Massimo Donà

DI UN SESTO SENSO
In margine a *Les Muses* di Jean-Luc Nancy

1. *Prologo*

Ci riferiremo a un intenso saggio dedicato alle "Muse"[1], in cui Jean-Luc Nancy pone al centro della propria riflessione una questione davvero "decisiva", che è tale per tutta la riflessione estetica contemporanea. Quella della natura "singolare" e/o plurale dell'essere artistico.

Come non interrogarsi, d'altro canto, sulle ragioni di fondo che ci fanno indifferentemente parlare di arte al singolare e di arti al plurale? Una questione che già in Hegel e Adorno, ad esempio, aveva trovato due importanti elaborazioni, ma che, dopo la parentesi heideggeriana (risoltasi in una sorta di riproposizione del problema estetico in chiave ontologico-essenzialistica, e quindi vocata a rifare del tema dell'arte una questione esclusivamente "singolare", ossia a parlare di essa come di un "universale"), sembra esser stata sostanzialmente rimossa dalla cultura contemporanea.

Per quanto riguarda il volume in questione, dunque, va subito rilevato che si tratta di un approccio che sa essere insieme rigorosamente fenomenologico e fortemente teoretico: da un lato, infatti, si configura come un ripercorrimento "critico" delle più importanti tappe che hanno condotto l'Occidente a pensare l'arte come qualcosa di "unitario", e dall'altro come uno sforzo tutto rivolto al ripensamento della inesauribile questione heideggeriana del rapporto "arte-tecnica".

Anche se per Nancy la pluralità delle arti non è semplicisticamente riconducibile alla pluralità del nostro "sentire", costituito appunto da diversi sensi, va comunque rilevato come nelle sue analisi un ruolo privilegiato lo assuma propriamente l'esperienza del "toccare". Solo quest'ultimo sembra in grado di liberare le cose dalla gabbia del "significato". L'arte, dunque, come reale condizione di possibilità per un "toccare" che apre ad una esperienza delle cose davvero "libera" e proprio per ciò capace di metterci radicalmente in questione.

Solo grazie all'arte ed alla sua "plurale singolarità", infatti, secondo Nancy, ci si può esporre sentendosi "vestigia" di una non altrimenti qualificabile "esistenza". Nel presentare questo straordinario lavoro di Jean-Luc Nancy vorrei comunque evitare di ripercorrere, sia pur in sintesi, la molteplicità delle questioni che, con grande disinvoltura e spregiudicatezza speculativa, vi si trovano affrontate. E d'altra parte, introdurre un'opera filosofica – e so-

1 Il volume, edito in Francia da Galilée, è stato pubblicato in traduzione italiana dalla casa editrice Diabasis, Reggio Emilia, nel 2006, con il titolo *Le Muse*.

prattutto un'opera che si costituisce come autentico esercizio di *pensiero filosofico*, quale è appunto quella qui in questione – costituisce sempre motivo di forte imbarazzo. Che fare, dunque? Limitarsi a riassumere l'oggettivo dipanarsi dei ragionamenti analiticamente svolti dall'autore, o imporsi una "scelta" e operare una (per quanto dolorosa) selezione?

Certo, gli argomenti toccati dalla riflessione del nostro filosofo sono molti, e tutti di grande rilievo sia storico che teoretico; ma meglio lasciare che il lettore li percorra per proprio conto traendone tutti i prevedibili vantaggi, ossia che li "lavori" con proprie ed originali interrogazioni. Da ciò la presente scelta di impegnarci in un confronto con Nancy intorno a due sole questioni – quelle che ci sembrano in qualche modo essenziali e sufficienti a mettere in luce lo stile speculativo che ha ormai fatto di Nancy uno dei più importanti testimoni della filosofia del nostro tempo. Due questioni saranno quindi fatte oggetto di reale interrogazione da parte nostra e solo con esse ci confronteremo, cercando tanto di mettere in evidenza le fruttuose "aporie" dalle medesime implicate, quanto di esplicitare gli ulteriori sviluppi cui il discorso svolto da Nancy sembra in qualche modo "aprire". Ci stiamo riferendo da un lato alla questione dell'*identità* e dall'altro a quella dell'*esistenza*. Ma procediamo con ordine.

2. *Identità*

Cominciamo a riflettere sulla questione del plurale/singolare che sarebbe proprio dell'arte; una questione che, al di là dell'apparentemente facile risolvibilità sua propria, costringe il pensiero a fare i conti con una "complessità" che si configura come davvero cruciale per chiunque intenda rapportarsi all'esperienza estetica in modo più consapevole di quanto si sia fatto nei secoli precedenti (stante che si è forse troppo spesso voluto vedere nel processuale sviluppo dell'arte e dei suoi stilemi una sorta di progressivo dispiegamento della medesima "idea", ossia di un medesimo *nocciolo* teoretico…).

Come negarlo? Così come si parla da un lato di tecnica e dall'altro di tecniche, da un lato di scienza e dall'altro di scienze, allo stesso modo sembra indubitabile che si possa parlare indifferentemente di "arte" al singolare o di "arti" al plurale. Eppure, non meno evidente sembra che, nel caso dell'arte, non si tratti affatto di un semplice rapporto tra "genere" e "specie"; quasi che l'arte costituisse appunto un genere, rispetto al quale pratiche come la musica, la pittura, la scultura, la poesia etc. sarebbero appunto delle semplici specificazioni, appartenenti davvero ad un medesimo orizzonte categoriale. Quasi che in ognuna di queste pratiche fosse rinvenibile una serie di caratteristiche (dette per ciò stesso "comuni") che consentirebbero alla loro comunque specifica determinazione di essere sempre riconosciuta appunto come *forma d'arte*. Quasi una sorta di "essenza" comune che, nella pratica dello scrivere, così come in quella dedita all'organizzazione dei suoni, ma nello stesso tempo in quella volta alla stesura dei colori sulla tela, rimarrebbe sempre identica a sé, riuscendo a manifestarsi ogni volta come *lo stesso* (come un *questo* piuttosto che un *quello*), nella sua perfetta e determinata identità.

