

A cura di
Francesca R. Recchia Luciani

**UN POLITICO ERMENEUTICO
PER IL POLITICO DI GRÜNEWALD:
CON MARTIN BUBER E JEAN-LUC NANCY**

**A HERMENEUTIC POLYPTYCH
FOR GRÜNEWALD'S POLYPTYCH:
WITH MARTIN BUBER AND JEAN-LUC NANCY**

n. 16 | Anno 2023

**NUMERO SPECIALE
SPECIAL ISSUE**



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI BARI
ALDO MORO**

**Dipartimento di Ricerca
e Innovazione Umanistica**

post-filosofie

RIVISTA DI PRATICA FILOSOFICA E DI SCIENZE UMANE

Post-filosofie

RIVISTA DI PRATICA FILOSOFICA E DI SCIENZE UMANE

Post-filosofie

#16



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI BARI
ALDO MORO**

DIPARTIMENTO DI RICERCA E INNOVAZIONE UMANISTICA

Post-filosofie. Rivista digitale. Numero 16. Anno 2023

UN POLITICO ERMENEUTICO PER IL POLITICO DI GRÜNEWALD:

CON MARTIN BUBER E JEAN-LUC NANCY

A HERMENEUTIC POLYPTYCH FOR GRÜNEWALD'S POLYPTYCH:

WITH MARTIN BUBER AND JEAN-LUC NANCY

ISSN: 1827-5133

<https://ojs.cimedoc.uniba.it/index.php/postfil>

Fondatore e direttore responsabile: Francesco Fistetti (già Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

Direttrice scientifica ed editoriale: Francesca R. Recchia Luciani (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

Comitato scientifico: Bethania Assy (Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro), Cristiano Maria Bellei (Università degli Studi di Urbino), Lorenzo Bernini (Università degli Studi di Verona), Óscar Barroso Fernández (Universidad de Granada), Rossella Bonito Oliva (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), Fabienne Brugère (Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis - Présidente de l'Université Paris Lumières), Giuseppe Cacciatore (già Università degli Studi di Napoli Federico II), Alain Caillé (già Université La Défense Paris Ouest Nanterre), Daniela Calabrò (Università degli Studi di Salerno), Marina Calloni (Università degli Studi di Milano-Bicocca), Clementina Cantillo (Università degli Studi di Salerno), Philippe Chaniel (Université de Caen Normandie), Danielle Cohen-Levinas (Université Paris-Sorbonne - Ecole Normale Supérieure Paris), Giulia Colaizzi (Universitat de València), Roberto Finelli (già Università degli Studi Roma Tre), Marcel Hénaff (già University of California San Diego), Barbara Henry (Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa), Fabrizio Lomonaco (Università degli Studi di Napoli Federico II), Massimiliano Marianelli (Università degli Studi di Perugia), Edoardo Massimilla (Università degli Studi di Napoli Federico II), Natascia Mattucci (Università degli Studi di Macerata), Stefano Petrucciani (Università degli Studi di Roma "La Sapienza"), Alberto Pirni (Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa), Iulia Ponzio (Università degli Studi di Bari Aldo Moro), Paolo Ponzio (Università degli Studi di Bari Aldo Moro), Elena Pulcini (già Università degli Studi di Firenze), Laura Sanò (Università degli Studi di Padova), Federica Timeto (Università degli Studi Ca' Foscari Venezia)

Comitato editoriale: Johannes Beetz (Università di Warwick – Gran Bretagna), Giorgio Borrelli (Università degli Studi di Bari Aldo Moro – Italia), Antonio Carnevale (Università degli Studi di Bari Aldo Moro – Italia), Serena Delle Donne (Universitat de València – Spagna), Grazia Dicanio (Università di Oslo – Norvegia), Elio Di Muccio (Università di Birmingham – Gran Bretagna), Anne Dymek (Harvard University – USA), Jens Maefse (Justus-Liebig-Universität di Gießen – Germania), Arianna Porrone (Università degli Studi di Macerata – Italia), Tommaso Sgarro (Università Telematica Pegaso – Italia), Valeria Stabile (Alma Mater Studiorum-Università degli Studi di Bologna – Italia), Florian Villain (Université de Caen Normandie - Francia), Massimo Villani (Università degli Studi di Salerno - Italia), Alexandra Zierold (Università di Treviri – Germania)

Segreteria di redazione: Carolina Caccetta (Università degli Studi di Bari Aldo Moro), Alessia Franco (Università degli Studi di Bari Aldo Moro), Raffaele Pellegrino (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

Editing: Giorgio Borrelli e Carolina Caccetta

Impaginazione e copertina: Mario Velluso

Questo numero è curato da Francesca R. Recchia Luciani

Contatti:

Francesca R. Recchia Luciani

Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica

Università degli Studi di Bari

Palazzo Ateneo – Piazza Umberto I – 70100 BARI Tel 080.5714174

email: francescaromana.recchialuciani@uniba.it

Indice

- 9 Introduzione
FRANCESCA R. RECCHIA LUCIANI
- SAGGI
- 15 L'Altare
MARTIN BUBER
(traduzione dal tedesco in italiano di Silvia Lorusso)
- 19 Der Altar (v. o.)
MARTIN BUBER
- 23 L'Autel
MARTIN BUBER
(traduzione dal tedesco in francese di Maud Meyzaud
e Jean-Luc Nancy)
- 27 Ateologia cromatica
JEAN-LUC NANCY
(traduzione dal francese in italiano di Silvia Lorusso)
- 34 Atheologie Chromatique (v. o.)
JEAN-LUC NANCY
- 41 La croce è decostruibile? - Ist das Kreuz destrudierbar?
JEAN-LUC NANCY
(traduzione dal francese in italiano di Silvia Lorusso)
- 51 Ist das Kreuz destrudierbar? (v. o.)
JEAN-LUC NANCY
- 60 Apparato iconografico

- 71 Dinanzi all'Altare di Grünewald. Un dialogo tra Jean-Luc Nancy e
Francesca R. Recchia Luciani
JEAN-LUC NANCY/FRANCESCA R. RECCHIA LUCIANI
- 85 Ermeneutiche sinestetiche: corpo sensibile e decostruzione
della croce nella e oltre la metaestetica di Jean-Luc Nancy
FRANCESCA R. RECCHIA LUCIANI

Introduzione

FRANCESCA R. RECCHIA LUCIANI

<https://doi.org/10.15162/1827-5133/1822>

Il n. 16 del 2023 di «Post-Filosofie», il cui titolo è “Un polittico ermeneutico per il polittico di Grünewald: con Martin Buber e Jean-Luc Nancy”, costituisce a tutti gli effetti un numero speciale della nostra rivista, poiché inserendosi nel solco o in continuità con il numero che l’ha preceduto, il n. 15 del 2022 interamente dedicato al grande filosofo francese scomparso nel 2021 e perciò intitolato “Con Jean-Luc Nancy: per un’ontologia del *noi* e del *con*”, contiene dei testi molto importanti su una sezione tanto peculiare quanto fondamentale di quella decostruzione nancyana del cristianesimo che ha occupato uno spazio ampio e fecondo della sua riflessione nel tempo della propria lunga militanza teoretico-filosofica.

Si intende fare riferimento qui, in generale, al ruolo dell’arte e soprattutto della pittura nel contesto della sua opera ermeneutico-decostruttiva e, in particolare, alla posizione occupata dalla disamina dell’arte sacra, principalmente cristiana, nel processo di comprensione su cui tanto a lungo si è impegnato il filosofo strasburghese di quella fenomenale penetrazione capillare di idee d’origine religiosa all’interno dei più svariati contesti del pensare e dell’agire, in Occidente prima e poi da lì in tutto il mondo. E così anche l’evoluzione dell’iconografia, dalla tradizione sacra più antica sino al contemporaneo, non è per Nancy il mero prodotto della secolarizzazione delle immagini del mondo nel rapporto col sacro, o come avrebbe detto Max Weber, del suo “disincantamento”, quanto piuttosto di ciò che egli chiama il “ritirarsi della presenza” del divino stesso, che oltrepassa l’antica controversia connessa all’interdizione della sua più o meno legittima rappresentabilità verso la mostrazione, attraverso le arti non solo pittoriche, dell’invisibile, dell’ineffabile, del mistero.

Chi conosce Nancy sa bene come l’attenzione alla produzione artistica d’ogni epoca storica fosse imprescindibile per lui per accostarsi, dotato di tale immenso e meraviglioso arsenale di rappresentazioni a costituire un possente immaginario articolato in raffigurazioni e trasfigurazioni – a cominciare dalle pitture rupestri paleolitiche di Lascaux di cui subisce profondamente la fascinazione –, ad alcune tematiche che egli dissezionava filosoficamente, senza però trascurare mai quel magnifico *corpus* figurativo che, illustrandone le

possibili apparenze, diramazioni, evenienze, propaggini, ne rappresentava l'alfa e l'omega del suo sviluppo, delle strade, possibili o praticabili, della sua evoluzione. Nel corso del suo lungo impegno intellettuale, protrattosi per circa sessant'anni, molteplici sono stati i testi, i saggi, i volumi, gli interventi, anche curatoriali, dedicati da Nancy sia all'arte in generale che a specifiche opere, così come alle teorie dell'immagine e della rappresentazione. Ciò a riprova che hegelianamente egli reputasse irrinunciabile il discorso estetico per intraprendere appropriatamente quello filosofico, con un afflato che gli ha reso possibile anche superare i confini disciplinari o lo statuto epistemologico dell'estetica in direzione di quella che in questo volume verrà definita una metaestetica, ovvero, un processo d'illuminazione reciproca delle forme e dei significati della produzione artistica che incarna di fatto il suo stesso superamento come mera teoria dell'arte, o più classicamente del bello, e si fa vera e propria filosofia *tout court*, senza primazie, gerarchie, posizioni dominanti o ancillari, ma in una circolarità discorsiva ed ermeneutica in cui entrambe si ampliano e si arricchiscono di rimandi, richiami, rispecchiamenti, risonanze.

Questa è l'ispirazione che ha guidato la ricca composizione di questo volume, che a suo tempo fu pensato e progettato con lo stesso Nancy, ma che purtroppo varie vicissitudini, prima la pandemia e poi la sua, per me, dolorosissima scomparsa, hanno a lungo rimandato. Esso si apre con alcuni preziosi scritti, pubblicati in Italia per la prima volta, di cui egli, in seguito a una visita comune a Colmar nel 2018, mi ha fatto dono, consentendo l'assemblaggio di questa sorta di dossier dedicato al maestoso "altare di Grünewald". Il suo oggetto è, ancora una volta, un segmento della nancyana infaticabile decostruzione *indecostruibile* del cristianesimo che qui si riattiva prima attraverso la rilettura di un saggio del grande teologo ebreo austriaco Martin Buber (che Nancy aveva tradotto dal tedesco in francese molti anni prima e che compare qui tradotto in italiano da Silvia Lorusso) dedicato per l'appunto all'"altare dello spirito in Occidente", e poi per mezzo di due suggestivi saggi del filosofo strasburghese che appaiono qui per la prima volta in italiano (anch'essi tradotti da S. Lorusso). La consonanza tra Nancy e Buber, pur a partire dalle differenti prospettive, di certo non sorprende proprio in quanto entrambi teorizzatori di una lettura dell'esistenza umana tutta incentrata sulla relazionalità, aspetto che emerge nettamente dal bellissimo saggio "Ateologia cromatica", che il filosofo strasburghese dedica al luminoso testo buberiano in cui il teolo-

go disvela i significati della pittura di Grünewald attraverso un altro immenso teologo cristiano, Meister Eckhart.

Ma, a formare un vero e proprio polittico filosofico che fa ancor più brillare prismaticamente, nel gioco di specchi e di reciproco rischiaramento, lo stupefacente polittico pittorico è un altro incantevole saggio di Nancy intitolato “La Croce è decostruibile? - Ist das Kreuz destrudierbar?”, una domanda che sfiora in più punti, senza mai assorbirlo direttamente, il mistero sacrale e teologico che fa pulsare il cuore dell’immane impresa artistica del pittore dell’*Altare di Issenheim*, con la sua impressionante crocifissione centrale e tutto il policromo e plurisimbolico apparato iconografico a contorno.

A integrare il polittico ermeneutico uno scambio dialogico tra chi scrive e Jean-Luc Nancy realizzato “Dinanzi all’Altare di Grünewald” dopo aver visitato a Colmar il Musée d’Unterlinden, proprio con l’intento dichiarato di condividere l’esperienza, quasi stendhaliana, di rivedere *insieme* quest’“opera totale”, accomunati dalla volontà di compiere una *visitatio*, ovvero come nel “latino ecclesiastico”, non una “semplice visita”, quanto una “pratica per rendersi conto, per esaminare e per provare o far provare qualcosa”.¹

A chiudere, senza concluderlo, questo articolato dossier un saggio di chi scrive intitolato “Ermeneutiche sinestetiche: corpo sensibile e decostruzione della croce nella e oltre la metaestetica di Jean-Luc Nancy”, in cui si tenta una necessariamente incompiuta perlustrazione delle trasformazioni più rilevanti e impressionanti dell’iconografia della croce che l’hanno resa un simbolo universale della vulnerabilità ontologica degli esseri viventi.

Proprio per la sua natura di composito volume dedicato fondamentalmente a un’opera d’arte, il maestoso *Altare di Issenheim* di Matthias Grünewald, che viene a essere analizzato nelle sue parti e nei suoi significati, puntando a individuarne i sensi plurimi che restituisce la sua ricezione in quello spazio di “intima intensità” o di “intensa intimità” che Jean-Luc Nancy e John Berger additano come l’area specifica e peculiare della relazione speciale che si genera tra chi crea l’arte e chi gode dell’opera, esso è dotato di un apparato iconografico dedicato sia a questa multipla pala d’altare, ma anche a quelle opere d’arte che sono state convocate a dialogare con essa in un coro policromo e polisemico che ha lo

¹ È così che Nancy legge la Visitazione di Pontormo conservata nella chiesa di Carmignano: cfr. J.-L. Nancy, *Visitazione (della pittura cristiana)*, ed. it. a cura di A. Cariolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano 2002, p. 13.

scopo di ampliare la rete di senso e di sensibilità che si dispiega in questo numero monografico di «Post-Filosofie». L'intento di queste immagini è di accompagnare chi legge nell'esperienza multisensoriale e sinestetica di godimento che provoca la relazione, l'incontro, la frizione, lo shock e la scossa che arte e filosofia producono nel dialogo comune e nell'intersecarsi dei loro cammini: l'aspirazione di chi ha curato questo volume è che il suo piacere a comporlo trovi la più vasta risonanza possibile in chi lo leggerà.

Di quella bellissima giornata del maggio 2018, di quella esplorazione indimenticabile in cui Jean-Luc Nancy e io abbiamo provato qualcosa di molto potente dinanzi al capolavoro di Grünewald, restano questi testi, ma resta soprattutto la generosità immensa di colui che mi ha consentito di sperimentare, nella condivisione con me del suo tempo prezioso e del suo immenso acume, cosa significhi ricevere un dono, uno di quei doni che legano insieme, nel *con-essere* e nella reciprocità dello scambio, anche solo per un tempo breve, due esistenze. È per questo che, nel dedicargli questo numero di «Post-Filosofie», voglio ricordarlo qui con una delle sue splendide sintesi: “Come il sole, l'esistenza si dona senza mai ricevere, perché la sua luce è accecante”².

Grazie di tutto, Jean-Luc.

² J.-L. Nancy, *Cosa resta della gratuità?*, ed. it. a cura di F. Nodari, Mimesis, Milano 2018, p. 42.

SAGGI

L'Altare*
MARTIN BUBER

DOI: <https://doi.org/10.15162/1827-5133/1917>

* Testo scritto nei mesi d'inverno e primavera 1914, secondo le indicazioni date da Buber stesso. Pubblicato nel 1917 in *Ereignisse und Begegnungen*, (Eventi ed incontri), Inselverlag, Lipsia, e ripreso nel 1953 in *Hinweise* (Indications, ou Esquisses), Manesse Verlag, Zurigo. In quest'ultima raccolta di saggi brevi redatti in cinquant'anni, l'autore segnala di aver conservato solo dei testi di cui egli condivide sempre la prospettiva essenziale. "L'Altare", malgrado il suo carattere assai marginale rispetto all'opera di Buber, ha pertanto conservato per lui la sua importanza. - La nostra traduzione è stata realizzata per il presente volume. Abbiamo scelto di tradurre "Altar" con "Altare", poiché è il senso ordinario della parola e perché Buber intende chiaramente attribuirgli quel valore. Si deve tuttavia indicare che questa è la denominazione corrente attribuita ai *retabes*, in particolare a quello d'Issenheim, nonostante esistano anche termini come "Altaraufsatz", "Altartafel" o "Altarbild". La differenza dei lessici si chiarisce inoltre sapendo che nella parola "retable" (*retrotabulum*) il "tavolo" (*la "table"*) designa il retro dell'altare *derrière* ("retro") nel quale si trova il quadro (*le tableau*). [Questa nota compare nella traduzione francese del testo ad opera di Maud Meyzaud et Jean-Luc Nancy che si trova nel volume *Histoire du Musée d'Unterlinden et de ses collections de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Société Schongauer-Musée d'Unterlinden, Colmar 2003, N.d.C].

Questo è l'altare dello spirito in Occidente, un tempo eretto dal maestro Matthias Grünewald in una chiesa conventuale alsaziana e ora visibile in un'altra chiesa conventuale d'Alsazia, tuttavia, come la parola di Meister Eckhart che predicava due secoli prima nei conventi alsaziani, esso oltrepassa tutte le chiese e tutta la Chiesa.

Questi due, Eckhart e Matthias, sono fratelli e i loro insegnamenti affratellati. Ma il linguaggio in cui Grünewald insegna è quello del miracolo del colore, che nessun tedesco ha parlato né prima né dopo di lui.

Questo è l'altare dello spirito in Occidente, e Colmar è grande quanto Benares. Ma solo il pellegrino che è stato istruito in questo linguaggio vi trova autentico accesso.

È la nostra epoca (nei suoi primi giorni) che ha disassemblato l'altare, come tutte le grandi opere antiche. Quando era ancora intero, nell'averlo di fronte per la prima volta, lo si vedeva chiuso e sulle ali chiuse si vedeva la crocifissione.

