilità ad ogni figura del pensato. Come se la filosofia potesse incontrare nell'evento dell'esposizione dell'arte una impensabilità univoca con la soglia di impensabilità del cui ritiro prova a farsi carico soprattutto nei momenti nei quali non cede alle logiche della teologia negativa. Come se una certa nozione di impensabilità o di ritiro fosse comune, in-comune, univoca all'esposizione dell'opera dell'arte e al momento in cui la filosofia, nella radicalizzazione della differenza ontologica, giunge a consegnare la differenza all'esposizione di un ritiro. Come se la nozione di impensabilità fosse univocamente predicabile all'esposizione dell'arte e al momento in cui la filosofia deve chiamare *chora* una differenza che deve differire da ogni differenza.