Il fatto è che Nancy sa molto bene quanto sia problematico per il filosofare attuale credere ancora all'esistenza di una "reale" distinzione tra identità e differenza. D'altro canto, l'esperienza di Nietzsche non potrebbe non pesare. A dire il vero, già l'autentica anima dialettica dell'hegelismo più radicale sapeva che *l'identico è originariamente diverso da sé*. Ogni serio

ragionamento filosofico, insomma, di là dall'adesione a questa o quella prospettiva filosofica, deve riconoscerlo; d'altro canto, rileggendo con la necessaria attenzione gli stessi testi platonici non sarà difficile scorgere, almeno in alcuni di essi, la perfetta consapevolezza dell'aporeticità inficiante il rapporto idea (Universale)-cose (singolari). Si pensi in questo senso alle note autocritiche sviluppare da Platone nella prima parte del *Parmenide* dove il padre dell'Accademia rivede appunto l'ingenua aproblematicità strutturalmente inficiante quel rapporto di partecipazione tra idee e cose sensibili che sin dai primi dialoghi aveva costituito uno dei nodi teorici centrali del proprio sistema filosofico.

Insomma, Nancy ne è pienamente consapevole: nessun plurale può rinviare ad un fondamento "semplice", ossia ad un "identico" ad esso stesso in qualche modo originariamente presupposto.

Se questo è vero in generale, va anche precisato, comunque, che il luogo in cui tale impossibilità emerge con tutta la forza e l'evidenza necessarie è appunto quello dell'arte. L'arte, insomma, come cartina di tornasole di una verità che è verità di ogni cosa, ma che, solo in quelle espressioni specifiche che definiamo "artistiche", si declina nella forma di una radicale impossibilità: quella che impedisce di ricondurre il reale a modelli esplicativi dualisticamente costituiti, costretti per ciò stesso a distinguere (non contraddittoriamente) il genere dalle specie ad esso relative ed a ritenere che l'universalità del genere alluda a qualcosa che "davvero" trasparirebbe, e quindi esisterebbe, sempre e solamente nelle specifiche particolarità di volta in volta esistenti, in quanto dotato di una propria solida consistenza, per lo più analoga a quella dell'unico Dio che tutte le creature riuscirebbero a manifestare, ma alla cui esistenza nessun buon cristiano accetterebbe di risolvere nel volto tutto individuale di queste ultime.

Secondo Nancy, dunque, soprattutto dopo la grande cesura hegeliana, la tensione tra il singolare e il plurale dell'arte sarebbe giunta ad un livello di massima intensità. Ma, proprio nel dipanarsi delle vicende che avrebbero caratterizzato l'ultimo secolo del millennio appena conclusosi sarebbe venuta in chiaro almeno una cosa: che la progressiva proliferazione delle forme d'arte non può più essere ricondotta ad una semplice catalogazione ordinata sulla base di precisi valori tassonomici. Tale pluralità – va detto con la massima chiarezza – si dà sempre e solamente come l'irriducibile solidificarsi di una "principiale" pluralità, ormai del tutto libera da abbracci unificanti od origini metafisiche di sorta. Come pluralità che, sempre secondo Nancy, non è neppure riconducibile – quasi si trattasse della propria "ragione" – alla differenziata articolazione dell'umano "sentire".

D'altro canto, se il *senso* gioca un ruolo in qualche modo centrale nell'analisi del nostro autore, ciò può accadere solo in quanto esso viene ad assumere il significato specifico di inedita esperienza del "toccare", di un "toccare" che non indica più semplicemente uno dei cinque sensi ma piuttosto quel modo d'essere con le cose, "con" il mondo e "nel" mondo, che proprio alle diverse manifestazioni dell'arte spetterebbe appunto rendere sperimentabile.

Già qui, però, si pone un problema non indifferente: vale a dire – come è possibile parlare di una modalità dell'esperienza (quale sarebbe appunto consentita da un "toccare" inteso così come lo intende Nancy) che sarebbe comune a tutte le arti, proprio lì dove si è appena preso atto dell'irriducibile pluralità delle arti? Un problema, questo, che è presente, a dire il vero, già nel semplice rilevamento dell'irriducibilità di quello che viene definito "plurale

artistico". Il fatto è che, là dove tale pluralità fosse davvero rigorosamente originaria, non dovrebbe neppure essere possibile accomunare gli elementi di tale pluralità attraverso il riconoscimento del loro esser presenti appunto come "artistici".

Insomma, perché parlare di "arti" consegnandosi *solo apparentemente* al plurale? Non si finisce infatti così per continuare, magari in modo mascherato, a far passare l'idea che un "comune" tra tali "arti" esista davvero e sia per ciò stesso ineliminabile, quel comune che ci consentirebbe appunto di chiamare "arti" tutti gli elementi di tale pluralità?

A questo proposito Adorno ci offre un'indicazione comunque preziosa: il fatto è, dice il francofortese, che «solo negativamente si ha ciò che unisce le arti nella sostanza, al di là del vuoto concetto classificatorio»[2]. L'arte al singolare è insomma per lui un concetto negativo: "arte" è ciò che nessuna arte nel *suo specifico* di fatto è. *Arte* indica il "non" di ogni cosiddetta "arte".