In questa immagine, un Cristo dal corpo martirizzato e le dita rizzate delle mani inchiodate è esposto dinanzi alla notte del mondo. Al suo fianco, vi è un Battista vestito di rosso che come un gigantesco ciarlatano lo indica e pronuncia il suo detto, dall'altro lato, un discepolo barcollante e sul punto di svanire come un fuoco fatuo. Dinanzi a lui due donne, le due donne della terra, le due anime della terra, Maria in piedi e Maddalena inginocchiata.

Gli occhi di Maria sono chiusi, quelli di Maddalena sono aperti. Le mani pallide di Maria sono premute l'una nell'altra senza fessure, le mani di Maddalena, di un incarnato da cui traspare sangue, sono selvaggiamente intrecciate in modo che ciascun dito sporga come un giovane animale. Ciò che presenta colore sulle maniche, sul petto, sull'orlo della veste di Maria scompare dietro all'immenso e mortale biancore del mantello, che la avvolge manifestamente come un sudario. Non c'è un punto del corpo e della veste di Maddalena il cui colore non sia appello o canto; la sua veste rosso chiaro è cinta da un cordone rosso scuro, un giallo oro risponde al biondo torrenziale dei suoi capelli, e il velo scuro splende anch'esso. Ella è votata alla moltitudine dei colori così come Maria lo è ad una uniforme assenza di colore, ma la sua screziatura policromatica¹ non è vincolata ad un senso, e il

¹ Riguardo a questa particolare traduzione del termine *diapruve* con il sintagma "screziatura policromatica" si veda la nota 2 al saggio di J.-L. Nancy, "Ateologia cromatica", contenuto in questo numero di «Post-Filosofie» [N.d.T.].

biancore di Maria resta separato dalla vita. Entrambe sono le due anime della terra, nessuna delle due ne è lo spirito. Innanzi alla notte del mondo esse risplendono ai piedi del crocifisso con gesti diversi e tuttavia correlati, come la domanda sull'Umano.

In seguito, le ali si aprono e presentano il loro retro su entrambi i lati dei pannelli interiori. Il cuore dell'altare si apre, e così si legge:

A sinistra, l'Annunciazione. L'annuncio della risposta.

Al centro, la Nascita. Il mattino del mondo splende lì, sulla montagna cristallina, ai suoi piedi siede la Vergine col bambino, e molto in alto una schiera di angeli si riversa dalla gloria divina come il polline di una fioritura infinita. Nella gloria, essi eccedono ancora il colore, uniti in una luce solare, ma nel corso della loro discesa nel regno intermedio del divenire, ognuno si accende di un colore; e così, fluttuanti e inginocchiati, essi mettono in musica, a sinistra nel portale, ciascuno un colore.

“Poiché è la materia ultima, una tal cosa riposa unicamente in se stessa e gioisce nella sua esaltazione.”

Questo è il miracolo della genesi del colore, del divenire della molteplicità dall'unità: il primo mistero. Questo mistero viene solo rivelato, non ci è assegnato. La gloria debordante di colori è lo spirito del cielo, non è lo spirito della terra, a cui essa non si schiude. Gli angeli vi sgorgano, ma non la contemplano. Non ci è dato di trovare l'unità vivente dietro la molteplicità. Quando mettiamo da parte i colori, non vediamo la luce, bensì l'oscurità, per quanto essa sia inebriante e piena di estasi. Chi si avvolge nel mantello bianco si separa dalla vita; e conosce la sua verità solo finché tiene gli occhi chiusi. “Riconosciamo che Dio, nel suo proprio essere, non è un essere”. Il nostro mondo, il mondo colorato, è il mondo.

Saremmo, allora, come Maddalena in balia della molteplicità? Se non volessimo allontanarci dalla violenza del reale, né rinnegare la pienezza della nostra esperienza, saremmo forse dispersi nelle cose e relegati nel condizionato? Dovremmo pertanto errare eternamente di essere in essere e di evento in evento, incapaci di abbracciare la loro unità?

Proseguiamo con la lettura:

A destra, la Resurrezione. Ecco la notte e il giorno del mondo in una volta sola: al centro del cielo stellato, un enorme sole, rigonfio di colore come di una linfa vitale, dal centro giallo chiaro si estende lungo raggi circolari rossi fino alla frangia blu che raggiunge le tenebre, e in esso, sopra il sepolcro rove-

sciato e i guardiani caduti, si levano dritti in un mantello dal primo rosso aurorale, da una nube violetta, il fuoco del fulmine e il più luminoso cielo azzurro in lontananza - il Risorto, egli stesso infiammato di colori, dal chiarore solare del volto fino all'umile rosa dei piedi.

Cos'è la policromia di Maddalena di fronte a questo spettro del mondo? Cos'è la bianca unità di Maria di fronte alla sua, tutta colorata? Nel suo senso unitario, raccoglie i toni dell'essere, ogni tono puro e intenso, tutti collegati sotto la legge della persona che lega il mondo. Essi non brillano, essi risplendono nel loro sé, ordinati da un Sé superiore che li ha presi tutti e innalzati in Lui, tutti i colori, tutti gli angeli e tutti gli esseri. Questo è il miracolo della genesi della gloria, del divenire dell'unità dalla molteplicità: l'altro mistero. Questo mistero è assegnato proprio a noi. La gloria di tutti i colori, che ovunque si rivela e si eleva, la gloria delle cose è lo spirito della terra.

Questo non è l'ebreo Yeoshua, che erra e prega a suo tempo nella terra di Galilea; esso è anche Yeoshua; questo non è il Logos originario che dalla sua eternità discende nel tempo; esso è anche il Logos; - questo è l'Umano, l'Umano di tutti i tempi e d'ogni dove, di qui e ora, che si appaga nell'Io del mondo. Questo è l'Umano che abbraccia il mondo senza moltiplicarsi nella sua molteplicità, ma piuttosto grazie alla forza del suo abbraccio al mondo si è unificato lui stesso, fautore dell'unità.

Egli ama il mondo, non rifiuta nessuno dei suoi colori, ma non può assumere nessuno finché non è reso puro e intenso. Ama il mondo, ma combatte per la sua incondizionatezza contro tutto ciò che è condizionato. Ama il mondo fino all'incondizionato, eleva il mondo fino al suo Sé. Lui, l'Unico, modella il mondo in unità.

Il nostro mondo, il mondo colorato, è il mondo; ma lo è nel suo segreto, nella sua - non data originariamente, bensì unificata - gloria; e la gloria viene dal divenire e dal fare.

Non siamo in grado di trovare l'unità vivente dietro la molteplicità. Siamo in grado di mettere in atto a partire dalla molteplicità l'unità vivente.

Tradotto dal tedesco da Silvia Lorusso

Der Altar
MARTIN BUBER

DOI: <https://doi.org/10.15162/1827-5133/1918>

Das ist der Altar des Geistes im Abendland, einst aufgerichtet durch den Meister Matthias in einer elsässischen Klosterkirche und jetzt in einer andern elsässischen Klosterkirche zu schauen, aber allen Kirchen und aller Kirche übermächtig wie das Wort des Meisters Eckhart, der zwei Jahrhunderte vor ihm in den elsässischen Klöstern predigte.

Diese beiden, Eckhart und Matthias, sind Bruder, und ihre Lehren sind verschwistert. Aber Grünewald lehrt in der Sprache des Farbenwunders, die kein Deutscher vor und nach ihm geredet hat.

Das ist der Altar des Geistes im Abendland, und Kolmar ist groß wie Benares. Aber nur der Pilger, der in dieser Sprache berufen wurde, findet wahrhaften Einlass.

Wie alle großen alten Gebilde ist der Altar von unserer Zeit (in ihren ersten Tagen) auseinandergenommen worden. Als er noch ganz war, sah man ihn, da man zuerst vor ihn trat, geschlossen und auf den geschlossenen Flügeln die Kreuzigung.

Auf diesem Bilde ist ein Christus mit siechem Marterleib und aufgerechten Fingern der angenagelten Hände vor die Nacht der Welt gestellt und ihm zur Seite ein roter Taucher, der wie ein gigantischer Marktschreier auf ihn zeigt und seinen Spruch hersagt, und zur andern Seite ein Junger, schwankend und verweht wie ein Irrwisch, und vor diesem zwei Frauen, die zwei Frauen der Erde, die zwei Seelen der Erde, die stehende Maria und die knieende Magdalena.

Mariens Augen sind zugetan, Magdalenens Augen sind geöffnet. Mariens fahle Hände sind starr ineinander gepresst und ohne Einzelheit, Magdalenens blutdurchschimmerte Hände sind wild verschränkt, dass jeder Finger hervortritt wie ein junges Tier. Auf Marien entschwindet, was an Ärmeln, über der Brust, am Kleidsaum Farbe ist, vor dem ungeheuren, tödlichen Weiss des Mantels, der sie, eindeutig wie ein Leichentuch, umdeckt. An Madgalenen ist kein Fleckchen Leibes und Gewandes, aus dem nicht Farbe riefte und sänge; ihr hellrotes Kleid ist von tiefroter Schnur gegürtet, ein goldnes Gelb antwortet der strömenden Blondheit ihrer Haare, und noch der dunkle Schleier schillert. Sie ist der vielfaltigen Farbigkeit angelobt wie Maria der einigen Farblosigkeit; aber ihre Buntheit ist nicht vom Sinn gebunden, und Mariens Weisse ist dem Leben entsondert. Diese Zwei sind die zwei Seelen, keine von beiden ist der Geist der Erde. Vor der Nacht der Welt leuchten sie zu Füßen

des Gekreuzigten in verschiedner und doch verwandter Gebärde, als die Frage den Menschen.

Dann öffnen sich die Flügel und stellen sich mit ihrer Rückwand zu beiden Seiten der inneren. Das Herz des Altars blättert sich auf. Und so ist es zu lesen:

Zur Linken die Verkündigung. Die Verkündigung der Antwort.

In der Mitte die Geburt. Da glüht auf kristallnem Gebirge der Morgen der Welt, unter ihm sitzt die Jungfrau mit dem Kinde, und zu höchst darüber einstürzen der göttlichen Glorie die Engelscharen wie Samenstaub einer unendlichen Blute. In der Glorie sind sie noch überfärben, geeint im sonnenhaften Licht, aber da sie niederwallen, im Zwischenreich des Werdens glänzt jeder als Farbe auf; und so knien und schweben sie musizierend links in dem Portal, jeder eine Farbe.

“Denn das ist die letzte Materia, so ein Ding allein in ihm selbst stehet und jubiliert in seiner Exaltation.”

Das ist das Wunder der Farbenwerdung, der Vielheitswerdung aus der Einheit: das erste Mysterium. Dieses Mysterium ist nur offenbart, nicht uns zugeteilt. Die überfarbne Glorie ist der Geist des Himmels, sie ist nicht der Geist der Erde, der sie sich nicht erschließt. Die Engel entstürzen ihr, aber sie schauen sie nicht. Wir vermögen nicht hinter der Vielheit die lebendige Einheit zu finden. Wenn wir die Farben hinwegtun, sehen wir nicht das Licht, sondern die Finsternis, mag sie auch berauschend und voller Verzückung sein. Wer den weißen Mantel umlegt, ist dem Leben entsondert; und er erfährt seine Wahrheit nur, solange er die Augen schließt. „Wir erkennen, dass Gott in seinem eigenen Wesen kein Wesen ist“. Unsere Welt, die farbige Welt, ist die Welt.

So wären wir denn der Vielfältigkeit ausgeliefert wie Magdalena? Wären, wenn wir uns von der Gewalt des Wirklichen nicht abkehren und die Fülle unseres Erlebens nicht verleugnen wollen, ausgestreut in die Dinge und in das Bedingte gebannt? So müssten wir ewig von Wesen zu Wesen und von Geschehen zu Geschehen irren, unfähig, ihrer aller Einheit zu umschlingen?

Da lesen wir weiter:

Zur Rechten die Auferstehung. Das ist Nacht und Tag der Welt in einem: mitten im Sternenraum eine ungeheure, von Farbe wie von einem treibenden Saft geschwellte Sonne, von der lichtgelben Mitte über rote Strahlenkreise zum blauen Rand gedehnt, der in das Dunkel greift, und darin, über aufge-

stürztem Grab und hingesunknen Wächtern steil emporsteigend, in einem Mantel aus erster Morgenrote, violetter Wetterwolke, Blitzesfeuer und hellstem Himmelsfernenblau, der Auferstehende, Farbenbrand er selber vom Sonnenantlitz bis zu den demütigen Rosen der Füße.

Was ist Magdalenaus Buntheit vor seinem Weltenspektrum? Was ist Mariens weiße Einheit vor seiner allfarbenen? Er umschliesst die Töne des Seins in seinem einigen Sinn, jeder Ton rein und gesteigert, alle verbunden unter dem Gesetz der weltbindenden Person. Sie schillern nicht, sie prangen in ihrem Selbst, um ein oberes Selbst gereiht, das sie alle, alle Farben und Engel und Wesen, aufgenommen hat und emporträgt. Das ist das Wunder der Glorienwerdung, der Einheitswerdung aus der Vielheit: das andre Mysterium. Dieses Mysterium ist uns selbigen zugeteilt. Die allfarbne Glorie, die allwärts erschlossene, aufsteigende, die Glorie der Dinge ist der Geist der Erde.

Das ist nicht der Jude Jeschua, wandelnd und lehrend zu seiner Zeit auf galiläischer Erde; es ist auch Jeschua; das ist nicht der eingeborne Logos, der aus seiner Zeitlosigkeit in die Zeit niedersteigt; es ist auch der Logos; - das ist der Mensch, der Mensch von Allzeit und Überall, von Jetzt und Hier, der sich zum Ich der Welt vollendet. Das ist der Mensch, der die Welt umfasst und an ihrer Vielfältigkeit nicht vielfältig wird, vielmehr aus der Kraft seines Weltumfassens selber einig geworden ist, ein einig Tuender.

Er liebt die Welt, er lehnt keine ihrer Farben ab, aber er kann keine aufnehmen, ehe sie rein und gesteigert ist. Er liebt die Welt, aber er kämpft um seine Unbedingtheit gegen alles Bedingte. Er liebt die Welt zum Unbedingten hin, er trägt die Welt zu ihren Selbst empor. Er, der Einzige, bildet die Welt zur Einheit.

Unsere Welt, die farbige Welt, ist die Welt; aber sie ist es in ihrem Geheimnis, in ihrer - nicht unreinigen, sondern geeinten - Glorie; und die Glorie ist aus dem Werden und aus der Tat.

Wir vermögen nicht hinter der Vielheit die lebendige Einheit zu finden. Wir vermögen aus der Vielheit die lebendige Einheit zu tun.

L'Autel
MARTIN BUBER

DOI: <https://doi.org/10.15162/1827-5133/1919>

* Texte écrit dans les mois d'hiver et de printemps 1914, selon les indications données par Buber lui-même. Publié en 1917 dans *Ereignisse und Begegnungen*, (Événements et rencontres), Inselverlag, Leipzig, et repris en 1953 dans *Hinweise* (Indications, ou Esquisses), Manesse Verlag, Zürich. Dans ce dernier recueil de courts essais échelonnés sur cinquante années, l'auteur signale n'avoir retenu que des textes dont il partage toujours la visée essentielle. "L'Autel", malgré son caractère très marginal au regard de l'œuvre de Buber, a donc gardé pour lui son importance. - Notre traduction a été réalisée pour le présent volume. Nous avons choisi de traduire "Altar" par "Autel", puisque c'est le sens ordinaire du mot et parce que Buber entend clairement lui donner cette valeur. Il faut cependant indiquer que c'est l'appellation courante donnée aux *retables*, en particulier à celui d'Issenheim, bien qu'il existe aussi des termes comme "Altaraufsatz", "Altartafel" ou "Altarbild". La différence des lexiques s'éclaire d'ailleurs si l'on sait que dans le mot "retable" (*retrotabulum*) la "table" désigne l'autel derrière ("retro") lequel se trouve le tableau.

Cet autel est celui de l'esprit en Occident. Il fut autrefois érigé par le Maître Matthias Grünewald dans une église conventuelle d'Alsace et on peut le voir aujourd'hui dans une autre église conventuelle d'Alsace, mais comme la parole de Maître Eckart qui prêcha deux siècles auparavant dans les couvents alsaciens il outrepassa toutes les églises et toute Église.

Ces deux-là, Eckart et Matthias, sont frères, et leurs pensées sont sœurs. Mais la langue dans laquelle Grünewald élabore la sienne est celle du miracle de la couleur, qu'aucun Allemand n'a fait entendre avant ni après lui.

Cet autel est celui de l'esprit en Occident, et Colmar est aussi grande que Bénédict. Mais seul peut vraiment y accéder le pèlerin instruit dans cette langue.

C'est notre époque (en ses premiers jours) qui a désassemblé le retable, comme elle l'a fait pour toutes les grandes œuvres du passé. Lorsqu'il était encore entier, en l'approchant pour la première fois on le voyait fermé, et sur les volets fermés on voyait la crucifixion.

Sur cette image, un Christ, le corps meurtri par le supplice, dressant les doigts de ses mains clouées, est exposé devant la nuit du monde. Sur l'un de ses côtés, un Baptiste en rouge le montre du doigt à la manière d'un bateleur géant, tout en faisant sa déclaration. De l'autre, un disciple vacillant et près de s'évanouir comme un feu follet. Devant lui, deux femmes, les deux femmes de la terre, les deux âmes de la terre, Marie debout et Madeleine agenouillée.

Les yeux de Marie sont clos, ceux de Madeleine sont ouverts. Les mains blêmes de Marie sont pressées l'une dans l'autre en un seul bloc rigide, les mains de Madeleine, d'une carnation diaphane, tressent un entrelacs sauvage dont chaque doigt se détache comme un jeune animal. Ce que les bras, le buste, le rebord de la robe de Marie présentent de couleur s'efface derrière l'immense et mortelle blancheur du manteau qui l'enveloppe ostensiblement comme ferait un linceul. Il n'est pas une parcelle du corps et de la robe de Madeleine dont la couleur ne soit un appel et un chant ; sa robe rouge clair est ceinte d'un cordon rouge sombre, un jaune d'or répond au flot blond de sa chevelure, et le voile sombre lui-même étincelle. Elle est vouée à la couleur multiple de même que Marie l'est à la seule absence de couleur ; mais sa diaprure n'est pas liée par le sens, et la blancheur de Marie reste à l'écart de la vie. Toutes deux, elles sont les deux âmes de la terre, ni l'une ni l'autre n'en est l'esprit. Sur le fond de la nuit du monde elles s'illuminent aux pieds du crucifié dans des attitudes différentes et cependant parentes ; elles forment la question de l'Homme.

Puis les volets s'ouvrent et présentent leur revers de part et d'autre des panneaux intérieurs. Le cœur de l'autel s'ouvre. Et voici comment il faut le lire:

À gauche, l'annonciation. L'annonce de la réponse.

Au centre, la naissance. Le matin du monde y rougeoie sur la montagne cristalline, à son pied la Vierge est assise avec l'enfant et très haut les légions d'anges se déversent de la Gloire divine comme le pollen d'une floraison infinie. Dans la gloire, ils excèdent encore la couleur, unis dans une lumière solaire, mais au cours de leur descente, dans le règne intermédiaire du devenir, chacun prend l'éclat d'une couleur, et c'est ainsi qu'ils flottent, musiciens agenouillés, jouant de concert, sur la gauche, dans le portail, chacun une couleur.

“Car c'est la *Materia ultime*, telle Chose repose uniquement en soi et jubile dans son exaltation.”

Voilà le miracle de la genèse de la couleur, le miracle de la genèse de la pluralité à partir de l'unité : le premier mystère. Ce mystère ne fait que se manifester, il ne nous est pas destiné. La gloire regorgeant de couleurs est l'esprit du ciel, elle n'est pas l'esprit de la terre, à laquelle elle ne s'ouvre pas. Les anges en jaillissent, mais ils ne la contemplent pas. Il ne nous est pas donné de pouvoir découvrir l'unité vivante derrière la pluralité. Lorsque nous écartons les couleurs, nous ne voyons pas la lumière mais les ténèbres, quand bien même elles nous enivrent et nous plongent dans l'extase. Celui qui s'enveloppe du manteau blanc se sépare de la vie ; et il n'éprouve sa vérité qu'aussi longtemps qu'il garde les yeux fermés. “Nous discernons que Dieu, dans son être propre, n'est pas un être.” Notre monde, le monde coloré, est le monde.

Serions-nous donc comme Madeleine livrés à la multiplicité ? Serions-nous, si nous ne voulons pas nous détourner de la violence du réel ni renoncer à sa plénitude vécue, dispersés dans les choses et retenus dans le conditionné ? Nous faudrait-il alors errer éternellement d'être en être et d'événement en événement, incapables d'êtreindre ce qui, de tous, fait unité ?

C'est là que nous reprenons notre lecture :

À droite, la résurrection. C'est la nuit et le jour du monde réunis : au centre du ciel étoilé, un énorme soleil, gorgé de couleur comme d'un suc généreux, qui d'un centre jaune clair s'élargit en anneaux rougeoyants jusqu'à la frange bleue qui prend sur l'obscurité, et en lui, s'élevant tout droit au dessus du tombeau renversé et des gardiens affaissés, dans un manteau fait du point de l'aurore, d'une nuée d'orage violette, du feu de la foudre et de l'azur le plus

clair – le Ressuscité, lui-même enflammé de couleurs, depuis l'éclat solaire de la face jusqu'aux humbles roses des pieds.

Qu'est-ce que la diaprure de Madeleine au regard de ce spectre du monde ? Qu'est-ce que la blanche unité de Marie face à la sienne, toute colorée ? Dans sa tonalité unitaire il renferme les tons de l'être, chacun d'eux pur et intense, tous reliés sous la loi de la personne qui fait le lien du monde. Ils ne scintillent pas, ils resplendent en leur Soi, ordonnés à un Soi supérieur qui les a tous repris et relevés en lui, toutes les couleurs, tous les anges et tous les êtres. C'est le miracle de la genèse de la Gloire, de la genèse de l'unité à partir de la pluralité : l'autre mystère. Ce mystère nous est destiné en propre. La Gloire plénière des couleurs, qui de toutes parts se révèle et s'élève, la gloire des choses est l'esprit de la terre.

Ce n'est pas le Juif Jeschua, errant et prêchant en son temps sur la terre galiléenne ; c'est aussi Jeschua. Ce n'est pas le logos originaire qui de son éternité s'abaisse jusqu'au temps ; c'est aussi le logos. - c'est l'homme, l'homme de tous les temps et de partout, d'ici et de maintenant, qui s'accomplit en Moi du monde. C'est l'homme, qui embrasse le monde sans se multiplier au contact de sa multiplicité, et qui plutôt s'est unifié lui-même grâce à la force de son embrassement, acteur de l'unité.

Il aime le monde, il ne repousse aucune de ses couleurs mais il ne peut en assumer aucune à moins qu'elle ne soit rendue pure et intense. Il aime le monde, mais il lutte pour son incondicionalité contre tout ce qui est conditionné. Il aime le monde jusqu'au point de l'inconditionné, il élève le monde jusqu'à son Soi. Lui, l'Unique, modèle le monde en unité.

Notre monde, le monde coloré, est le monde ; mais il l'est dans son secret, dans sa gloire –non pas donnée d'origine mais unifiée – et la Gloire provient du Devenir et de l'Acte.

Il n'est pas en notre pouvoir de trouver l'unité vivante derrière la pluralité. Il est en notre pouvoir de partir de la pluralité pour mettre en acte l'unité vivante.

Traduction de l'allemand de Maud Meyzaud et Jean-Luc Nancy

Ateologia cromatica*
JEAN-LUC NANCY

DOI: <https://doi.org/10.15162/1827-5133/1920>

* Il saggio si trova nel volume *Histoire du Musée d'Unterlinden et de ses collections de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Société Schongauer-Musée d'Unterlinden, Colmar 2003 ed è stato donato da Jean-Luc Nancy alle curatrici di questo numero di Post-Filosofie per la traduzione italiana [N.d.T.].

Il testo scritto da Martin Buber sulla pala d'Altare [*retable*] di *Issenheim* è singolare sotto più di un punto di vista. È un testo di un ebreo (e d'un ebreo chassidico) su un'opera cristiana. È un testo che tratta di un'opera consacrata al mistero centrale del cristianesimo, la risurrezione redentrice ad opera del figlio di Dio, che certamente costituisce il punto più lontano dal giudaismo della fede cristiana. È un testo di un ebreo su un'opera pittorica rappresentativa, sebbene sia ben nota la distanza che il giudaismo osserva nei confronti dell'immagine. Infine, questo testo pone fin dall'esordio un'equivalenza tra la pittura di Grünewald e il pensiero di Eckhart, equivalenza su cui poggia tutta la sua analisi (scandita da due citazioni del primo, benché prive di riferimenti), la quale sembra così spostare l'esame dell'opera verso una meditazione spirituale o sostituire all'*ekphrasis* un'apofantica teologica di cui il dipinto non sarebbe che un pretesto. Eppure, questa teologia o questa mistica trova nel colore l'elemento cardine della sua riflessione.

Ciascuno di questi singolari paradossi richiederebbe di essere studiato per se stesso, sia in rapporto al pensiero di Martin Buber in generale, sia a ciò che la storia può insegnarci dei suoi legami, così come dei legami di Grünewald, con la mistica tedesca. Ma non è questo il mio proposito. Da una parte, non ho le competenze che sarebbero necessarie, e d'altra parte desidero solamente accostarmi a questo testo in modo diretto, senza altro riferimento che se stesso e la pala d'altare [*retable*], così come Buber si accosta alla pala [*retable*] senza altri riferimenti se non il proprio sguardo e il pensiero che lo guida. Come Buber sembra scrivere soltanto per riportare incessantemente i nostri occhi verso la pala d'altare [*retable*], allo stesso modo io vorrei solo attirare l'attenzione su ciò che egli scrive. O, perlomeno, vorrei orientare una lettura, senza pretendere qui di render conto di tutti gli aspetti di un testo il cui commento effettivo richiederebbe ben altro.

In maniera enfatica, l'*incipit* pone la pala [*retable*] come "l'altare dello spirito in Occidente". Il termine "altare" [*autel*] è sostituito sin dal titolo a quello di "pala d'altare" [*retable*]. Quest'ultimo è un termine tecnico, mentre "altare" designa immediatamente il luogo e l'operazione di una celebrazione, di un culto e d'una offerta. Il testo non ritorna sulla scelta del termine, sta a noi comprendere. L'"altare dello spirito" è quello sul quale lo "spirito" viene celebrato. La parola "spirito" ritornerà sei volte in questo testo così breve. Verso la fine, e come in una prima formula di conclusione, si dirà che "la gloria delle cose è lo spirito della terra". Nel mentre, lo "spirito" sarà stato contrapposto

all'“anima”, a sua volta divisa tra un biancore tendente all'incolore e una screziatura policromatica [*diaprure*]¹ “che non è vincolata a un senso”. L'anima intesa come principio di vita o come forma di un corpo resta nella separazione tra la molteplicità e l'unità. Lo spirito, al contrario, è l'unità verso la quale è diretto tutto il testo: unità di senso, unità di presenza, “unità vivente” sulla quale Buber intende porre l'accento finale di queste pagine. E questa unità è presente a Colmar come la specie occidentale dello spirito, rispetto alla quale la specie orientale è collocata a Benares. Si dice che Colmar sia “grande quanto Benares” – nella sfida sulle dimensioni materiali di queste città – come se fosse importante sotto-lineare che lo spirito dell'Occidente (o “in Occidente”) non ha nulla d'inferiore a quello orientale. Ciò suppone un riferimento implicito a un Oriente innanzitutto considerato come luogo della spiritualità più autenticamente e più intensamente unificata, in un oltrepassamento senza residui della dispersione terrestre e mortale. Eppure, il testo dimostrerà in realtà che lo spirito d'Occidente non è solo grande quanto quello d'Oriente, ma anche che esso unisce all'assoluta sporgenza della trascendenza la potenza, non meno assoluta, di un'ascesa che “eleva il mondo” fino al “sé” dello spirito “incondizionato”.

A questo punto dell'analisi ci sarebbero molte ragioni per sospettare in Buber una metafisica spiritualista senza grande originalità e da tempo inammissibile per un pensiero anche meno esigente. Il testo, tuttavia, offre qualcos'altro, il cui spiritualismo potrebbe anche essere soltanto una presentazione maldestra e datata. Tutta la sua logica, infatti, si articola in quest'ottica: l'accesso all'“incondizionato”, che è il tratto proprio dello spirito “in Occidente”, si esprime anche come un atto (un “fare”, un *tun*, termine ripetuto verso la fine del testo e che designa chiaramente l'effettività dell'agire, piuttosto che un'operazione produttiva), e questo atto è un “modellare in unità”. “Modellare” traduce qui *bilden*, cioè mettere in forma, formare, configurare, figurare, oltre che rendere in immagine o in un quadro (due possibili significati di *Bild*), o anche immaginare (*einbilden*).

Questa modellazione, questa figurazione o questa immaginazione giunge nel testo come l'atto dell'“Unico” che è e che non è “l'Ebreo Yeoshua”, che è e che

¹ Nancy utilizza il termine *diaprure* per indicare nella pittura di Grünewald una varietà scintillante di colori e di luce in contrasto con l'“incolore” a cui tende il bianco. Più avanti nel testo verrà usato l'aggettivo *diaprée* per indicare una unità “screziata” che risulta da un'eterogeneità policroma, a cui Nancy, lettore di Buber, riconduce la dimensione terrena della vita in cui solo può rivelarsi, manifestandosi, un senso non trascendente, ma immanente e materiale [N.d.T.].

non è “il Logos originario”, e che è così, senza esserlo, sia la figura storica di Cristo che la figura teologica e giovannea del Figlio eternamente generato, solo perché è, in ultima analisi, “l’Umano di tutti i tempi e d’ogni dove, di qui e ora”. (Una proposizione che, a sua volta, può benissimo essere rilevata dalla cristologia più precisa.) È dunque l’uomo che forma, figura o modella l’unità incondizionata. È l’uomo che “abbraccia il mondo” e che trae dalla “forza del suo abbraccio” la propria unità: di conseguenza, questo “Umano” non preesiste astrattamente al suo atto, al contrario viene ad essere [*advient*] solo in questo atto, e costui è in atto “qui e ora, sempre e ovunque”. In altre parole, è in seno all’immanenza multipla del mondo che si scopre e agisce una forza che trascende verso l’unità suprema solo dall’interno del mondo. Dal di dentro – e senza dubbio è lecito aggiungere, sebbene il testo non lo permetta espressamente, restandovi dentro. Perché se non si tratta di “trovare l’unità vivente dietro la molteplicità”, ma “siamo in grado di fare, dalla molteplicità, l’unità vivente”, è perché questa unità, che non è di questo mondo pur essendo quella del mondo, non è neppure fuori di questo mondo. Essa è, piuttosto, in sé la forza di uno spirito, la cui formula completa sarà data in questi termini: *la gloria delle cose è lo spirito della terra*.

Questa conclusione non è stata raggiunta senza una doppia condizione, che costituisce la doppia condizione generale del testo. Da un lato, il principio teologico a cui tutto dovrebbe riferirsi, a cui tutto sembra riferirsi, doveva essere discretamente, ma efficacemente scartato. Il nome di Dio appare solo una volta nel testo, e appare nella citazione di Eckhart che afferma che “Dio, nel suo proprio essere, non è un essere”. Ora, ciò che non è alcun essere è tanto distante da ogni essere, e quindi da ogni determinazione, quanto, perciò stesso, assente da ogni possibile assegnazione, anche in un improbabile al di fuori del mondo. “Dio” qui non è formalmente negato, ma scartato. Non è né il problema, né il punto di riferimento. È così che Buber, nella sua lettura molto selettiva della pala d’altare, non accenna nemmeno al volto visibile di Dio Padre nella gloria che domina l’annunciazione. In realtà, non conserva del dio cristiano né il Padre né il Figlio, ma solo lo Spirito – e, per di più, uno spirito che diviene quello del mondo e della terra poiché altro non è che la forza dell’agire umano. Quando Buber segnala – in modo del tutto enigmatico per chi non contempi in quell’istante il dipinto – che il Battista “pronuncia il suo detto” si riferisce alla frase “Bisogna che egli cresca, e

che io diminuisca”²: ora questa frase, inscritta sulla pala d’altare in lettere rosse come il mantello del Battista, parola dipinta, pittura della parola, designa qui la “crescita” di colui che sarà detto “l’uomo”, in assoluto. Non è affatto necessario sollecitare il testo per fargli suggerire che il rappresentante della religione propriamente detta, il Battista che tiene il libro, la Bibbia, le Scritture, deve ritirarsi a beneficio dell’uomo. Più che una teologia negativa, e quindi forse più in là dello stesso Eckhart, è un’ateologia quella su cui Buber riflette qui.

Ora, questa ateologia non si enuncia a proposito della pala d’altare: essa trova in quest’ultima il luogo proprio e la verità del suo enunciato, che non è semplicemente un discorso, ma che piuttosto si dà attraverso l’atto pittorico e come pittura essa stessa.

L’atto dell’uomo viene, infatti, interamente raccolto dal testo nell’atto del dipingere. Il “linguaggio dei colori” è il linguaggio in cui Grünewald pronuncia lo stesso pensiero di Eckhart, e quel pensiero è quello dell’ateologia. Per questo pensiero c’è uno scarto fondamentale tra il mistero “che non fa che manifestarsi” e quello “che è destinato a noi”³. Traduciamo con “manifestare” ciò che potrebbe esserlo con “rivelare” perché l’intenzione di Buber è così più chiara. È proprio, infatti, ciò che la religione chiama “rivelazione” che egli limita a una “manifestazione”: essa non rivela proprio nulla di un segreto che non è da ricercare “dietro il mondo”.

In un frammento postumo, Buber scrive: “Tutto si presta a diventare segno della rivelazione. Ciò che si apre a noi nella rivelazione non è l’essenza di Dio in quanto sussistente indipendentemente dalla nostra esistenza, ma la sua relazione con noi e la nostra relazione con lui”. La vera rivelazione è, quindi, manifestazione nel mondo e del mondo stesso: essa è o fa il colore che compone l’unità screziata [*diaprée*] della luce del mondo. Questa luce non è propria di un aldilà. Essa è la pittura, essa dipinge il mondo, ovvero lo manifesta. La vera “rivelazione” è quindi quella di “un altro mistero”, ovvero, mediante il quale “la gloria delle cose” è rivelata come “spirito della terra”.

“Un altro mistero” – non si potrebbe dir meglio: altro dal mistero religioso in generale, e di conseguenza *altrimenti misterioso*. Misterioso come lo è il

² Giov. 3, 30 [N.d.T.].

³ Il testo di Buber, tradotto dal tedesco in questo numero della rivista, recita così letteralmente: “Questo mistero viene solo rivelato, non ci è assegnato”, cfr. p. 17 [N.d.C.].

linguaggio “del miracolo dei colori” che è quello di Grünewald, che raddoppia quello di Eckhart, restituendogli il suo senso come verità sensibile e come agire del pittore, come il suo atto e il suo fare, come il suo *fare del senso*.

È attorno a questa lingua che tutto il testo è scritto, è esso che la decifra, è verso la sua esegesi che esso procede. Ne riprenderò solo le linee generali. Il colore è assimilato alla molteplicità e la molteplicità alla realtà del mondo. Questa realtà appare sia come quella della diversità che della disparità, in assenza di un “senso” unificante e nella prossimità della morte bianca – ma essa si rivela anche come “la *materia* ultima” in cui una cosa, ogni cosa, è “esaltata” e “gioisce” della – e nella – sua singolare determinazione.