In questo senso, ciò che renderebbe ogni irriducibile elemento della pluralità in questione "una forma dell'arte", andrebbe inteso come un *nulla* di positivamente determinato, e sicuramente come nulla di ciò che può essere positivamente predicato di esso. Ma ciò significa, appunto, che "non" c'è affatto qualcosa di positivamente definibile che possa esser fatto valere come "il senso" *comune* dell'arte.

Soluzione, questa offertaci da Adorno, che appare essa stessa, però, alquanto problematica, si tratta di una soluzione più apparente che reale, insomma, se non altro in quanto, ad esempio, nell'orizzonte di ciò che non è "musica", sono compresi anche l'esser nuvola della nuvola, l'esser caldo del caldo, etc. etc. Infatti, il "non esser musica" (o meglio, la "negazione" di ciò che può essere positivamente predicato di quella pratica specifica che chiamiamo "musica"), da noi qui scelto come esempio, non concerne solo determinate pratiche – che vorremmo appunto inscrivere nell'orizzonte, magari "negativamente" determinato, dell'*essere artistico* –, ma tutto ciò che non è musica in assoluto, e quindi anche pratiche, determinazioni ed esperienze che nessuno di noi sarebbe mai disposto a riconoscere come espressioni di quello che non possiamo fare a meno di continuare ad intendere come "fare artistico".

Insomma, quella direttamente affrontata da Nancy è una questione la cui crucialità corrisponde in misura direttamente proporzionale alla difficoltà della sua soluzione. Il nostro propone una rideterminazione delle pratiche artistiche fondata sulla specificità di un'esperienza che è quella del "toccare" inteso come una sorta di "sesto senso". Ed è proprio grazie a quest'ultimo che le pratiche artistiche stesse troverebbero la loro originaria condizione di possibilità in quanto modi di una medesima esposizione di quell'"essere-al-mondo" che dovremmo intendere come pure *esteriorità* ed *esposizione*, entrambe isolate e presentate come tali.

Certo, nell'esperienza artistica ognuno di noi è toccato e nello stesso tempo tocca; anzi, tocca proprio nell'esser toccato da qualcosa che non è nulla di ciò che potremmo positivamente dire di esso, ossia tocca un "altro" toccare… che non è quello del tatto, ossia del rapporto fisico e sensibile per il quale riusciamo a manipolare, ad usare, etc. etc., ma che concerne piuttosto il toccarsi da parte del toccare stesso. È il toccarsi stesso che l'arte ci fa toccare, insomma; quel toccarsi che dice pura e semplice interruzione del flusso *communicativum*: quello grazie a cui, solamente, le cose si mettono normalmente a nostra disposizione.

2 T.W. Adorno, *Parva Æsthetica*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 188.

D'altro canto, è proprio per questa esperienza del "toccare in quanto toccarsi toccanti", che qualcosa ci si presenta come mondo; ossia che l'"è" si fa presente nella sua costituzione propriamente zonale. Come un *questo* o un *quello* che è altro da noi, ma che nello stesso tempo siamo noi stessi in quanto relazione d'incontro con il mondo.

Insomma, Nancy ci invita a riflettere sulle arti come declinazioni "zonali" di un "toccare" di volta in volta atto alla costituzione di *differenze assolute*, in forza del quale ad essere mostrata sarebbe appunto la *differenza singolare di un tocco*, o meglio, di una *zona del toccare*. Perché il toccare dell'arte si dà appunto per "zone" – coauguli di relazioni intensamente semantizzate che in tale stato d'eccezione (quello rappresentato appunto dall'arte) non sono comunque in alcun modo assecondate; ma al contrario *messe in crisi*.

L'arte, dunque, viene letta come esperienza estrema della crisi del significato, e apertura a quella trascendente-immanenza (o transimmanenza) che solo il "senso" può custodire[3] – anche se ad una sola condizione: quella di fare di sé quella vera e propria *tabula rasa* a partire dalla quale, solamente, il senso stesso può tornare a farsi significato, facendosi però questa volta oggetto di *veritiera* comunicazione. Comunicazione di *nulla*, insomma – dove, il "nulla" altro non è che quel nulla di senso che ogni significato custodisce come propria originaria condizione di possibilità.

Un'analoga concezione dell'arte doveva comunque iniziare a diffondersi già agli inizi del ventesimo secolo, quando, proprio grazie all'impeto demolitore che avrebbe caratterizzato le testimonianze dell'avanguardia dadaista, si sarebbe cominciato a volere esplicitamente l'incomprensibilità dell'opera.

Tristan Tzara lo urlava a viva voce nel suo Manifesto: «Ci occorrono opere forti, schiette, precise, e più che mai incomprensibili»[4]. Sempre più appariva necessario fare pulizia, dar luogo cioè a quella *tabula rasa* di cui dicevamo poco sopra. «C'è un grande lavoro distruttivo, negativo da compiere. Spazzare, ripulire […] senza scopo e senza progetti, senza organizzazione: la follia indomabile, la decomposizione»[5]. Ma le parole di Tzara non vanno interpretate come il delirio di una volontà gratuitamente provocatoria e scandalistica. Troppo spesso si è letto il dadaismo in questi termini. Il fatto è che in determinati artisti, e con sempre maggior determinazione, prendeva corpo la coscienza del valore non meramente comunicativo dell'opera. Anzi, del suo costituirsi come l'antitesi del *communicativum*.

E lo sapeva bene anche Valery – che non era certo un ingenuo ribelle dell'ultima ora, e che pur tuttavia in quel medesimo giro d'anni rifletteva con grande lucidità speculativa sulla differenza tra linguaggio poetico e linguaggio comune, ossia tra l'indecifrabile enigma dell'arte e il necessariamente comprensibile linguaggio comune, ossia tra l'indecifrabile enigma dell'arte e il necessariamente comprensibile linguaggio della prosa.