L’“incondizionato” che viene quindi designato come quello della “gloria” celeste (la “gloria”, termine pittorico oltre che morale) non è un principio dato, non è *ureinig* (uno e unificato dall’origine), ma *geeint* (unificato, fatto uno, portato alla sua unità). L’atto della sua unificazione è l’atto stesso che crea la gloria luminosa a partire dai colori del mondo. Ora, il mondo è colorato per essenza: il colore non lo adorna, ma lo costituisce. La vita è screziata [*diapree*], come la Maddalena, tanto quanto la morte è bianca, come Maria, e l’annuncio della vita ritrovata è rosso, come Giovanni Battista e come la scrittura – che, peraltro, qui si confonde con la pittura stessa nell’iscrizione della parola in lettere scarlatte. Se la pittura è il linguaggio che raddoppia quello del pensiero o del discorso è perché è questa lingua che abita in ogni momento, in ogni particella iridescente del mondo, che ne raccoglie la sfumatura e che si raccoglie in essa, in maniera tale che la gloria solare non sia nulla di separato, né la pura fusione dei colori, ma piuttosto la loro effusione e la loro diffusione, la loro generosa abbondanza negli angeli musicanti: toni e timbri accordati dalle loro stesse differenze. Una tale lingua non tende verso l’al di là di un significato: essa offre il senso tramite la diversità e la disparità dei suoi segni e dei suoi toni.

La gloria della pittura è mettere in atto una luce che non è l’al di là né il principio dei colori, che non è la loro unità sincretica o sintetica, ma che si dà nella loro colorazione stessa. Questa unità non è né originaria, né finale, essa non sussume: essa assume la pluralità. Non è comune, né collettiva, né essenziale: non è nient’altro, di tocco in tocco e di macchia in macchia [*de touche en touche et de tache en tache*], che l’unità dell’atto pittorico che si divide, si diffrange e riprende incessantemente il suo gesto.

Resta ciò che Martin Buber passa sotto silenzio, la deposizione del corpo e la lamentazione, o l'agnello sanguinante del sacrificio e, infine, le scene di Sant'Antonio, che giocano un ruolo non secondario nella gloria della pala d'altare. Lascia a latere la parte della sofferenza e del male e la tomba che separa l'annunciazione dalla risurrezione. Questa omissione, evidentemente voluta, è ambigua: da un lato, si presta al sospetto, ancora una volta, di spiritualismo e idealismo. Ma, d'altronde, è lecito pensare che la lezione del colore non sia assente da nessuna parte e che, una volta stabilita così com'è, non ci sia bisogno di discuterne ulteriormente. Non che essa riscatti la sofferenza: questa ha i suoi colori, che sono quelli delle "due anime della terra". L'anima ha la sua verità, che si conosce "solo ad occhi chiusi"; quella dello spirito apre gli occhi. Nulla viene negato del dolore del mondo; ma c'è la pittura – e la musica –, e questa non rappresenta né una consolazione, né un intrattenimento, né un ornamento. Del resto, la parola "arte" non viene pronunciata; ciò vuol dire semplicemente che quel che le parole non dicono, anche dicendo che "Dio non è un essere" o che non è in assoluto, è la cosa – la cosa in tutte le cose – su cui bisogna aprire gli occhi.

Non, tuttavia, aprire gli occhi per vedere o percepire la cosa: ma aprendo gli occhi *far venire* la cosa, *manifestarla facendola*. Nell'atto del pittore, nell'atto dell'uomo, "fare", "manifestare" e "fare senso" sono una cosa sola. Buber scrive in un altro testo dello stesso anno 1914: "Il pittore è l'uomo che dipinge con tutti i sensi: il suo vedere è un dipingere; perché non vede una cosa come colui che la percepisce, ma come colui che la *fa* – portandola alla potenza delle due dimensioni –, e questo fare non interviene dopo, esso è già nella sua visione; ma anche il suo udito, il suo olfatto sono un dipingere, per lui arricchiscono solo la 'fattibilità' pittorica della cosa, non gli offrono semplici attrattive, ma un'attrazione verso l'opera".

Tradotto dal francese da Silvia Lorusso

Atheologie Chromatique^{*}
JEAN-LUC NANCY

DOI: <https://doi.org/10.15162/1827-5133/1921>

^{*} In *Histoire du Musée d'Unterlinden et de ses collections de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Société Schongauer-Musée d'Unterlinden, Colmar 2003.

Le texte écrit par Martin Buber à propos du retable d'Issenheim est singulier à plus d'un égard. C'est un texte d'un juif (et d'un juif hassidique) sur une œuvre chrétienne. C'est un texte qui porte sur une œuvre consacrée au mystère central du christianisme, la résurrection rédemptrice par le fils de Dieu, qui forme certainement le point de la foi chrétienne le plus éloigné du judaïsme. C'est un texte d'un juif à propos d'une œuvre picturale représentative, alors qu'on connaît bien la distance que le judaïsme observe envers l'image. Enfin, ce texte pose d'entrée de jeu une équivalence de la peinture de Grünewald et de la pensée d'Eckhart, équivalence sur laquelle repose toute son analyse (ponctuée, sans référence, par deux citations du premier) qui paraît ainsi déplacer l'examen du tableau vers une méditation spirituelle, ou substituer à l'*ekphrasis* une apophantique théologique dont la peinture ne serait qu'un prétexte. Pourtant cette théologie ou cette mystique trouve dans la couleur l'élément cardinal de sa réflexion.

Chacun de ces paradoxes singuliers demanderait à être étudié pour lui-même en étant rapporté à la pensée de Martin Buber en général ainsi qu'à ce que l'histoire peut nous apprendre de ses liens, aussi bien que des liens de Grünewald, avec la mystique allemande. Mais ce n'est pas mon propos. D'une part je n'ai pas la compétence qui serait nécessaire, et d'autre part je désire seulement aborder ce texte de manière directe, sans autre référence que lui-même et le retable, tout comme Buber aborde le retable sans autre référence que son propre regard et la pensée qui le guide. De même que Buber semble n'écrire que pour retourner incessamment nos yeux vers le retable, de même je voudrais seulement rendre attentif à ce qu'il écrit. Du moins voudrais-je orienter une lecture, sans prétendre ici rendre compte de tous les aspects d'un texte dont le commentaire véritable exigerait beaucoup plus.

De manière emphatique, l'*incipit* pose le retable comme "l'autel de l'esprit en Occident". Le terme d'"autel" est substitué dès le titre à celui de "retable". Ce dernier est un terme technique, tandis qu'"autel" désigne immédiatement le lieu et l'opération d'une célébration, d'un culte et d'une offrande. Le texte ne revient pas sur le choix du mot. C'est à nous de comprendre. L'"autel de l'esprit" est celui sur lequel l'"esprit" est célébré. Le mot "esprit" reviendra six fois dans ce texte si court. Près de la fin, et comme dans une première formule de conclusion, il sera dit que "la gloire des choses est l'esprit de la terre". Entre temps, l'"esprit" aura été opposé à l'"âme", elle-même divisée entre une blancheur tendant à l'incolore et une diaprure "qui n'est pas liée sous un

sens". L'âme comprise comme principe de vie ou comme forme d'un corps reste dans la séparation entre la multiplicité et l'unité. L'esprit, au contraire, est l'unité vers laquelle tout le texte se dirige: unité de sens, unité de présence, "unité vivante" sur laquelle Buber tient à frapper le dernier accent de ces pages. Et cette unité est présente à Colmar comme l'espèce occidentale de l'esprit, dont l'espèce orientale est indiquée à Bénarès. Colmar est dit "aussi grande que Bénarès" – au défi des tailles matérielles de ces villes – comme s'il importait de souligner que l'esprit de l'Occident (ou "en Occident") ne le cède à rien à celui de l'Orient. Cela suppose une référence implicite à un Orient tout d'abord considéré comme lieu de la spiritualité la plus véritablement et la plus intensément unifiée, dans un outrepassement sans reste de la dispersion terrestre et mortelle. Or le texte démontrera en réalité que l'esprit d'Occident n'est pas seulement aussi grand que celui d'Orient, mais qu'il joint encore à l'absolu surplomb de la transcendance la puissance non moins absolue d'une ascension qui "emporte le monde" jusqu'au "soi" de l'esprit "inconditionné".

A ce point de l'analyse, il y aurait bien des raisons de suspecter chez Buber une métaphysique spiritualiste sans grande originalité, et depuis longtemps irrecevable pour une pensée un tant soit peu exigeante. Le texte cependant propose autre chose, dont le spiritualisme pourrait aussi bien n'être qu'une présentation maladroite et datée. Toute sa logique, en effet, s'articule en vue de ceci : l'accès à l' "inconditionné" qui fait le propre de l'esprit "en Occident" s'énonce aussi comme un acte (un "faire", un *tun*, mot répété vers la fin du texte et qui désigne bien l'effectivité de l'agir plutôt qu'une opération productive), et cet acte est un "modeler en unité". "Modeler" traduit ici *bilden*, c'est-à-dire mettre en forme, former, configurer, figurer aussi bien que mettre en image ou en tableau (deux sens possibles de *Bild*), ou que imaginer (*einbilden*).

Ce modelage, cette figuration ou cette imagination vient dans le texte comme l'acte de "l'Unique" qui est et qui n'est pas "le Juif Jeschua", qui est et qui n'est pas "le Logos originel", et qui n'est ainsi, sans l'être, aussi bien la figure historique du Christ que la figure théologique et johannique du Fils éternellement engendré que parce qu'en définitive il est "l'homme de toujours et de partout, d'ici et de maintenant". (Proposition qui, à son tour, peut très bien relever de la christologie la plus précise.) C'est donc l'homme qui forme, qui figure ou qui modèle l'unité inconditionnée. C'est l'homme qui "embrasse le monde" et qui puise dans "la force de son embrassement" sa propre unité :

par conséquent, cet “homme” ne préexiste pas abstraitement à son acte, il n’advient au contraire que dans cet acte, et celui-ci est en acte “ici et maintenant, toujours et partout”. En d’autres termes, c’est au sein de l’immanence multiple du monde que se découvre et agit une force qui ne transcende vers l’unité suprême que du dedans du monde. Du dedans – et sans doute est-il permis d’ajouter, bien que le texte ne l’autorise pas expressément, en restant au dedans. Car s’il ne s’agit pas de “trouver l’unité derrière la multiplicité”, mais de “la mettre en acte à partir de la multiplicité”, c’est que cette unité qui n’est pas de ce monde tout en étant celle du monde n’est pas non plus hors de ce monde. Elle est plutôt en lui la force d’un esprit dont la formule entière aura été donnée dans ces termes : *la gloire des choses est l’esprit de la terre.*

Cette conclusion n’a pas été atteinte sans une double condition, qui forme la double condition générale du texte. D’une part il a fallu que le principe théologique auquel tout devrait renvoyer, auquel tout semble renvoyer, soit discrètement mais efficacement écarté. Le nom de Dieu n’apparaît qu’une fois dans le texte, et il apparaît dans la citation d’Eckhart qui énonce que “Dieu dans son être propre n’est aucun être”. Or ce qui n’est aucun être est aussi bien à l’écart de tout être et donc de toute détermination que de par là même absent de toute assignation possible, fût-elle dans un improbable dehors du monde. “Dieu”, ici, n’est pas formellement nié, mais écarté. Il n’est ni le problème ni l’instance de référence. C’est ainsi que Buber, dans sa lecture très sélective du retable, ne mentionne même pas la face pourtant visible de Dieu le Père dans la gloire qui domine l’annonciation. En réalité, il ne retient du dieu chrétien ni le Père, ni le Fils, mais seulement l’Esprit – et de surcroît un esprit qui devient celui du monde et de la terre car il n’est rien d’autre que la force de l’agir humain. Lorsque Buber signale – de façon à tout prendre énigmatique pour qui ne regarde pas dans l’instant le tableau – que le Baptiste “fait sa déclaration” (on pourrait aussi traduire “prononce sa maxime”, *seinen Spruch hersagt*), il renvoie à la phrase “il faut qu’il grandisse et que je diminue” : or cette phrase, inscrite sur le retable en lettres rouges comme le manteau du Baptiste, parole peinte, peinture de la parole, désigne ici la “croissance” de celui qui va être dit “l’homme”, absolument. Il ne faut guère solliciter le texte pour lui faire suggérer que le représentant de la religion proprement dite, le Baptiste qui tient le livre, la Bible, l’Ecriture, doit se retirer au profit

de l'homme. Plus qu'une théologie négative, et donc plus loin, peut-être, qu'Eckhart lui-même, c'est une athéologie que Buber médite ici.

Or cette athéologie ne s'énonce pas à propos du retable : elle trouve dans ce dernier son lieu propre et la vérité de son énoncé, qui n'est pas seulement un discours mais qui plutôt se donne par l'acte pictural et comme la peinture elle-même.

L'acte de l'homme se trouve en effet tout entier rassemblé par le texte dans l'acte de la peinture. Le "langage des couleurs" est le langage dans lequel Grünewald prononce la même pensée qu'Eckhart, et cette pensée est celle de l'athéologie. Pour cette pensée, il y a un écart fondamental entre le mystère "qui ne fait que se manifester" et celui "qui nous est destiné". Nous traduisons par "manifester" ce qui pourrait l'être par "révéler", car l'intention de Buber est ainsi plus claire. C'est bien en effet ce que la religion nomme "révélation" qu'il limite à une "manifestation" : elle ne révèle justement rien d'un secret qui n'est pas à chercher "derrière le monde".

Dans un fragment posthume, Buber écrit : "Tout est approprié à devenir signe de la révélation. Ce qui nous est ouvert dans la révélation n'est pas l'essence de Dieu telle qu'elle subsiste indépendamment de notre existence, mais son rapport à nous et notre rapport à lui."¹ La vraie révélation est donc manifestation dans le monde et du monde lui-même : elle est ou elle fait la couleur composant l'unité diaprée de la lumière du monde. Cette lumière n'est pas d'un au-delà. Elle est la peinture, elle fait le monde peint, c'est-à-dire manifesté. La véritable "révélation" est donc celle d'un "autre mystère", celui par lequel "la gloire des choses" est révélée comme "esprit de la terre".

"Autre mystère" – on ne saurait mieux dire : autre que le mystère religieux en général, et par conséquent *autrement mystérieux*. Mystérieux comme l'est le langage "du miracle des couleurs" qui est celui de Grünewald, doublant celui d'Eckhart, lui redonnant son sens comme vérité sensible et comme agir du peintre, comme son acte et son faire, comme son *faire du sens*.

C'est autour de cette langue que tout le texte est écrit, c'est elle qu'il déchiffre, c'est à son exégèse qu'il procède. Je n'en reprendrai que les grandes lignes. La couleur y est assimilée à la multiplicité, et la multiplicité à la réalité

¹ Martin Buber, *Nachlese*, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 1993, p. 99 (1^e édition posthume, 1965).

du monde. Cette réalité apparaît à la fois comme celle de la diversité et de la disparité, en l'absence d'un "sens" unifiant et dans la proximité de la mort blanche – mais elle est aussi avérée comme "la *materia* ultime" en laquelle une chose, chaque chose, est "exaltée" et "jubile" de – et dans – sa détermination singulière.

L' "inconditionné" qui se trouve alors désigné comme celui de la "gloire" céleste (la "gloire", terme pictural autant que moral) n'est pas un principe donné, il n'est pas *ureinig* (un et unifié d'origine) mais *geeint* (unifié, fait un, mené à son unité). L'acte de son unification est l'acte même qui fait la gloire lumineuse à partir des couleurs du monde. Or le monde est coloré par essence : la couleur ne l'orne pas, elle le constitue. La vie est diaprée, comme Madeleine, autant que la mort est blanche, comme Marie, et que l'annonce de la vie retrouvée est rouge, comme Jean-Baptiste et comme l'écriture – laquelle en outre se confond ici avec la peinture même par l'inscription de la parole en lettres écarlates. Si la peinture est le langage qui double celui de la pensée ou du discours, c'est parce qu'elle est cette langue qui séjourne en chaque moment, en chaque parcelle irisée du monde, qui en recueille la nuance et qui se recueille en elle, de telle sorte que la gloire solaire n'est rien de séparé, ni la pure fusion des couleurs, mais bien plutôt leur effusion et leur diffusion, leur abondance généreuse en anges musiciens : tons et timbres accordés par leurs différences mêmes. Une telle langue ne tend pas vers l'au-delà d'une signification : elle offre le sens à même la diversité et la disparité de ses marques et de ses tons.

La gloire de la peinture est de mettre en acte une lumière qui n'est pas l'au-delà ni le principe des couleurs, qui n'est pas leur unité syncrétique ni synthétique, mais qui se donne dans leur coloration même. Cette unité n'est ni originaire, ni finale, elle ne subsume pas : elle assume la pluralité. Elle n'est ni commune, ni collective, ni essentielle : elle n'est rien d'autre, de touche en touche et de tache en tache, que l'unité de l'acte de peindre se divisant, se diffractant et reprenant incessamment son geste.

Reste ce que Martin Buber passe sous silence, la déposition du corps et la lamentation, ou l'agneau saignant du sacrifice, et enfin les scènes de Saint Antoine, qui n'entrent pas pour une mince part dans la gloire du retable. Il laisse

de côté la part de la souffrance et du mal, et le tombeau qui sépare l'annonciation de la résurrection. Cette omission très visiblement volontaire est ambiguë : d'une part elle prête au soupçon, une fois encore, de spiritualisme et d'idéalisme. Mais d'autre part il est permis de penser que la leçon de la couleur n'est nulle part absente et qu'une fois établie comme elle l'est, il n'est pas besoin de la discourir plus avant. Non pas qu'elle rachète la souffrance. Celle-ci a ses couleurs, qui sont celles des "deux âmes de la terre". L'âme a sa vérité, qui ne se connaît "que les yeux fermés". Celle de l'esprit ouvre les yeux. Rien n'est nié de la douleur du monde. Mais il y a la peinture – et la musique – et cela ne représente ni une consolation, ni un divertissement, ni une ornementation. Au reste le mot d' "art" n'est pas prononcé. Cela veut dire simplement que ce que les mots ne disent pas, même en disant que "Dieu n'est pas un être" ou qu'il n'est pas, absolument, cela même est la chose – la chose en toutes choses – sur quoi il faut ouvrir les yeux.