---

3 A questo proposito facciamo nostre le preziosissime indicazioni fornite da Roberto Esposito nella sua bellissima introduzione al volume di Nancy *L'esperienza della libertà* (Einaudi, Torino 2000). Già Esposito, infatti, dopo aver chiarito la rilevanza della differenza posta da Nancy tra "senso" e "significato", rilevava come sia proprio in rapporto all'elaborazione della questione del "senso" che «si misura la forza e il rischio della prospettiva di Nancy» (R. Esposito, *Libertà in comune*, in *L'esperienza della libertà*, cit., p. IX).

4 T. Tzara, *Manifesto dadaista 1918*, tr. it. in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 306.

5 Ivi, p. 307.

Da un lato egli individuava infatti un linguaggio (quello della prosa, della quotidianità) che è tanto più perfetto quanto più riesce ad annullarsi come tale ed a risolversi nel significato (ossia, in una cosa del tutto diversa da esso), e dall'altro invece un linguaggio "intransitivo", che non si risolve in altro-da-sé; ossia «che tende a farsi riprodurre nella forma medesima entro la quale si manifesta, stimolando il lettore a ricostruirla nella sua identità»[6]. L'indissolubilità tra "suono" e "senso", propria della vera poesia, si fa dunque, per Valery, vera e propria condizione di possibilità per un'esperienza dell'*impossibile* – ciò che resta totalmente vietato al linguaggio ordinario, il quale, invece, fa come se, davvero, le parole potessero naturalmente annullarsi nella presenza reale del contenuto da esse stesse per l'appunto intenzionato. Valery sa bene che «non esiste alcuna relazione fra il suono e il senso d'una parola»[7].

In questa prospettiva, dunque, quello esposto dall'arte non è mai un significato per dirla con Valery: non è mai il risolversi da parte del mezzo linguistico, del suo "senso", nei significati, ossia nel "fine" cui esso tende come ad un altro da sé:

> [...] sarò certo di essere stato capito per il fatto significativo che il mio discorso non esiste più: esso è stato interamente sostituito dal suo *significato* – vale a dire dalle immagini, dagli impulsi, dalle reazioni o dagli atti che appartengono a voi[8],

ma un "senso" che non appartiene all'ordine del *communicativum*, ossia ad un ordine comunque familiare a quell'Io empirico che ognuno di noi comunque anche è, ma ad un Io superiore all'Io stesso, che, dal punto di vista dell'intersoggettività può anche non valere nulla: «ciò che vale per uno solo non vale nulla. È la legge di ferro della Letteratura»[9]. Dove, tale potenza del "senso" non garantisce in alcun modo un'imposizione della sua traduzione in termini di "significato".

Perciò la sua cifra, dal punto di vista della prospettiva comune – teleologica ed utilitaristica –, può essere quella della perfetta "insensatezza".

All'uomo volgare il "senso" dell'arte non può che apparire come perfettamente "insensato". Per il linguaggio della prosa, quello della poesia non può che configurarsi come luogo di un'inutile bellezza – lo sapeva bene già Kant, e verrà compreso sino in fondo nei primi venti anni del Novecento da artisti delle più diverse scuole. E non solo la forza decostruttrice di Dada si inscriveva nell'alveo di tale lucida consapevolezza; ma anche il rigore metafisico di un De Chirico, secondo il quale, appunto, anche grazie alla cesura filosofica segnata da Nietzsche, era diventato possibile far in modo che «il non-senso della vita venisse a costituire l'intimo scheletro di un'arte veramente nuova, libera e profonda»[10]. Nulla di tenebroso o di indicibile, nulla di caotico, comunque, in tutto ciò – ma lucida visione, *chiara e distinta*, dell'insensata bellezza della materia, di oggetti che «per chiarezza di colore ed esattezza di misure sono agli antipodi di ogni confusione e di ogni nebulosità»[11].

---

6 P. Valery, *Poesia e pensiero astratto*, in *Varietà*, SE, Milano 1990, p. 294.
7 Ivi, p. 295.
8 Ivi, pp. 293-294.
9 Ivi, p. 298.
10 G. De Chirico, *La pittura come immagine della mente*, in M. De Micheli, *Carte d'artisti, le avanguardie*, Bruno Mondadori, Milano 1995, p. 303.
11 Ivi, p. 305.

Una chiarezza che per l'Io empirico non è comunque condizione di comunicabilità – perciò al conoscere umano non sono sufficienti i principi cartesiani della chiarezza e dell'evidenza. Perché esso possa ottenere un qualche risultato, a doversi dare è innanzitutto una condizione di reale traducibilità del senso in significato, e quindi l'orizzonte teleologico-relazionale proprio di ogni significato. Non la chiarezza e l'evidenza "in sé" producono infatti comunicazione e crescita della conoscenza, ma chiarezza ed evidenza dell'"esser-per altro".

Perciò, è al cospetto o nel cuore dell'esperienza artistica, sempre secondo Nancy, che ognuno di noi può prendere coscienza di una vera e propria "eccedenza" – un'eccedenza che è innanzitutto eccedenza di sé rispetto a se stessi (da cui il concetto di trans-immanenza). Quell'eccedenza che ognuno di noi è in quanto esistenza totalmente gratuita ed ingiustificabile e proprio per ciò del tutto irragionevole[12].

Lo diceva chiaramente anche Celan; il "poema" (ma noi potremmo dire: l'arte in quanto tale, ossia il suo plurale singolare) parla «per conto di un Altro – chissà, magari di tutt'Altro»[13], e si fa colloquio disperato con un interlocutore che è vera e propria figura di tale Altro – perciò le sue immagini di costituiscono come «luogo ove tutte le metafore e tutti i tropi vogliono essere condotti ad *absurdum*»[14].

---

12 Solo a partire dalla consapevolezza di tale "irragionevolezza" è possibile d'altro canto comprendere perché l'umano conoscere si trovi ogni volta al punto di partenza, quasi che nulla fosse stato sino a quel momento guadagnato. Lo sapeva bene Andrea Emo: «Innumerevoli pagine sono state scritte, sterminate pianure bianche su cui corre l'alfabeto, ma nulla è stato raggiunto; nulla è stato concluso; sentiamo che tutto ancora resta da dire […] che stiamo sempre per cominciare» (A. Emo, Q. 339, 1971). Il fatto è che ogni spiegazione possibile si scontrerà con un'irriducibile *eccedenza* – quella costituita appunto dal fatto che proprio il nostro stesso esistere (così come l'esistere di ogni ente) è ciò che tale spiegazione lascia fuori dal proprio orizzonte. D'altro canto, non poteva essere altrimenti, se, come aveva già perfettamente compreso Kant, il nostro puro esistere allude a quella datità originaria che nessun a-priori formale può sistemare nella propria rete di relazioni categoriali. Alludendo esso a quell'*esser dato* che la stessa attività formatrice dell'Io (che di ogni attività conoscitiva specifica è appunto originaria condizione di possibilità) "presuppone" come il suo stesso *irragionevole* (perché non giustificabile a partire dall'orizzonte apriorico costituente l'Io in quanto "conoscente") esser data a se stessa. Da ciò la tesi kantiana della irrisolvibilità della "materia"; ossia del suo costituirsi come "autonoma" condizione di possibilità di ogni conoscenza – per questo, secondo Kant, «la materia di ogni fenomeno deve esser data solo a posteriori» (I. Kant, *Critica della ragion pura*, vol. I, Laterza, Roma-Bari 1981, p. 66) e per lo stesso motivo, aggiungiamo noi (conformemente a quanto sarebbe poi stato sviluppato da Schopenhauer e da Nietzsche), la stessa esistenza dell'Io, in quanto data a posteriori, per lo meno dal punto di vista logico, rispetto alla struttura formale del medesimo, non si costituisce nell'atto stesso con cui quest'ultimo si costituisce, ma è irreparabilmente sospesa sulla propria assoluta gratuità o ingiustificabilità. In questo senso Kant rileva lucidamente come nessuna intuizione (così interna come esterna) sia originaria – perché «non è tale che con essa sia data l'esistenza dell'oggetto della intuizione, ma è dipendente dall'esistenza dell'oggetto» (ivi, p. 91). L'esistenza deve esser data, e «la facoltà rappresentativa del soggetto *deve essere* modificata da esso» (*ibidem*), affinché qualcosa possa essere presente secondo la sua propria determinazione (conformemente cioè alle forme a priori della sensibilità e dell'intelletto) – e quindi l'Io deve essere dato a se stesso come "esistente" per potersi riconoscere nella propria realtà di attività formatrice originaria, quella che riconoscerà poi la sua stessa esistenza come esistenza di "un mondo" (inteso come relazione originaria di un soggetto e di un oggetto).

13 P. Celan, *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, Einaudi, Torino 1993, p. 14.

14 Ivi, p. 17.

Da cui tutti gli sforzi profusi nel corso della storia dell'Occidente per rimuovere tale eccedenza e per continuare in tal modo a credere di essere "per" e "a partire da" qualcosa. Sforzi che solo l'arte è in grado di "sospendere", facendo spazio a quell'estraneità di cui chiunque è portatore e depositario, ma che riesce a prospettarsi (di là da ogni sempre rinnovabile illusione) solo lì dove il toccare non è più un pro-cedere verso ma piuttosto quel "sentirsi sentire" cui fanno riferimento le riflessioni svolte appunto da Nancy. Un'estraneità accessibile solo nell'esperienza di quell'interstizio al di là del quale, va detto, l'Io è "mondo" allo stesso modo in cui, al di qua del medesimo, lo stesso Io non può fare a meno di prodursi in quell'amalgama di desideri, sensazioni, riflessioni di cui tutti siamo fatti, e che altro non dice se non che a mostrarsi, in ogni esperienza, è quel mondo che Io stesso infine sono.

Ma come *mostrare* che anche al di là del mondo c'è quell'Io che, solo, può convincersi del fatto che il mondo non è mondo e che l'Io non è Io?

Se, per Nancy, ad offrirsi in tali determinazioni del "toccare" è la "cosa stessa", almeno un fatto va da parte nostra rilevato: che, nell'eccedenza del "toccarsi da parte del toccare", le esperienze dell'arte disegnano con il massimo rigore il cuore di un'esperienza che è la verità stessa della "creazione" – quella da cui l'empirico stesso, ossia ogni datità empirica, è di fatto reso possibile, trovandosi nello stesso tempo abbandonato a qualcosa come una semplice "presentazione del luogo".

La creazione, in questo senso, sottratta alle maglie dell'autorità di un sommo *demiurgos*, diventa l'esposizione di un reale costitutivamente "frammentato" – dove non v'è però alcun senso assente. Lo dice bene lo stesso Nancy in *Il senso del mondo*:

> [...] il senso che non può esporsi che direttamente nel frammento non è un *senso assente*, comparabile all'essenza piena di senso del Dio che non smette, in quanto Dio, di assentarsi: esso è il senso del quale l'assenza non fa senso, cioè non si converte in presenza assente ma consiste interamente, se si può dir così, nell'assenza come presentazione o nella frammentazione della pres-enza[15].