Non pas, cependant, ouvrir les yeux pour voir ou percevoir la chose : mais en ouvrant les yeux *faire venir* la chose, la *manifeste* en la *faisant*. Dans l'acte du peintre, dans l'acte de l'homme, "faire", "manifeste" et "faire sens" sont une seule chose. Buber écrit dans un autre texte de la même année 1914² : "Le peintre est l'homme qui peint avec tous les sens : son voir est un peindre ; car il ne voit pas une chose comme celui qui la perçoit, mais comme celui qui la *fait* – la portant à la puissance des deux dimensions – , et ce faire n'intervient pas plus tard, il est déjà dans sa vision ; mais son écoute aussi, son odorat sont un peindre, ils n'enrichissent pour lui que la "faisabilité" picturale de la chose, ils ne lui offrent pas de simples attraits, mais une attraction vers l'œuvre."

Jean-Luc Nancy

² "Leistung und Dasein" (Mise en œuvre et existence), *Hinweise*, Manesse, Zürich 1953, p. 15.

La croce è decostruibile? - Ist das Kreuz destruierbar?^{*}
JEAN-LUC NANCY

DOI: <https://doi.org/10.15162/1827-5133/1922>

^{*} Conferenza tenuta presso l'Università di Heidelberg nel simposio intitolato "Der Zweite – Christus Denken" ("Il Secondo – Pensare Cristo"), 25-27 ottobre 2018. Il testo francese, con titolo originale in tedesco, è stato donato da Jean-Luc Nancy alle curatrici di questo numero di «Post-Filosofie» per la traduzione italiana [N.d.C.].

1.

La domanda che qui funge da titolo mi è stata rivolta dagli organizzatori di questo incontro dedicato a “Pensare il secondo – Cristo”, formula in cui risalta la suspense interna alla frase. Di certo riparleremo del trattino pensante o pensieroso [*tiret pensant ou pensif*] (*Gedankenstrich*¹) che segna questo titolo con un tratto distintivo, sospensivo, allungato come la barra orizzontale di una croce priva di verticale. Una decostruzione (è così che il francese traduce *Destruktion* nel senso che Heidegger ha dato a questa parola) implica uno scarto all’interno di ciò che deve essere decostruito e il tratto che pensa [*pen-seur*], qui, sembra mettere subito il pensiero in una postura decostruttiva.

Forse il gesto decostruttivo consiste essenzialmente in una suspense, nel tratto [*trait*] e nel ritiro [*retrait*] sospensivo di un legame, che sia di attribuzione, d’opposizione o di consecuzione. Uno stiramento, uno scartamento, un ritardo nell’operazione in gioco. Una dinamica come quella chiamata *différance*² da Derrida: l’identificazione di qualsiasi termine è infinita, tale è anche quella della sua differenza [*différence*] rispetto a qualunque altra. E questa infinita *différance* è finita, poiché essa non viene giocata che negli stessi termini – questi ultimi vengono intesi sia come dei termini del linguaggio che come delle realtà empiriche, nella misura in cui è possibile dissociare gli uni dalle altre.

Ora, se dico “la croce”, devo immediatamente distinguere la sua idea (ad esempio, dall’idea di un tronco o da quella di uno scettro) e allo stesso tempo metterla in tensione con se stessa, ad esempio, se si scopre che potrebbe trattarsi allo stesso tempo d’un tronco o d’uno scettro (cosa che già sappiamo...). *Allo stesso tempo*, ma questo tempo non è lo stesso finché differisce. È il tempo del “come” [*comme*]: della croce come tronco o come scettro che non sono, né l’uno né l’altro, strumenti di supplizio. (In francese, questo “come” [*comme*] rimane passibile dei due sensi espressi in tedesco con *als* e *wie*³.)

¹ La parola tedesca è composta dai termini *Gedanken*, che significa “pensiero” e *strich*, che equivale a “tratto” o “trattino”, a indicare una pausa riflessiva, una battuta d’arresto in cui si pensa [N.d.T.].

² Il termine *différance* coniato da Derrida può essere inteso, con una certa approssimazione semplificatrice, con “differenza e differimento del significato” [N.d.T.].

³ In tedesco *als* e *wie* e in inglese *as* and *how* corrispondono sia in francese [*comme*] che in italiano [*come*] ad un’unica parola che racchiude entrambi i significati, come spiega immediatamente

Lo strumento di supplizio è anche un tronco e uno scettro – perlomeno, poiché esso è ancora altre cose. Cosa vuol dire “essere” qui, dal momento che questo essere congiunge [*réunit*] i due sensi di “in qualità di” e di “simile a” e che questa congiunzione [*réunion*] rende proprio l’essere della croce, il misterioso assemblaggio del supplizio, del tronco e dello scettro – ciascuno di questi termini si trova a sua volta e allo stesso tempo traslato in *différance*.

2.

La croce ha dato luogo a tutte le elaborazioni possibili. Divenuta il segno eminente della fede cristiana, essa non ha mancato di farsi richiamare anche alle sue origini anteriori: svastica Vinča o indiana, *ankh* egizio, croce cosiddetta celtica, ecc.

Non c’è dubbio che l’adozione della croce come emblema cristiano – un’adozione relativamente tardiva, come sappiamo, contemporanea di Costantino e non di Paolo, né dei Vangeli – ha corrisposto a un fenomeno estremamente vasto e profondo della civilizzazione o, se preferiamo, delle energie erratiche della storia.

In un sol colpo, le figure divine vengono cancellate e sostituite da un oggetto. Questo oggetto è realizzato da mani umane. È fabbricato, costruito. La pittura cristiana utilizzerà tutti i marchi del lavoro eseguito sul legno, dalla sua squadratura ai chiodi o alle mortase che fissano la sua articolazione centrale – per non parlare dei chiodi che fissano il corpo sul legno.

Poco importa se, come è assai probabile, Gesù fu inchiodato a un palo e se il termine *crux* – forse d’origine punica – ha potuto designare diversi strumenti di supplizio tanto quanto l’idea stessa del supplizio, della tortura e del tormento inflitto. Le parole “croce” e “cruciale” hanno oggi conservato il valore della sofferenza legata a un punto decisivo, all’acutezza di un rischio imminente.⁴ Ma ciò che ne ha fatto propriamente il simbolo si trova all’incrocio dei legni del supplizio, in cui s’incorpora, all’incirca per quindici secoli, l’idea di una tortura ignominiosa attraverso la quale si realizza niente meno che la

dopo Nancy, di “in qualità di” e di “simile a” [N.d.T.].

⁴ Tralascio i termini greci, aramaici o ebraici che hanno designato uno strumento analogo – piolo o palo di impiccagione, d’impalamento o d’esposizione – poiché il termine latino ha prevalso ed è secondo la legge romana che ebbe luogo la crocifissione di Gesù. Il marchio romano è onnipresente in questa storia [N.d.A.].

morte del dio e la salvezza dell'uomo.

A ben pensarci, questa operazione simbolica è difficilmente immaginabile o concepibile. Come è stato possibile edificare una costruzione così complessa – quella di una condanna dell'uomo, della sua possibile redenzione, della sua realizzazione attraverso la morte del dio fatto uomo e risorto? Ma, d'altra parte, come non cogliere immediatamente quanto in effetti la croce – i due legni incrociati di un supplizio che congiunge [*réunit*] l'impiccagione, lo squartamento e l'asfissia – si presti mirabilmente a concentrare [*rassembler*] tutt'intero l'enunciato di questo kerygma o dichiarazione di fede? Come possiamo non presagire che siamo in presenza di un notevole sconvolgimento negli affari del mondo – dell'antropologia, tanto quanto della cultura, della politica e del pensiero?

3.

E in effetti, può essere assicurata almeno una cosa: la disposizione della croce così come la conosciamo, che sia propriamente latina o a T (*crux inmissa* o *crux commissa*), riprende per suo conto un fascio di simboli, di totem o emblemi che vanno perlomeno dalla *svastika* indiana fino all'*ankh* egizio o alla cosiddetta croce celtica. D'altronde, il *labarum* degli eserciti romani offriva esso stesso una forma di croce ansata o latina, insegna che darà i *vexilla regis* dell'inno in cui *fulget crucis mysterium* e di cui l'intero testo dona una teologia spirituale quasi esaustiva di tutte le virtù della croce.

Sull'insegna di Costantino, il crisma non è ancora la croce, ma compone con le lettere X e P incrociate da *Christos* un monogramma solare il cui carattere radioso, irradiante e abbagliante autorizza più ancora della semplice croce la sovrabbondanza simbolica di portata cosmica, metafisica e mistica che René Guénon ha raccolto nel suo studio sulla croce. In questo studio, uno dei più nutriti sull'argomento, il mistero cristiano occupa poco spazio, come se si trattasse proprio di dissipare la sua specificità in un esoterismo il più polifonico possibile: ma se il gesto teorico ha dei precisi moventi, ciononostante esso rimane del tutto legittimo poiché l'universalismo che contraddistingue in maniera così pregnante il cristianesimo racchiude, in effetti, una raccolta di modelli e di segni ricevuti da molte culture e tradizioni, e allo stesso tempo la loro rifusione nel crogiolo dell'universale.

Basta vedere come Gregorio di Nissa, poco dopo i tempi di Costantino, interpreta la forma della Croce secondo le direzioni del mondo e interpreta le parole

dei Salmi di David come un'anticipazione della regalità universale del Cristo.

4.

La croce è il risultato o la risultante di un insieme di numerose operazioni che un processo tanto complesso, quanto in gran parte impercettibile per lo storico – e non riducibile a una qualsivoglia teleologia –, ha portato all'irradiazione di un mondo o di ciò che stava per formare il primo mondo nel senso di un'universalità di senso e destinazione. Questo punto dell'universale è cruciale, e va detto sotto più d'un aspetto, poiché esso avrà marchiato con il segno della croce una serie di trasformazioni di cui i nomi dell'Europa e dell'Occidente avranno finito per designare la cristallizzazione in una formazione culturale e pragmatica la cui estensione è diventata di fatto universale. Eppure, il cristianesimo non è diventata una religione universale: al contrario, si è lentamente ritirato dalla propria affermazione istituzionale e differenziale, lasciando oggi il mondo che esso aveva aperto davanti a una sorta di universale vacante che non segna né segnala più la croce.

Nondimeno, le altre forme simboliche che lo hanno accompagnato o seguito non corrispondono a fenomeni comparabili. La metafisica è rimasta asimbolica, il giudaismo si è dotato di simboli solo in base alle circostanze, l'Islam non ha adottato la mezzaluna se non molto tardi ricevendola dai turchi: tra queste due versioni del monoteismo, solo il cristianesimo si è dotato di un simbolo che si può definire consustanziale alla sua teologia e alla sua spiritualità. Così facendo, esso si è discostato dall'interdizione delle immagini che gli altri due hanno rispettato in modo molto più rigoroso.

La croce è un'immagine di per sé e lo è ancor di più quando sostiene la rappresentazione del crocifisso – sebbene il protestantesimo, in generale, preferisca la croce nuda. Ma qualunque sia l'importanza di questa rappresentazione nelle arti cattoliche e ortodosse, possiamo dire che il crocifisso vale soprattutto per la croce che forma il suo corpo.

La croce a braccia aperte potrebbe essere interpretata come accoglienza per tutti i peccatori – il che ha persino condotto i giansenisti ad adottare una rappresentazione con le braccia dirette invece verso l'alto (come per limitare l'accesso alla salvezza). Essi hanno adottato un modello precedentemente inventato per accentuare l'aspetto doloroso di Cristo e che forse inconsapevolmente tornava a un possibile palo originario – sebbene la forma della croce sia rimasta intatta in questi crocifissi.

Le braccia in croce sono rimaste più legate alla sofferenza che alla graziosa accoglienza, come dimostrano in particolare i versi di Aragon:

*Rien n'est jamais acquis à l'homme Ni sa force
Ni sa faiblesse ni son cœur Et quand il croit
Ouvrir ses bras son ombre est celle d'une croix
Et quand il croit serrer son bonheur il le broie*

*Nulla appartiene all'uomo Né la sua forza
Né la sua debolezza né il suo cuore E quando crede
Di aprire le braccia la sua ombra è quella di una croce
E quando crede di stringere la felicità la stritola⁵*

5.

La ricca rima francese tra *croix* e *broie* si apre sul cuore del mistero della croce. L'inno di Fortunato ne offre un'ottima scorciatoia teologica:

Vexilla Regis pródeunt, Fulget Crucis mystérium: Quo carne carnis cónditor, Suspénsus est patíbulo.	Les enseignes du roi s'avancent, Fulgure le mystère de la croix: En chair le fondateur de la chair Est suspendu au gibet.	I vessilli del Re avanzano; risplende il mistero della Croce, al cui patibolo il creatore della carne con la propria carne fu appeso.
Quo vulnerátus insuper Mucróné diro lánceæ, Ut nos laváret crímíne, Manávit unda et sánguine.	Blessé au plus haut point Par la cruelle pointe de la lance Afin de nous laver du crime Il se répandit en eau et en sang.	Oltre a ciò, trafitto da crudele punta di lancia, per lavarci dalla colpa, effuse acqua e sangue. ⁶

Il cuore della questione è perfettamente centrato dalla congiunzione o dalla contrazione *carne carnis*: la croce porta la carne del creatore della carne. *Conditore* aggiunge all'idea di creazione quella di fondazione, stabilimento o

⁵ L. Aragon, *Le più belle poesie*, trad. it. di F. Bruno, introduzione di T. Mian, Crocetti, Milano 1993, 1997, versi tratti dal poema "Non esistono amori felici", vedi qui [http://www.poesia.eu/Daily-Poetry/Archivio PDG/Archivio PDG 2016/28 10 16 Aragon.html](http://www.poesia.eu/Daily-Poetry/Archivio%20PDG/Archivio%20PDG%202016/28%2010%2016%20Aragon.html) [N.d.T.].

⁶ *Vexilla regis prodeunt*, inno di Venanzio Fortunato, santo, vescovo di Poitiers e poeta (n. presso Treviso 530 circa – m. Poitiers inizi VII sec.), adottato nella liturgia cattolica (trad. it. qui https://it.cathopedia.org/wiki/Vexilla_Regis) [N.d.T.].

istituzione e di messa in sicurezza. Il creatore della carne ne soffre in essa per essa al fine di garantire la sua integrità tramite l'estinzione della sua colpa.

Questo accade, come si è commentato in diversi modi, allo stremo del sacrificio: non soltanto una vita viene offerta per collegare i vivi al sacro mondo dei morti, ma la vita stessa versandosi si lava di ciò che la contamina. In altre parole, la finitudine si rivela capace di infinito.

<p>Arbor decóra, et fúlghida, Ornáta Regis púrpura, Elécta digno stípíte, Tam sancta membra tángere.</p>	<p>Arbre superbe et resplendissant Orné de la pourpre du roi Tronc digne d'être élu A toucher des membres si saints</p>	<p>Albero appropriato e splendente, ornato di porpora regale, scelto a toccare con il [tuo] de- gno tronco/così sante membra!</p>
<p>Beáta, cujus bráchiis Sæcli pepéndit prétium, Statéra facta córporis, Prædámque tulit tártari.</p>	<p>Heureux aux bras de qui Fut suspendu le rachat du mon- de, Devenu balance du corps Et qui ravit sa proie au tartare.</p>	<p>[Albero] beato, ai cui bracci fu appeso il prezzo del riscatto del mondo: sei divenuto stadèra del corpo [di Cristo]/e [questi] strappò via la preda dell'inferno.</p>
<p>O Crux ave, spes unica, Hoc Passiónis témpore, Auge piis justítiam, Reisque dona véniam.</p>	<p>O Croix salut espoir unique En ce temps de la Passion Accrois justice pour les pieux Et donne pardon aux accusés.</p>	<p>Salve, o Croce, unica speranza! In questo tempo di Passione ai fedeli accresci la grazia e ai peccatori cancella le colpe.</p>

È la croce stessa, questo tronco, tanto materiale e vivente quanto reale e rilucente, che diventa la bilancia d'una giustizia assoluta. Non c'è più sacrificio, c'è solo una santificazione universale. In altre parole, che sono anche quelle della filosofia quando sente il bisogno di re-inscrivere essa stessa negli emblemi che vuole pensare, è la coincidenza del Calvario e del trono nello sgorgare dall'infinito o anche la rosa nella croce del presente (essa stessa eco del motto di Lutero: "Il cuore del cristiano riposa sulle rose, quando sta esattamente sotto la croce").

A questo punto in cui il finito e l'infinito, nonché la figura e il concetto, si intersecano e si crocifiggono l'un l'altro, a questo punto in cui la fede e il pensiero si sacrificano e si santificano l'uno per l'altro in un *atto* che è una disposizione del cuore in cui tutto il linguaggio è congedato, non si tratta di un'estasi mistica – o almeno una tale estasi dovrebbe essere compresa senza alcuna esaltazione.

Si tratta, in realtà, molto semplicemente del punto cruciale, il più difficile e il più decisivo.

6.

Se dico che questo punto è rappresentato dall'incrocio della croce, dico troppo poco poiché non si tratta di una figura. Se dico che esso si trova nella verità geometrica del punto, dico ancora troppo poco o forse troppo, poiché questo punto senza dimensione apre la possibilità della sua infinita moltiplicazione in tutte le direzioni sulle quali la croce è aperta. Esso deve rimanere il punto di una contraddizione che non si risolve né viene superata [*relevée*], ma che non smette di rilanciarsi in quello che un altro pensatore, Nietzsche, chiama la sua "terribile paradossia".

È proprio a ciò che giunge l'immensa elaborazione che ha riunito le risorse greche, ebraiche e romane e, alle loro spalle, quelle dell'Egitto, della Mesopotamia, della Siria e poi quelle dell'Islam, del giudaismo e di tutti i pensieri le cui confutazioni o rifiuti confermano lo scandalo di questo risultato.

Si tratta, in altre parole, di sottoporre al supplizio e alla gloria l'uomo – tanto angosciante è la prima, quanto insolente è la seconda. Questo crocevia insostenibile è anche quello da cui si è propagata un'energia straordinaria e vertiginosa, lo spirito di un'impresa attraverso la quale tutta l'umanità è stata trascinata in un'avventura di conquista senza precedenti – e forse senza avvenire.

Poiché ormai è proprio questa conquista – dei saperi, delle forze, delle produzioni – che sembra costituire un supplizio per l'umanità e con ciò tutto quel che essa ha conquistato sulla terra e nei cieli.