Non si tratta insomma di una sottrazione del significato – che darebbe appunto luogo a qualcosa come un "senso assente", o anche, al senso come assenza di significato, come l'esser nascosto e sottratto alla percezione da parte di quest'ultimo. No, ciò che l'arte rende possibile è quell'esperienza dell'esser creato che, in quanto evento dell'origine (sempre la stessa origine si ripete infatti in ogni creazione artistica), si limita ad esporre

> [...] *quel che non è da dire* (non un indicibile, ma il non-da-dire del senso) *in tutto quel che è esposto*, come il dicibile stesso, e ancor più, come il dire stesso, come tutto il dire nella sua frammentazione[16].

Vera e propria esposizione della cosa nel luogo della "sua" esistenza; quello che, in quanto condizione di una esistenza perfettamente *in-dividuale*, non può esser confuso con lo "spazio" determinato che la costituisce quale "oggetto", ossia come cosa tra cose, indistricabilmente connessa alla propria divisibilità, alla propria utilizzabilità, ossia alla propria relazionalità. Quel luogo, insomma, che tanto avrebbe fatto preoccupare il Platone politico, da convincerlo dell'assoluta necessità di condannare l'esperienza artistica.

---

15 J.-L. Nancy, *Il senso del mondo*, Lanfranchi, Milano 1997, pp. 162-163.
16 Ivi, p. 163.

Platone aveva compreso molto bene che il fare dell'arte è destinato alla frequentazione di una realtà costitutivamente "frammentata" – fatta di cose "isolate", meri *phantasmata* illusoriamente prodotti da una superficie specchiante, priva di ogni nesso "concreto" con la concretezza "relazionale" della vita quotidiana e politica.

Già agli occhi del grande padre del pensiero occidentale, dunque, l'arte si mostrava nella sua verità, una verità totalmente impolitica[17]; situata sul crocevia di quell'*impossibile* che permea di sé la totalità dell'esistente – lo stesso che sarebbe stato ripreso con la massima forza, nel Novecento, da autori pur diversi come Walter Benjamin da un lato e Man Ray dall'altro. Straordinaria si sarebbe rivelata, ad esempio, la consapevolezza di quest'ultimo a proposito della natura essenzialmente "frammentaria" dell'esistere artistico. Una *natura* valevole per qualsiasi opera, e di qualsiasi epoca storica – non a caso egli avrebbe finito per convincersi del fatto che: «è possibile apprezzare meglio l'astratta bellezza di un'opera classica in un suo frammento, piuttosto che nella sua interezza»[18]. Ché, solo il frammento dà luogo a quella che Man Ray stesso avrebbe definito *qualità assoluta* – qualcosa che nessuna pratica può "confinare" in questo o quello spazio della propria geografia semantica. Perciò il "frammento" dice un aver luogo che, a nulla di diverso dal proprio stesso aver luogo, di fatto rinvia; un "aver luogo" di natura esclusivamente ontologica, dunque.

Per l'arte, insomma, l'essere *ha luogo* – o meglio, ha luogo la sua stessa irriducibile "differenza", il suo costituirsi sempre nella irriducibile specificità di un toccarsi (che è poi l'esserci inteso come un assoluto aver a che fare con se stessi) in forza del quale, sempre e solamente, un mondo viene all'esistenza o anche, viene fatto essere. Questo o quel mondo, come "cosa", dunque; e non come immagine di qualcos'altro che andrebbe poi sempre ricercato "al-di-là" di esso.

Quali sono dunque le arti?

Potremmo rispondere, per esplicitare in forma preliminare la tesi di Nancy: sono "arti" tutte quelle pratiche in forza delle quali l'esser toccato di volta in volta in questione coincide con l'esporsi puro e semplice, senza alcun'altra determinazione, di un essere-al-mondo. Di una zona, dunque – di un esistere perfettamente singolare il cui costituirsi come "uno tra molti" non rinvia affatto a fondi categorialmente determinabili, ad a-priori formali valevoli come ragioni di questo o quell'ordinamento gerarchizzato, ma piuttosto al suo stesso mostrarsi come figura di "un" (e quindi di uno dei possibili, dei molti possibili) mondo. Ossia come l'esserci di qualcosa che, proprio in quanto costituentesi come "mondo", dice appunto l'originario dispiegarsi di una "molteplicità" che inevitabilmente lo eccede, evidenziando appunto il fatto di essere uno-dei-molti, ossia "cosa singolare" inscritta in quanto tale nella irrisolvibile pluralità del "mondo".

---

17 Usiamo qui l'espressione "impolitico" nell'accezione proposta da Roberto Esposito nel bellissimo volume *Categorie dell'impolitico* (il Mulino, Bologna 1999). Anche l'arte, dunque – per usare le parole di Esposito – non allude, semplicisticamente, ad una dimensione "altra" da quella della *polis*. Essa "tocca" il politico stesso, anzi il "suo impossibile". E quindi riguarda il "politico" in quanto «guardato da un angolo di rifrazione che lo "misura" a ciò che esso non è né può essere» (ivi, p. XXI). Per essa, infatti, come per l'impolitico tematizzato da Esposito, «non c'è dualità – semmai differenza. E una differenza che riguarda la prospettiva, non l'oggetto, e tantomeno il soggetto, di sguardo» (*ibidem*).

18 Man Ray, *Emak Bakia*, in *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 55.

Da cui un gioco di forze che può davvero fare la "differenza": uno scambio reciproco di risposte da intendersi come cor-rispondenza libera da qualsivoglia significazione. Questo, quanto condotto alla presenza dal contatto determinantesi per il puto e semplice "toccare" proprio dell'esperienza artistica – in cui, ad esser comunicato, è semplicemente quell'interruzione che di volta in volta si fa destituzione della comunicazione stessa, secondo un ritmo che è quello del movimento del semplice venire alla presenza. Ed è proprio a partire da tali premesse, che Nancy dice delle parole davvero decisive in relazione alle tematiche artistiche, definendole appunto come ciò che accoglierebbe addirittura il *"fondo" stesso* nell'evidenza di un "esserci" sempre singolare (lo stesso che, nel suo sempre *assoluto* costituirsi, equivale *sic et simpliciter* ad una non ulteriormente giustificabile ragione di se stesso).

L'esperienza dell'arte finisce dunque per assumere il volto di una vera e propria esperienza di verità – inconfutabile verità. Fermo restando che l'inconfutabilità coincide qui con la sua stessa perfetta indimostrabilità (d'altro canto come si potrebbe dimostrare il "principio", se non a condizione di vanificare la sua stessa supposta principialità?). Perciò ha davvero ragione Pessoa, quando afferma che *le cose non hanno significato: hanno esistenza*. Le cose sono l'unico senso occulto delle cose.

Proprio in quanto esplicitazione di tale "vero", dunque, l'arte riesce a configurarsi come portatrice di un'esperienza in cui a darsi è sempre, ogni volta, una "unità" che non ha mai luogo al di là di tale "ogni". Sì che ogni opera, ogni tecnica, ogni evento dell'artisticità, insomma, si disegni come semplice ritaglio dell'apparire – come il suo ritaglio. Ossia come quel presentarsi della presentazione la cui universalità (la cui intrascendibilità) non delinea alcun confine determinato, alcuna positiva sostanzialità (qualcosa come "una presentazione in generale"); ma vive in un ritmo d'essere che fa della sua insuperabile singolarità l'evento stesso della pluralità, e di tale pluralità l'evento stesso dell'intrascendibile toccarsi di un esistere sempre perfettamente singolare.

Nancy, insomma, procede sicuro; e così facendo, perviene ad una *akmé* speculativa che lo costringe alla definitiva resa dei conti nei confronti di ogni mitologia del rovesciamento, ossia di ogni dialettica negativa – e proprio per questo riesce a metter in gioco un "altro" senso dell'identità (tra gli opposti) della cui portata non è forse neppure pienamente consapevole.

Al di là di ciò, peraltro, egli apre il pensiero alla possibilità di rimettere in gioco l'intero apparato categoriale ereditato da una importante tradizione filosofica (quale è appunto quella dell'Occidente), facendone appunto intravedere inediti e realmente possibili sviluppi. Come quello relativo ad un'idea di "identità" il cui *differenziarsi* non dice affatto, per la medesima, un modo del proprio destinale "portarsi fuori di sé"; tale, cioè, che tutte le opposizioni (singolare/plurale, figura/sfondo, universale/particolare, etc.) possano predisporsi ad una radicale e proficua rideterminazione – proficua almeno per quel tanto che sembra rendere possibile il definitivo abbandono di ogni esperienza della "perdita" e della "mancanza" (come quelle inevitabilmente implicate da ogni forma possibile del dialettico in quanto tale).

Ciò che sembra possibile, a partire da tali premesse, dunque, è la stessa intellezione di un farsi *altro* in relazione a cui nulla venga in qualche modo perduto. Un farsi *altro* libero per ciò stesso da ogni declinazione cronologico/temporale; costituentesi dunque come puro evento di una perfetta e – per dirla alla Nancy – puramente "zonale" spazialità ontologica. Perciò, a prospettarsi è qui, davvero, un'inedita e tuttora impensata topologia dell'*identità*.

Se è vero che "il senso è pluralmente unico e unicamente plurale", liberi da idolatrie o mistici-

smi della sacralità, ci si potrà lasciar toccare da un'inedita esperienza della vera in-finità: connessa alla perfetta coscienza del fatto che ogni finito, ogni evidenza, ogni sfumatura della presenza, dicono appunto tutt'altro che "privazione" e "incompiutezza" – ché ogni volta è davvero "lo stesso" a dirsi, ridirsi, a dirsi in modo sempre realmente *diverso*, anzi, sempre assolutamente *diverso*. All'infinito – cioè sempre, senza "tregua", per dirla con Nancy.

Come negarlo? Non si può non riconoscere di trovarsi al cospetto di un radicale ed inesplorato volto dell'*identità*: quello in forza del quale, solo nella precisa attenzione all'infinito modularsi dell'esistente, sempre "assoluto", appunto (se non altro in quanto *ab*-solto dal dovere di presentarsi, di pronunciare il proprio nome e il proprio cognome, ossia di definirsi), e quindi indeclinabile, è in qualche modo possibile incontrare la perfetta indifferenza di un irriducibile "è", quello che ognuno di noi finisce paradossalmente per rimuovere e mascherare ogni volta che lo fa "predicato". Ogni volta che lo costituisce come *verbum*, che lo declina, e quindi che lo "crea" (radicalizzando così la stessa paradossalità di tale esperienza) – ossia che ne fa un assolutamente singolare, e quindi un "esistente": finendo così per moltiplicare la sua stessa immoltiplicabile e perfetta singolarità.

3. *Esistenza*

Proprio a partire dalla tematizzazione di una forma non dialettica dell'esserci, dunque, Nancy perviene a fare dell'*identità* un qualcosa di sempre perfettamente identico a sé nel suo stesso non esser mai davvero "solo". Si tratta dunque di un'*identità* che è sempre e solamente nella propria "esistenza". Nel proprio esser perfettamente singolare sempre e solamente in una irriducibile ed insemplificabile pluralità.