Questo punto cruciale è quello di una prova spietata che giunge a raddoppiare in qualche modo la salvezza trasformando la gloria infinita e puntuale (eterna) in un sanguinoso sacrificio sull'altare di un altro infinito, oscuro ed esponenziale. La croce come ombra o l'ombra della croce.

7.

Ora, questo punto è il punto d'assemblaggio della costruzione. Come ogni punto d'assemblaggio esso si offre a un disassemblaggio. La croce è per la sua stessa struttura decostruibile. È la sua decostruzione che non smette da lungo tempo di rivelare la terribile paradossia di ciò che è stato denominato

l'Occidente e che è in effetti una sera, un oscuramento della terra intera che perde ogni certezza di salvezza nel momento stesso in cui si convince della malefatta di una civilizzazione la cui fine è difficile da immaginare.

Ma lo stesso disassemblaggio mostra le parti staccate: il palo, la traversa e il fissaggio. Il corpo appeso, le braccia aperte e il cuore trafitto. È l'assemblaggio, è questo chiodo che fissa la costruzione, è questa ferita guaritrice che pone la domanda: in cosa la costruzione stessa, in quale sua unità plenaria, sua pienezza di compimento, sua parusia sovraessenziale [*suresentielle*] celano il pericolo?

In che modo l'amore assoluto e infinito che congiunge [*réunit*] tutti gli uomini nella comune glorificazione della propria finitudine rischia di condurli in una stretta di annientamento? Il trionfo sulla morte riportato dalla morte può essere quello della morte piuttosto che quello di una vita divina?

La croce oramai fa segno verso questa domanda.

8.

Dove essa fa segno, o meglio in cosa consiste propriamente questo segno?

Si trova al centro della croce, nel punto della congiunzione. Questo è il punto stesso della costruzione e quindi della decostruzione. Come ogni punto, esso è senza dimensione. Non ha lo spessore d'un chiodo e men che meno quella d'una legatura. È l'incrocio delle linee, delle direzioni dello spazio e del tempo, il punto cruciale in cui il corpo si attacca allo spirito, dove il verbo si fa carne, dove la carne muore e resuscita. In questo punto di contatto non misurabile, la costruzione è sempre stata già decostruita. L'incrocio degli opposti è sempre sfuggito all'infinito, avendo luogo senza aver luogo. L'Occidente non ha smesso di preoccuparsi di questo incontro – ossimoro o dialettica, morto-vivente, uomo e donna, uomo e dio, qui e altrove, un tempo e giammai.

Quando in questo punto si disincrociano, [*se décroisent*] l'alto e il basso, l'Oriente e l'Occidente, lo zenit e il nadir, due eventi hanno luogo contemporaneamente: da una parte, tutto collassa in struzione [*struction*], in cumulo, in ammasso confuso di tutti gli opposti – dall'altra parte, attraverso la struzione persiste, nel suo aprirsi, il varco, la fuga del punto.

Gli assemblaggi e i disassemblaggi, le posizioni e le opposizioni vengono trascinati insieme in questa fuga. Le croci, i paralleli, i cerchi, i raggi e le concentrazioni non hanno più luogo d'esercizio. Questo è il segno – senza altro

significato se non quello di un grido d'abbandono.

[In fin dei conti sarà che la decostruibilità – o il mistero – è esattamente il mantenimento del costruito nella sua struzione...].

Traduzione dal francese di Silvia Lorusso

Ist das Kreuz destruierbar?
JEAN-LUC NANCY

DOI: <https://doi.org/10.15162/1827-5133/1923>

1.

La question qui vaut ici comme titre m'a été adressée par les organisateurs de cette rencontre consacrée à «Penser le deuxième – Christ», formule où se fait remarquer le suspens intérieur de la phrase. Nous reparlerons certainement du tiret pensant ou pensif (*Gedankenstrich*) qui marque ce titre d'un trait distinctif, suspensif, étiré comme la barre horizontale d'une croix dépourvue de verticale. Une déconstruction (c'est ainsi que le français traduit *Destruktion* dans le sens que Heidegger a donné à ce mot) implique un écart à l'intérieur de ce qui est à déconstruire et le trait penseur, ici, paraît mettre la pensée d'emblée en posture déconstructrice.

Peut-être le geste déconstructeur consiste-t-il essentiellement dans un suspens, dans le trait et dans le retrait suspensif d'une liaison, qu'elle soit d'attribution, d'opposition ou de consécution. Un étirement, un écartement, un délai dans l'opération en jeu. Une dynamique telle que celle dénommée *différance* par Derrida: l'identification de n'importe quel terme est infinie, telle est aussi celle de sa différence avec tout autre. Et cette *différance* infinie est finie puisqu'elle ne se joue qu'à même les termes – ces derniers étant compris aussi bien comme des termes de langage que comme des réalités empiriques, si tant est qu'on puisse dissocier les uns des autres.

Ainsi donc si je dis «la croix» dois-je aussitôt distinguer son idée (par exemple de l'idée de tronc ou de celle de sceptre) et en même temps la mettre en tension avec elle-même, par exemple s'il s'avère qu'il pourrait en même temps s'agir d'un tronc ou d'un sceptre (ce que nous savons déjà...). *En même temps* mais ce temps n'est le même que pour autant qu'il diffère. Il est le temps du «comme»: de la croix comme tronc ou comme sceptre qui ne sont ni l'un ni l'autre des instruments de supplice. (En français ce «comme» reste passible des deux sens, en allemand, de *als* et de *wie*.)

Or l'instrument de supplice *est* aussi un tronc et un sceptre – au moins, car il est encore d'autres choses. Que veut dire «être» ici dès lors que cet être réunit les deux sens de «en tant que» et de «pareil à» et que cette réunion fait justement l'être de la croix, le mystérieux assemblage du supplice, du tronc et du sceptre – chacun de ces termes se trouvant à son tour et en même temps emporté en *différance*.

2.

La croix a donné lieu à tous les traitements possibles. Devenue le signe éminent de la foi chrétienne elle n'a pas manqué de se faire rappeler aussi bien ses origines antérieures – svastika vinca ou indienne, ankh égyptien, croix dite celtique, etc.

Il n'y a pas de doute que l'adoption de la croix comme emblème chrétien – adoption relativement tardive, on le sait, contemporaine de Constantin et non de Paul ni des Évangiles – a correspondu à un phénomène extrêmement ample et profond de la civilisation ou si on préfère des énergies erratiques de l'histoire.

D'un coup, les figures divines sont effacées et remplacées par un objet. Cet objet est fait de main d'homme. Il est fabriqué, construit. La peinture chrétienne utilisera toutes les marques du travail opéré sur le bois, de son équarrissage aux clous ou aux mortaises fixant son articulation centrale – pour ne rien dire des clous qui fixent le corps sur le bois.

Peu importe si, comme il est assez probable, Jésus fut cloué à un poteau et si le terme *crux* – peut-être d'origine punique – a pu désigner divers instruments de supplice aussi bien que l'idée même du supplice, de la torture et du tourment infligé. Les mots « croix » et « crucial » ont aujourd'hui conservé la valeur de la souffrance liée à un point décisif, à l'acuité d'un risque imminent.¹ Mais ce qui a fait proprement le symbole se trouve dans la croisée des bois du supplice, où s'incorpore depuis environ quinze siècles l'idée d'une torture ignominieuse par quoi s'opère rien de moins que la mort du dieu et le salut de l'homme.

A bien y penser, cette opération symbolique est à peine imaginable ou concevable. Comment a-t-on pu édifier une construction aussi complexe – celle d'une condamnation de l'homme, de sa rédemption possible, de sa réalisation par la mort du dieu fait homme et ressuscité? Mais comment en re-

¹ Je passe sur les termes grec, araméen ou hébreu qui ont désigné un instrument analogue – pieu ou poteau de pendaison, d'empalement ou d'exposition – puisque c'est le terme latin qui a prévalu et que c'est selon la loi romaine qu'eut lieu la crucifixion de Jésus. La marque romaine est omniprésente dans cette histoire.

vanche ne pas saisir aussitôt combien en effet la croix – les deux bois croisés d'un supplice qui réunit la pendaison, l'écartèlement et l'asphyxie – se prête admirablement à rassembler l'énoncé tout entier de ce kérygme ou déclaration de foi? Comment ne pas pressentir qu'on se trouve en présence d'un considérable remuement des affaires du monde – de l'anthropologie aussi bien que de la culture, la politique et la pensée?

3.

Et de fait, une chose au moins peut être assurée: le tracé de la croix telle que nous la connaissons, qu'elle soit proprement latine ou en T (*crux inmissa* ou *crux commissa*), reprend à son compte une brassée de symboles, de totems ou emblèmes qui vont au moins de la *svastika* indienne jusqu'à l'*ankh* égyptien ou à la croix dite celtique. Par ailleurs le *labarum* des armées romaines offrait de lui-même une forme de croix ansée ou latine, enseigne qui donnera les *vexilla regis* de l'hymne dans lequel *fulget crucis mysterium* et dont le texte entier donne une théologie spirituelle presque exhaustive de toutes les vertus de la croix.

Sur l'enseigne de Constantin, le chrisme n'est pas encore la croix mais compose avec les lettres X et P croisées de *Christos* un monogramme solaire dont le caractère rayonnant, irradiant et fulgurant autorise mieux encore que la simple croix la surabondance symbolique à portée cosmique, métaphysique et mystique qu'a engrangée René Guénon dans son étude sur la croix. Dans cette étude, une des plus nourries sur ce sujet, le mystère chrétien occupe peu de place, comme s'il s'agissait justement de dissiper sa spécificité dans un ésotérisme aussi polyphonique que possible: mais si geste théorique a des mobiles précis, il n'en reste pas moins très légitime car l'universalisme qui marque de façon si prégnante le christianisme enveloppe en effet une récollection de motifs et de signes reçus de bien des cultures et des traditions, en même temps que leur refonte au creuset de l'universel.

Il n'est que de voir comment Grégoire de Nysse, peu après le temps de Constantin, interprète la forme de la Croix selon les directions du monde et interprète des paroles des Psaumes de David en une anticipation de la royauté universelle du Christ.

4.

La croix est le résultat ou la résultante d'un ensemble d'opérations nombreuses qu'un processus aussi complexe que largement imperceptible pour l'historien – et non réductible à une quelconque téléologie – a fait aboutir à l'irradiation d'un monde ou de ce qui était en train de former le premier monde au sens d'une universalité de sens et de destination. Ce point de l'universel est crucial, c'est à plus d'un égard le cas de le dire car il aura marqué du signe de la croix une série de transformations dont les noms de l'Europe et de l'Occident auront fini par désigner la cristallisation en une formation culturelle et pragmatique dont l'extension est devenue de fait universelle. Pour autant, le christianisme n'est pas devenu religion universelle: au contraire il s'est lentement retiré de sa propre affirmation institutionnelle et différentielle, laissant aujourd'hui le monde qu'il avait ouvert devant une sorte d'universel vacant que ne signe ni ne signale plus la croix.

Pour autant, les autres formes symboliques qui l'ont accompagné ou suivi ne correspondent pas à des phénomènes comparables. La métaphysique est restée asymbolique, le judaïsme ne s'est donné des symboles qu'au gré des circonstances, l'islam n'a adopté le croissant qu'assez tard en le recevant des Turcs : dans ces deux versions du monothéisme, le christianisme seul s'est donné un symbole qu'on peut dire consubstantiel à sa théologie et à sa spiritualité. Ce faisant, il s'est écarté de l'interdiction des images que les deux autres ont respectée de manière beaucoup plus stricte.

La croix est une image par elle-même et l'est encore plus lorsqu'elle porte la représentation du crucifié – quoique le protestantisme, de manière générale, préfère la croix nue. Mais quelle que soit l'importance de cette représentation dans les arts catholique et orthodoxe on peut dire que le crucifié vaut surtout par la croix que forme son corps.

La croix des bras ouverts a pu être interprétée comme l'accueil de tous les pécheurs – ce qui conduisit même les jansénistes à adopter une représentation aux bras plutôt dirigés vers le haut (comme pour limiter l'accès au salut). Ils adoptaient un modèle inventé auparavant pour accentuer l'aspect douloureux

du Christ et qui peut-être revenait sans le savoir vers un possible poteau originel – bien que la forme de la croix restât intacte dans ces crucifix.

Les bras en croix sont plus restés liés à la souffrance qu'à l'accueil gracieux, comme en témoignent en particulier les vers d'Aragon :

*Rien n'est jamais acquis à l'homme Ni sa force
Ni sa faiblesse ni son cœur Et quand il croit
Ouvrir ses bras son ombre est celle d'une croix
Et quand il croit serrer son bonheur il le broie.*

5.

La rime française très riche entre *croix* et *broie* ouvre sur le cœur du mystère de la croix. L'hymne de Fortunat en donne un très bon raccourci théologique :

<p>Vexilla Regis pródeunt, Fulget Crucis mystérium : Quo carne carnis cōnditor, Suspénsus est patíbulo.</p> <p>Quo vulnerátus ínsuper Mucróno diro láncea, Ut nos laváret crímine, Manávit unda et sángine.</p>	<p>Les enseignes du roi s'avancent, Fulgure le mystère de la croix : En chair le fondateur de la chair Est suspendu au gibet.</p> <p>Blessé au plus haut point Par la cruelle pointe de la lance Afin de nous laver du crime Il se répandit en eau et en sang.</p>
---	--

Le cœur de l'affaire est parfaitement ciblé par la conjonction ou la contraction *carne carnis* : la croix porte la chair du créateur de la chair. *Conditor* ajoute à l'idée de création celle de fondation, d'établissement ou d'institution et de mise en sûreté. Le créateur de la chair souffre en elle pour elle afin d'assurer son intégrité par l'extinction de sa faute.

Cela se passe, comme on l'a commenté de plusieurs manières, à l'extrémité du sacrifice : non seulement une vie est répandue afin de relier les vivants au monde sacré des morts mais la vie elle-même en s'épanchant se lave de ce qui la souille. En d'autres termes, la finitude s'avère capable de l'infini.

<p>Arbor decóra, et fúlgida, Ornáta Regis púrpura, Elécta digno stípíte, Tam sancta membra tángere.</p>	<p>Arbre superbe et resplendissant Orné de la pourpre du roi Tronc digne d'être élu A toucher des membres si saints</p>
---	---

<p>Beáta, cujus bráchiis Sæcli pepéndit prétium, Statéra facta córporis, Prædámque tulit tártari.</p> <p>O Crux ave, spes unica, Hoc Passiónis témpore, Auge piis justítiam, Reísque dona véniam.</p>	<p>Heureux aux bras de qui Fut suspendu le rachat du monde, Devenu balance du corps Et qui ravit sa proie au tartare.</p> <p>O Croix salut espoir unique En ce temps de la Passion Accrois justice pour les pieux Et donne pardon aux accusés.</p>
---	--

C'est la croix elle-même, ce tronc aussi matériel et vivant que royal et rutilant qui devient la balance d'une justice absolue. Il n'y a plus de sacrifice, il n'y a qu'une sanctification universelle. En d'autres termes, qui sont aussi ceux de la philosophie lorsqu'elle éprouve le besoin de se réinscrire elle-même dans les emblèmes qu'elle veut penser, la coïncidence du calvaire et du trône dans le jaillissement de l'infini ou bien la rose dans la croix du présent (elle-même écho de la devise de Luther «Le cœur du chrétien marche sur des roses lorsqu'il se tient debout sous la croix.»)

En ce point où se croisent et se crucifient l'un sur l'autre le fini et l'infini aussi bien que la figure et le concept, en ce point où la foi et la pensée se sacrifient et se sanctifient l'une par l'autre en un *acte* qui est une disposition du cœur où tout langage est congédié, il ne s'agit pas d'une extase mystique – ou du moins une telle extase devrait être comprise sans aucune exaltation.

Il s'agit bel et bien tout simplement du point crucial, le plus difficile et le plus décisif.

6.

Si je dis que ce point est figuré par la croisée de la croix, je dis trop peu puisqu'il ne s'agit pas d'une figure. Si je dis qu'il se tient dans la vérité géométrique du point, je dis encore trop peu ou bien trop puisque ce point sans dimension ouvre la possibilité de sa multiplication infinie dans toutes les directions sur lesquelles la croix est ouverte. Il doit rester le point d'une contradiction qui ne se résout ni n'est relevée mais qui ne cesse de se relancer elle-même dans ce qu'un autre penseur, Nietzsche, nomme sa «terrible paradoxie».

C'est bien à cela qu'aboutit l'immense élaboration qui a réuni les ressources grecques, juives et romaines et derrière elles celles de l'Égypte, de la Mésopotamie, de la Syrie puis celles de l'islam, du judaïsme et de toutes les pensées dont les réfutations ou les refus confirment le scandale de cet aboutissement.

C'est à cela, c'est-à-dire à une mise au supplice et en gloire de l'homme – la première aussi désolante que la seconde est insolente. Or cette croisée intenable est aussi celle d'où s'est propagée une énergie remarquable et vertigineuse, l'esprit d'une entreprise par laquelle l'humanité entière s'est trouvée entraînée dans une aventure de conquête sans précédent – et peut-être sans avenir.

Car c'est bien désormais cette conquête – des savoirs, des forces, des productions – qui paraît mettre au supplice l'humanité et avec elle tout ce qu'elle a conquis sur la terre et au ciel.

Ce point crucial est celui d'une épreuve impitoyable qui vient doubler en quelque sorte le salut en transformant la gloire infinie et ponctuelle (éternelle) en sacrifice sanglant sur l'autel d'un autre infini, sombre et exponentiel. La croix comme ombre ou l'ombre de la croix.

7.

Or ce point est le point d'assemblage de la construction. Comme tout point d'assemblage il s'offre au désassemblage. La croix est par structure déconstrucible. C'est sa déconstruction qui ne cesse depuis déjà longtemps de faire apparaître la terrible paradoxe de ce qu'on a nommé l'occident et qui est en effet un soir, un assombrissement de la terre entière qui perd toute assurance de salut en même temps qu'elle se convainc d'une malfaisance de civilisation dont il est difficile d'imaginer l'arrêt.

Mais le même désassemblage montre les pièces détachées : le poteau, la traverse et la fixation. Le corps pendu, les bras ouverts et le cœur percé. C'est l'assemblage, c'est ce clou qui fixe la construction, c'est cette blessure guérissante qui porte la question : en quoi la construction elle-même, en quoi son unité plénière, son plénitude d'accomplissement, sa parousie suressentielle recèlent-elles le danger ?

En quoi l'amour absolu et infini qui réunit tous les hommes dans la commune glorification de leur finitude risque-t-il de les emporter dans une étreinte d'anéantissement? Le triomphe sur la mort remporté par la mort peut-il être celui de la mort plutôt que celui d'une vie divine ?

La croix désormais fait signe vers cette question.

8.

D'où fait-elle signe, ou bien en quoi consiste proprement ce signe ?

Il se tient au centre de la croix, au point de la jonction. C'est le point même de la construction et donc de la déconstruction. Comme tout point il est sans dimension. Il n'a pas l'épaisseur d'un clou et moins encore celle d'une ligature. Il est la croisée des lignes, des directions de l'espace et du temps, le point crucial où le corps s'attache à l'esprit, où le verbe se fait chair, où la chair meurt et ressuscite. En ce point de contact non mesurable la construction s'est toujours-déjà déconstruite. La croisée des opposés s'est toujours déjà échappée à l'infini, ayant lieu sans avoir lieu. L'Occident n'aura pas cessé de se soucier de cette rencontre – oxymore ou dialectique, mort-vivant, homme et femme, homme et dieu, ici et ailleurs, jadis et jamais.

Lorsqu'en ce point se décroisent le haut et le bas, l'orient et l'occident, le zénith et le nadir deux événements ont lieu du même coup : d'une part tout s'affaisse en struction, en tas, en amas confus de tous les opposés – d'autre part à travers la struction persiste à s'ouvrir la percée, l'échappée du point.

Les assemblages et les désassemblages, les positions et les oppositions sont emportés ensemble dans cette échappée. Les croix, les parallèles, les cercles, les rayonnements et les concentrations n'ont plus lieu de s'exercer. Tel est le signe – sans autre signification que celle d'un cri d'abandon.

[Au bout du compte ce sera que la déconstructibilité - ou le mystère - est exactement le maintien du construit dans sa struction....]

Jean-Luc Nancy

Apparato iconografico



Fig. 1 La disposizione dei pannelli dell'*Altare d'Issenheim* di Matthias Grünewald all'interno del Musée d'Unterlinden a Colmar, in Alsazia (Francia).

Le ante fisse e rimovibili, che consentivano tre diverse configurazioni dell'originaria "macchina d'altare", sono state disposte nella cappella dell'ex monastero domenicano del XIII secolo che ospita il museo in modo da essere tutte visibili.

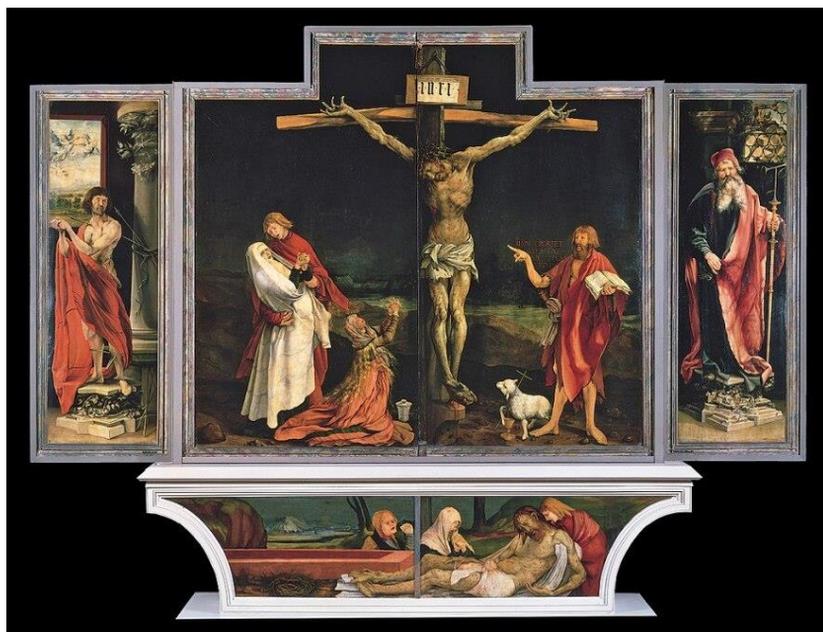


Fig. 2 *Crocifissione* (al centro), *San Sebastiano* (a sinistra), *Sant'Antonio abate* (a destra), *Deposizione o Lamentazione* (predella).

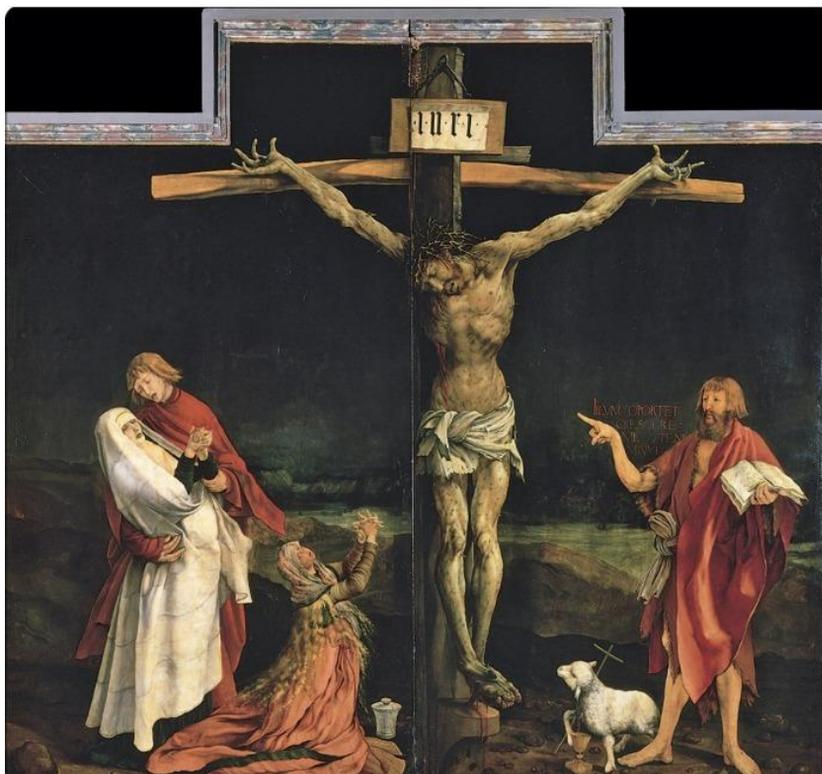


Fig. 3 *Crocifissione*: alla destra del Cristo crocifisso, la madre Maria sorretta da Giovanni Evangelista, in basso Maria Maddalena, inginocchiata con le mani giunte in preghiera. A sinistra di Cristo, Giovanni Battista, con l'agnello che rappresenta il sacrificio di Gesù. La presenza di Giovanni Battista è anacronistica: decapitato per ordine di Erode nel 29 d.C., non avrebbe potuto assistere alla morte di Cristo, ma la sua figura nel dipinto annuncia il Nuovo Testamento proclamando in latino, *Illum oportet crescere me autem minui* (Gv 3:30): “Egli deve crescere e io diminuire”.

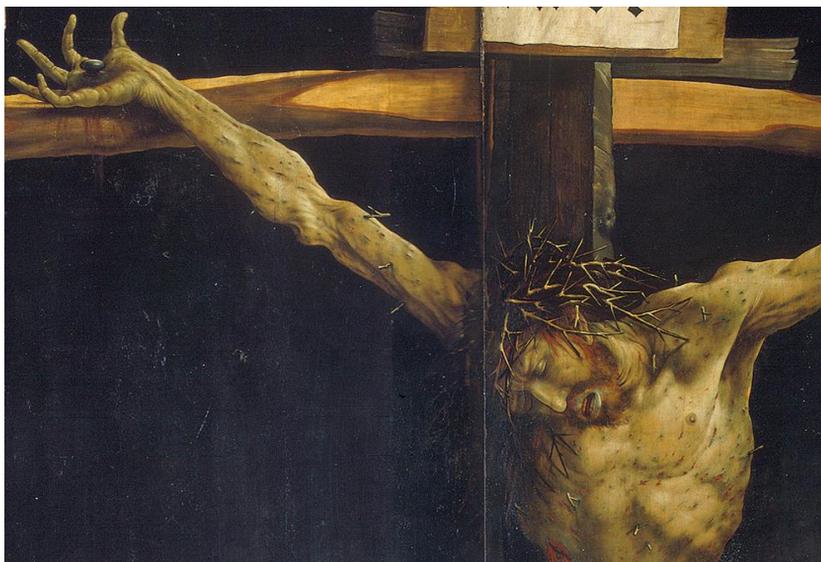


Fig. 4 Particolare della *Crocifissione*.



Fig. 5 Particolare della *Crocifissione*.



Fig. 6 Particolare del corpo di Cristo crocifisso.

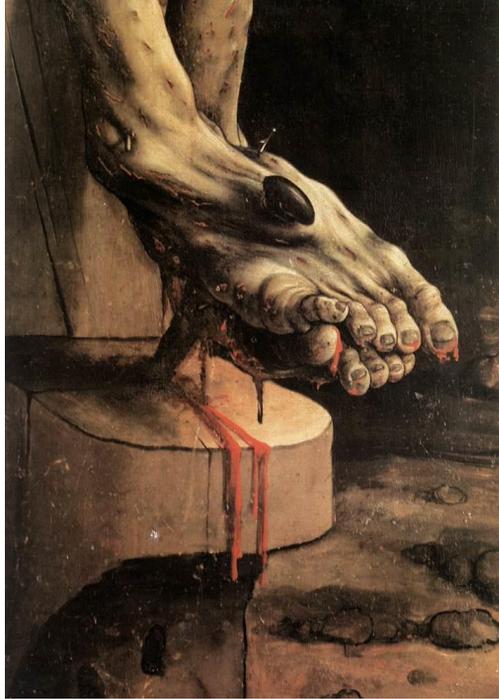


Fig. 7 Particolare del corpo di Cristo crocifisso.



Fig. 8 L'Annunciazione, il Concerto degli Angeli, la Vergine con il Bambino, la Resurrezione.



Fig. 9 L'Annunciazione e la Resurrezione.

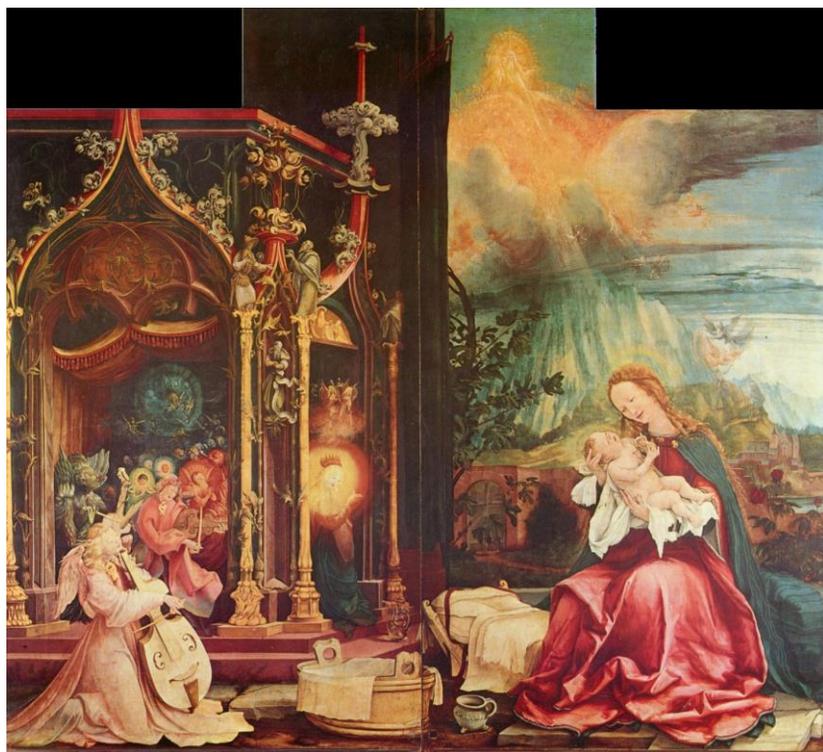


Fig. 10 Il *Concerto degli Angeli* e la *Vergine con il Bambino*.



Fig. 11 Particolare dal *Concerto degli Angeli*: l'angelo verde e lo spiritello rosso.



Fig. 12 La *Visita di sant'Antonio a san Paolo eremita* e *Le Tentazioni di sant'Antonio*.

Dinanzi all'Altare di Grünewald.

Un dialogo tra Jean-Luc Nancy e Francesca R. Recchia Luciani*

JEAN-LUC NANCY

FRANCESCA R. RECCHIA LUCIANI

DOI: <https://doi.org/10.15162/1827-5133/1924>

* I numerosi riferimenti in questo dialogo ai particolari del Polittico si trovano nell'apparato iconografico dedicato all'*Altare di Issenheim* alle pagine 60-70.

27/05/2018 Colmar. Trascorro l'ultima settimana di maggio a Strasburgo per lavorare insieme a Jean-Luc Nancy alla traduzione italiana del suo volume *Se-xistence*, che uscirà in Italia a marzo del 2019.

Le giornate sono splendide, una luce meravigliosa, piovendo verticalmente, illumina per molte ore le strade alberate e le piazze gentili della bellissima città alsaziana, passeggiamo, discutiamo, lavoriamo, traduciamo. Il tempo passato insieme è piacevole, è ricco e pieno, poi Jean-Luc propone di trascorrere una giornata a Colmar, vuole mostrarmi lo stupefacente *retable* (*retrotabulum*) di Grünewald, la pala d'*Altare di Issenheim* attualmente conservata nel Musée Unterlinden della città dell'Alto Reno.

Questo incredibile polittico è in realtà una sorprendente "macchina d'altare" realizzata tra il 1512 e il 1516, ad olio su tavola, dal pittore tedesco Mathis Neithardt Gothart detto Matthias Grünewald (1480 ca.-1528), proveniente dal Monastero di Sant'Antonio Abate sotto il Monte di Issenheim, le cui ante fisse e ante rimovibili consentono di creare tre diverse configurazioni, di fatto articolando una narrazione, un racconto fatto di immagini realistiche ed evocazioni figurate.

La visione del capolavoro, come Jean-Luc aveva previsto, mi lascia davvero senza fiato. La visita non è breve poiché l'opera è immensa, stratificata, complessa, e noi ci fermiamo a lungo ad osservarla, a gustare e condividere il piacere speciale che suscita in entrambi un'espressione artistica formidabile e toccante, una delle più mirabili della storia dell'arte occidentale. Di tanto in tanto non resistiamo, nell'aura silenziosa del museo, a scambiarci sussurrando le suggestioni ispirate dagli incantesimi policromi prodotti da tale visione, dalla potenza figurativa dei suoi personaggi, dai paesaggi notturni o diurni che riproducono il miracolo della luce e delle ombre, dei simboli che occupano anche gli angoli più riposti e segreti della rappresentazione.

E poiché queste parole e queste idee si sono poi intrecciate con altre immagini e discorsi che abbiamo continuato a scambiarci nei giorni trascorsi insieme, siamo qui a dare loro la forma scritta, perché non restino solo come simulacri di un dialogo privato, fragile, volatile e presto disperso, ma possano essere condivise con il lettore e la lettrice cui ci rivolgiamo, chiedendo loro di indirizzare verso di noi lo sguardo benevolo e alleato di chi partecipa a distanza ad un dialogo tra amici innamorati dell'arte e della filosofia.

Romana [F. R. R. L.]:

Caro Jean-Luc, che regalo! E che prodigio! Sapevi che sarei rimasta vittima di questa malia, della magia sprigionata da ogni pennellata di quest'opera meravigliosa, di questa geniale architettura in cui ogni cosa, immaginata e dipinta, trova il suo posto nell'equilibrio perfetto dell'insieme. Mi colpisce sia la forza del testo pittorico che il suo paratesto: il fatto che essa trovi la sua prima casa in un monastero nel cui ospedale venivano curate terribili affezioni della pelle, come l'atroce "fuoco di sant'Antonio" (della cui nefasta e dolorosissima neuropatia conseguente mia madre si lamenta ancora dopo oltre un ventennio). È per questa ragione che le immagini dell'opera alludono esplicitamente alle terribili sofferenze degli assistiti, facendole metaforicamente coincidere con quelle del corpo martoriato del Cristo crocifisso – potentissima immagine del trionfo ottuso della morte dipinta sugli scomparti chiusi col verde, col grigio, col bianco, col sangue, col fango, davanti alla quale i pazienti si raccoglievano in preghiera nei giorni feriali, ma che, nelle domeniche, quando gli scomparti si aprivano, lasciava il posto alla raffigurazione policromatica (esaltazione di gialli, porpora, oro, luce, biancore) dell'*Annunciazione*, della *VerGINE con il Bambino*, con il *Concerto degli Angeli*, e della *Resurrezione* di Cristo, ovvero a quel trionfo della vita che consentiva loro di coltivare la speranza nella guarigione del corpo e nella salvezza dell'anima.

E poi più a lungo ci siamo soffermati sull'incredibile ultima superficie che cela, in quel terzo e più segreto sostrato, le sbalorditive raffigurazioni di due racconti iconografici legati indissolubilmente a *Sant'Antonio abate*, il primo narra la sua Visita a san Paolo di Tebe: sullo sfondo di un paesaggio atterrente e desolato che alterna rocce spigolose ad alberi rinsecchiti, nel quale, tuttavia, spicca rigogliosa una palma e nel cui cielo giunge un corvo che, invece che il singolo pezzo di pane quotidiano, ne reca uno intero per la condivisione con l'ospite. A questa figurazione fa da dialettico controcanto un'impressionante rappresentazione delle *Tentazioni di sant'Antonio*, nella quale, sotto lo sguardo di Dio, posto in alto nello stesso cielo dove angeli e demoni si combattono, sullo sfondo di un lontano paesaggio di montagne bianche e rosate e di uno, più prossimo, in cui la capanna dell'abate appare distrutta da un rogo, il santo appare sdraiato per terra e tormentato da orrende creature infernali, mostruosi animali antropomorfizzati e orribili pseudo-umani animalizzati che restitui-

scono, in quell'atmosfera spettrale, l'immagine del Male in tutto il suo orrore raccapricciante.