Ma allora è lo stesso concetto di "esistenza" a reclamare *in primis* una radicale ritematizzazione. Ché non è più possibile parlare di "esistere" nel senso di "eccedenza" rispetto a qualsivoglia vuota determinazione d'essenza. L'*esistere* cui dà voce Nancy nulla ha a che vedere con un "plus" rispetto all'orizzonte delle mere determinazioni – esso dice piuttosto ciò che già Tommaso d'Aquino individuava quale ragione dell'unicità e straordinarietà di Dio[19]: ossia un'esistenza davvero indistinguibile dall'essenza. Quel puro "è" in cui tutto è detto al modo di una singolarità tanto perfetta da farsi vero e proprio *non aliud*[20] – esistenza vera che né ci perfeziona né ci limita, come quella che sarebbe stata "toccata" dal genio pittorico di Magritte. Le parole di quest'ultimo non lasciano dubbi al proposito: «l'*esistenza* del mondo e la nostra esistenza sono uno scandalo per il pensiero, sono qualcosa di assolutamente incomprensibile, quali che siano tutte le spiegazioni che se ne possono dare»[21].

---

19 «Aliquid enim est sicut Deus cuius essentia est ipsummet suum esse […] quia essentia sua non est aliud quam esse eius. Et ex hoc sequitur quod ipse non sit in genere; quia omne quod est in genere oportet quod habeat quiditatem preter esse suum […]» (Tommaso d'Aquino, *De ente et essentia*, 5; *Ente ed essenza*, tr. it. Rusconi, Milano 1995, p. 119).

20 Il riferimento a Nicola Cusano è in questo caso evidente – si tratta infatti di uno dei concetti decisivi della teoresi cusaniana, che proprio attraverso quest'ultimo tenta di rendere ragione in modo filosoficamente rigorosissimo dell'altrimenti aporetica trascendenza del divino in quanto tale (cfr. N. Cusano, *Non aliud*, in *Opere filosofiche*, Utet, Torino 1972).

21 R. Magritte, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 523.

E forse proprio in tale *nuda esistenza* abita quello che Nancy chiama appunto l'enigma dell'arte – certo, "forse tutta la storia dell'arte è fatta delle sue tensioni e delle sue torsioni verso il suo proprio enigma", ma ciò che si tratta di comprendere è innanzitutto questo: che, ad esserci, ogni volta, è davvero sempre un'*altra* arte. Sì che lo stesso enigma sia sempre perfettamente identico a sé, sempre il medesimo, eppure sempre *irriconoscibile* – d'altro canto, cosa potrebbe significare la *conoscenza* del semplice esserci di ciò che è?

Per quanto ne sappiamo, conoscere significa sempre e comunque tradire il puro "è" – dandogli un nome, de-finendolo, facendolo essere ineluttabilmente *per aliud*.

Perciò, la meraviglia che ci mette ogni volta in difficoltà – sì che ci si chieda continuamente, ad ogni giro di boa: "Ma è vera arte, questa? Cosa ha a che fare tutto ciò (*il contemporaneo*) con quello che è stato fino ad oggi "arte"?" – lungi dal costituirsi come prova del fatto che avremmo smarrito la strada maestra dell'arte, dice al contrario che ogni volta, nonostante tutto, l'abbiamo ritrovata, ritrovandola appunto nel suo stesso non farsi mai trovare. Nella sua sconcertante irriconoscibilità.

In ciò il ritmo di una ripetizione in cui a ripetersi è nient'altro che la perfetta visibilità dell'invisibile – quella dell'"è", ossia di una copula che non predica alcunché, ma che espone, anzi che *si* espone, che si fa vedere *nell'altro* che ogni volta stupisce nello stupirsi suo proprio, per il suo non essere mai diverso da sé, dalla propria perfetta singolarità, e, in questo stesso esporsi, per il suo non potersi mai ri-conoscere davvero. Solo ciò che abbiamo già conosciuto, possiamo infatti ri-conoscere – come ben sapeva Platone. Nessuna anamnesi può in questo caso salvarci; ché, niente v'è da ricordare, né del passato né del presente.

Perciò, sulla roccia dell'esserci artistico ci vengono offerte mere vestigia del nulla; di ciò che, per il fatto stesso di non risolversi in una qualche "questità", coincide appunto, e nel modo più radicale, con un "è" risoltosi tutto in puro spazio, in pura estensione e luogo di passaggi. Spaziatura segnata da figure – le "nostre". Quelle del nostro esser passanti. Trovandoci noi tutti, per l'appunto, nell'interstizio di un a-dimensionale "è", il cui passare è talmente immediato che nessuno riesce a toccarlo, indipendentemente dal suo proprio toccarsi – dal toccare il proprio assoluto toccarsi. Indipendentemente dal suo presentarsi in un "tocco" che non è né il mio né quello di nessun altro. Dal suo esser proprio per ciò sempre *già passato* nell'esistere empirico – quello che nulla "sa" del proprio "è", e che proprio per questo, comunque, si consente l'illusione della conoscenza, la stessa che noi disperatamente educhiamo, magari senza renderci conto della sua irrimediabile *ou-topicità*.

D'altro canto, cos'era l'*essenza* già per Aristotele se non il puro *to ti en einai* (ciò che è stato essere)? E ancora per Hegel, cosa attinge il conoscere quando "tocca" quell'*essenza* in cui ogni "è" custodisce la propria verità *negativa*, se non un passare che è sempre inderogabilmente già passato[22], se non un *Sein* tutto già da sempre risolto nell'esteriorità di un "universalissimo", e perciò a tutti "comune", *Wesen*?

---

22 È forse a tale verità che guarda Nancy nel rilevare come l'*esposizione infinita dell'identità*, il cui «atto è quello dell'uguaglianza che, uguagliandosi, si rende ineguale a sé», non produca «né una presenza puramente presente (che dunque dilegua) né un'assenza puramente assente (che dunque s'impone), ma l'assoluto della presentazione» (J.-L. Nancy, *Hegel. L'inquietudine del negativo*, Cronopio, Napoli 1997, pp. 34-35).