Per aiutarmi a comprendere, più ancora a trovare le parole per dire il mio stupore, mi hai passato due testi bellissimi: un breve e intensissimo saggio del filosofo e teologo ebreo Martin Buber dedicato al cristianissimo *Altare* in cui la tavolozza dei colori, così sapientemente giocata nell'opera maestosa, viene, attraverso un parallelismo con la teologia di Meister Eckhart, elevata a codice linguistico dell'esperienza umana nella sua totalità; e un tuo lungo commento ad esso che vi intraprende un corpo a corpo giocato sul doppio registro, estetico e teologico, già scelto da Buber.

La lettura di questi due saggi ha su di me un effetto inebriante: l'opera di Grünewald, complessa, stratificata, multiforme, polifonica, attraverso gli occhi di Buber prima e di Nancy – tua – poi, si apre a me, rivelando il suo sé (“*la gloire des choses est l'esprit de la terre*”, “la gloria delle cose è lo spirito della terra”). L'ampia, rutilante ricchezza variopinta dei suoi significati espliciti e impliciti, il senso umanissimo della sua ispirazione, l'intimo substrato che svela il sacro nel suo rapporto con la vita umana, improvvisamente diventano chiavi di lettura, puntelli interpretativi, grimaldelli ermeneutici. Credo che questa visita, in tua compagnia, e poi quelle letture abbiano rappresentato per me un'autentica esperienza di *relazione totale con un'opera d'arte totale*.

Un prodigio, appunto.

Jean-Luc [J.-L. N.]:

Sì, Romana è stata una festa per me guidare una figlia delle Puglie dinanzi a questa *opus mirabilis* della pittura renana. Tu conosci così bene il sole che non hai bisogno che te lo si dipinga. Eppure il sole di Grünewald ti ha portato della gioia. È vero che è un altro sole. Non è nemmeno un sole. Sarebbe piuttosto, al limite, un'aurora boreale nella gloria dell'arcobaleno.

Uscendo dal Musée d'Unterlinden mi hai offerto il testo di Huysmans sulla pala d'altare. Egli parla del “realismo mistico” di Grünewald. È assonante con quel che dici dell'umanità concessa al sacro.

Mistica è anche la direzione indicata da Buber che ricorda che Grünewald aveva letto Eckhart, altro immenso renano. Cosa significa questa parola, “mistica”? Fa sempre intendere troppo o troppo poco. Troppo se ci si infiamma sino a bruciarsi, troppo poco se lì vi si vede un'esaltazione magniloquente. Va

riconosciuto che il *rétable* evita entrambi i rischi. E il tuo messaggio mi incoraggia a provare a comprendere come ciò accada.

Forse posso iniziare dall'Aurora Boreale. C'è qualcosa di freddo in questa gloriosa aureola. L'avevo vagamente avvertito sinora, ma non avevo mai dovuto parlarne e dunque verificare le mie sensazioni. Ma tu mi fai parlare...

Una certa freddezza, quindi (anche percepibile nella *Vergine con il Bambino*), che emerge dal contrasto con le tonalità calde della *Crocifissione* e i lampi colorati delle *Tentazioni*. Un dubbio mi afferra: e se questa congiunzione tra l'umano e il sacro sfociasse piuttosto nel demoniaco?

È difficile negare che i due pezzi più impressionanti di questo insieme siano la *Crocifissione* e le *Tentazioni*. Sono inoltre associati l'uno all'altro dal demone dietro la finestra sopra il *Sant'Antonio* che fiancheggia a destra la *Crocifissione* (rispondendo a *San Sebastiano* posto a sinistra).

Ma Cristo sulla croce e nel sepolcro reca molti segni di pustole la cui visione purulenta ed eruttiva occupa il quarto inferiore sinistro delle *Tentazioni*. Questo Cristo porta, come dovrebbe, i peccati rivelati dal male degli ardenti. Sicuramente risusciterà dai morti. Ma il suo corpo ansimante ricoperto dalle stimmate è più potente del suo corpo glorioso. Voglio dire: la sua pittura è molto più potente.

E con essa il dipinto del santo sopraffatto dai demoni.

Si dirà che questa potenza deve spaventare i peccatori. Ma essa piace agli spettatori. L'arte vuole piacere piuttosto che istruire e non è sicuro che qui non si abbandoni al peccato che si presume minacci.

Questa è almeno la mia riflessione del tutto esplorativa...

Romana:

Due cose Jean-Luc mi colpiscono subito della tua replica pensante. Il riferimento al "mistico" e le considerazioni sulla seduzione, il fascino accattivante che qui la pittura, ma direi l'immagine in generale, esercita su di noi al di là e al di sopra di ciò che essa rappresenta.

Cominciamo col mistico. Io sulla scia di Ludwig Wittgenstein (*Tractatus Logico-Philosophicus*: "6.44 Non come il mondo è, è il Mistico, ma che esso è." – "6.522 Vi è davvero dell'ineffabile: esso mostra sé, è il Mistico.") e di Simone Weil ("Pensare Dio, amare Dio, altro non è che un certo modo di pensare il mondo." – "Il Vangelo contiene una concezione della vita umana, non

una teologia”; oppure, “Le cose carnali sono il criterio delle cose soprannaturali.”) l’ho sempre interpretato come una relazione trasversale tra divino e umano che consente di acquisire, a chi vi ha il privilegio dell’accesso, uno sguardo sul mondo da un luogo fuori-dal-mondo. Pertanto, il *rétable* esercita su me spettatrice (e peccatrice) questa seduzione: mi trasporta fuori dal mondo per darmene una visione dall’esterno, mi conduce in uno spazio-tempo altro da cui osservare, attraverso la lente mistica del pittore, le cose terrene con lo sguardo *sub specie aeternitatis* di Grünewald. Potrei sbagliarmi, ma la mia interpretazione del valore meta-fisico che ha per l’Occidente quest’opera (paragonata spesso alla Cappella Sistina e definita da te – sulla scorta di Buber – “la specie occidentale dello spirito”, vale a dire la forma propria e specifica da esso assunto in questa parte del mondo) sta nel testimoniare la natura umana del divino, il nesso inscindibile del Soprannaturale col naturale, e quindi anche del demoniaco forse, come tu accenni.

Quanto al secondo punto notevole della tua replica, quello relativo al potente, irresistibile impatto seduttivo che l’immagine esercita su noi – peccatori e peccatrici/spettatori e spettatrici – ricordo che durante il nostro tour tra le calamitanti tavole che attraevano il nostro sguardo col potere magnetico del colore e della forma mi hai riferito che eri stato invitato a riflettere sul tema della “decostruzione della Croce”, pertanto questa tua allusione al demoniaco come altro possibile rapporto tra l’umano e il sacro, che tu giustamente vedi trasparire dalla relazione tra la stupefacente *Crocifissione* e le accattivanti *Tentazioni*, mi sembra un’eccellente pista di ricerca per procedere oltre. E in questo caso l’oltre per me è rappresentato dalla serie delle *Crocifissioni* di Francis Bacon, come ti ho riferito dopo aver visitato la mostra bolognese, in cui non è solo la Croce ad essere decostruita (anche perché solo evocata, e non raffigurata), quanto piuttosto il corpo umano crocifisso che viene totalmente trasfigurato attraverso la rappresentazione di qualcosa che potrebbe essere il suo scheletro (o le sue parti interne) e il suo sesso, con gli organi genitali vistosamente riprodotti (il demoniaco?). Un essere umano, un uomo, alterato al punto da venire ricondotto alla sua mera natura di corpo, di carne allo stato bruto, di materia naturale privata del richiamo al soprannaturale. O meglio ricondotta al soprannaturale solo dall’evocazione della Croce, dal suo posizionamento inequivocabile, dalla sua postura così esplicita e significativa nella tradizione religiosa e culturale millenaria d’Occidente.

Questo punto in cui l'estetica incrocia (o oltrepassa) il mistico mi fa ripensare ancora da una parte a Wittgenstein, per il quale l'una e l'altro condividono (anche con l'etica peraltro) una comune natura insieme indicibile e ineffabile, e dall'altra a Weil che, quando afferma "dobbiamo svuotare Dio della sua divinità per amarlo", rivela l'attrazione provata da un'ebrea come lei per la fede cristiana, attitudine religiosa incline all'ascesi intramondana in cui Dio si fa uomo tra gli umani per raggiungerli nel luogo in cui il "fuori-dal-mondo" si tramuta in dentro il mondo, l'infinitamente alto diviene il più basso.

Jean-Luc:

Come deve essere in un dia-logo, c'è tra noi uno scarto evidente. Tu parli, con Simone Weil, di Dio e di peccato. Io piuttosto parlo con Wittgenstein di mondo, che è "tutto ciò che accade", e l'immagine che per lui è visibile solo nella misura in cui partecipiamo alla sua vita e non ci accontentiamo di registrarla.

Io lascio "Dio" da parte – con il "soprannaturale" – perché non è proprio ciò di cui stiamo parlando. O meglio, io considero solo "Dio svuotato della propria divinità" (Weil ripete Eckhart... la dedivinizzazione di Dio è in realtà una costante profonda del cristianesimo). Quanto al "peccato" – vale a dire, ai demoni che tormentano Antonio e alla carne come peccatrice – credo che esso rappresenti la finitudine in quanto mancanza dell'infinito (e il perdono dei peccati rappresenti l'infinitizzazione della carne). Tutto il cristianesimo risiede in questa dialettica: rivelare l'infinito come vera dimensione dell'essere umano, la finitudine come sua mancanza e pertanto in essa l'azione "salvatrice" dell'infinito. La "salvezza" significa l'apertura finita all'infinito.

A partire da lì ci sono due possibili sviluppi: o la carne viene salvata da una grazia esteriore, oppure lo è dalla sua stessa apertura. Il mondo è tutto ciò che accade, nel bene e nel male. L'apertura all'infinito coincide con il contorno finito. Certo, ciò non impedisce che ci sia dell'ingiustificabile e una necessaria rivolta contro di esso – senza tuttavia alcun orizzonte di pacificazione suprema. Ma per il momento non voglio soffermarmi su questo.

Preferisco piuttosto considerare l'immagine ritenuta capace di mettere in guardia dal pericolo della tentazione e che, in quanto immagine, testimonia di una capacità prodigiosa di rendere la carne e la sua presunta malignità o perniciosità in modo talmente sorprendente che il godimento che essa risveglia nello spettatore (e che corrisponde a quello del pittore stesso) potrebbe avere

la meglio sulla lezione morale che dovrebbe presentare.

Mi dico, dunque, che molte delle immagini arcaiche di dei, di demoni, di animali fantastici e totemici presentano dei caratteri terribili o orribili che fanno chiaramente parte del sentimento religioso (per adoperare tale termine) che le produce e che le riceve. Nella grande questione iconoclasta o idoloclasta del monoteismo occidentale si deve certo sospettare, con il rifiuto di ogni identificazione di Dio, la diffidenza verso la fascinazione delle immagini perché questa fascinazione è quella di ciò che si presenta, di ciò che tocca e trattiene nel fenomeno stesso della manifestazione. In altre parole, nel fenomeno *tout court* – che non è altro che la carne (quella di tutti i corpi, animati o inanimati).

Ora che vuole Grünewald, per esempio, con questo angelo bizzarro, diverso dagli altri in tutti gli aspetti – colore verde scuro, espressione distratta, dita al contempo ricurve e dipinte – che si trova dietro l'angelo principale, tutto nella luce e nell'adorazione della Vergine? E cosa vuole con la figura inquietante che appare sullo sfondo sotto l'ala dell'angelo verde? Non c'è là come una smentita o una deviazione dell'Annunciazione stessa? Come una stridente dissonanza nell'armonia del concerto?

Ho visto che un commentatore ha già posto questa domanda (insieme a quella circa il personaggio rosso col ventre gonfio in basso a sinistra delle *Tentazioni*). Forse esistono dei commenti più eruditi. In ogni caso ciò che io vedo nel piccolo viso rossastro, con i capelli lisci, sotto tutti i riguardi anangelico se non demoniaco, è un segnale offerto dal pittore: “Guardate al fondo dell'immagine ciò che essa nasconde di minaccioso; misurate la forza dell'immagine!”.

Ma è nella *Crocifissione* della pala d'altare che quest'appello si sente forse più forte. Qui il fondo non riserva alcuna sorpresa, tranne il fatto che non c'è alcuno sfondo. Tutto è fatto in modo che la parte superiore della croce e dei personaggi si stagliano su uno sfondo molto scuro dove nulla è in continuità col paesaggio disegnato sul suolo. Su questo fondo abissale il corpo del crocifisso spicca con una particolare potenza, i suoi muscoli sono vigorosi anche se il suo corpo è tirato dal suo peso. Rispetto agli altri crocifissi di Grünewald sembra abbastanza meno torturato degli altri. Esso si segnala anche per le numerose macchie che lo punteggiano come nei corpi che soffrono per il “fuoco di Sant'Antonio”. Soffre di quei mali di cui si carica il fardello del peccato o piuttosto è egli stesso uno degli ardenti – lui che Giovanni designa come “colui che deve crescere”? Possiamo sollevare questo dubbio.

Ma anche senza di lui non si può eludere la comunicazione di questa carne che soffre e che trionfa nella sua sofferenza. Il dito di Giovanni puntato su di lui fa segno in qualche modo al cedimento di Maria di fronte a lui. Sembra che quel dito giungerà a toccare il corpo. In ogni caso, la pittura ci tocca. Ci trasporta, probabilmente, con pietà e terrore, ma anche, certamente, con una pienezza visiva della quale direi che eccede di gran lunga l'aurora boreale del Risorto.

Dove il peccato è superato dal perdono divino, lì si manifesta in una gloria di carne – una gloria oscura, certamente, notturna, e quindi affascinante – in cui il corpo detto glorioso non appare più che come un simbolo disincarnato.

Lì ci sarebbe una protesta o una resistenza dell'immagine: ciò che essa dà a vedere non si lascia ridurre alla visione celeste e alla trasparenza. Essa dà a vedere lo spessore, anche l'opacità stessa del sangue che si raccoglie mentre scorre ai piedi della croce. Possiamo dire con Wittgenstein: questo è ciò che accade, *der Fall*, la caduta, tutta la pesantezza carnale.

Romana.

Ti seguo Jean-Luc, e ti raggiungo sulla questione dell'immagine e sulla centralità, nella rappresentazione di Grünewald, della carne, delle sue affezioni, delle sue passioni (termine che derivando dal latino *patis*, "patire, soffrire", allude anch'esso senza dubbio ad una condizione subita, sofferta, ad una malattia che si contrae e alla quale si soggiace). Mi colpisce particolarmente il tuo far coincidere il "fenomeno tout court" con la carne: tale fatale coincidenza allude ad un irruente apparire dei corpi carnali, ad una prepotenza fenomenica della *res extensa* che li compone (e che si decompone), la cui datità prevarica ogni altra percezione, sorpassa qualsivoglia sensazione con la sua potenza materica, per l'appunto col suo spessore di carne. Alla fine della tua replica alludi alla "caduta" e alla "pesanteur charnelle" che l'immagine della *Crocifissione* del rétable, quel sangue versato e raggrumato ai suoi piedi, non cessa di rilanciare.

Queste due espressioni, le parole che hai scelto per parlarne, mi colpiscono con forza poiché creano, senza volerlo, una nuova coincidenza, una nuova fatale circostanza che voglio qui rievocare. Quando uno dei più stretti confidenti di Simone Weil, il filosofo-contadino Gustav Thibon, nel 1947, quattro anni dopo la sua morte, decide di dare alle stampe una selezione dei pensieri provenienti dai diari marsigliesi che ella gli aveva affidato prima di partire per il Nord America, decide di intitolare tale raccolta con un sintagma che si rivelerà partico-

larmente felice, *La Pesanteur et la Grace*. Questo titolo suggestivo – scelto certamente per alludere alla tensione tutta interna alla riflessione weiliana tra il mondo terrestre e quello celeste, vale a dire, al nesso dialettico tra “cose carnali” e “cose soprannaturali” che rievocavo con una precedente citazione –, troverà, in occasione della traduzione italiana uscita nel 1951 ad opera di Franco Fortini, straordinario poeta, saggista e critico letterario, una trasposizione altrettanto evocativa, allusiva, indiretta, vale a dire *L'ombra e la grazia*.

Non appena ho letto quella tua frase ho dovuto resistere alla tentazione (anch'io tentata, dunque, qui forse da qualche demone ermeneutico) di tradurre *pesanteur* con “ombra”: l'esito sarebbe stato certamente poco chiaro, l'“ombra carnale” – quasi un ossimoro, ma d'altra parte l'ombra cos'è se non il luogo dove il chiarore viene lasciato in disparte, dove la luce viene momentaneamente sospesa, interrotta? E poi alludi alla “caduta”, e anche questo termine per me ha una carica di significazione potente poiché non può non rimandarci al senso fisico, galileano-newtoniano della “caduta dei gravi”, dunque alla gravità come forza regnante sui corpi, al punto che mi sono sempre chiesta perché Fortini non abbia tradotto l'intuizione di Weil-Thibon con *La gravità e la grazia*. Tu oggi mi aiuti a comprenderlo: perché se è vero che per Simone Weil il corpo, dunque la carne è la parte umana caduca e perciò destinata alla “caduta”, purtuttavia essa nel contrastare la gravità non può sottrarsi alla pesantezza, cioè alla sua ombra, restando irrimediabilmente – come lei scrive – il criterio delle “cose spirituali”.

Mi sembra quasi che il tuo suggerimento mi faccia vedere con più chiarezza, nel cono di luce che l'ombra produce attraverso il suo contorno, che la relazione tra la carne e lo spirito equivale proprio al rapporto tra luce e oscurità, tra chiarezza e opacità, tra ciò che è evidente e ciò che si nasconde – che nel mio caso, in senso apparentemente del tutto inverso a Weil, è la carne, proprio là dove è lo spirito a restare nell'intrasparenza.

E con questo giungo a riflettere su quel volto rosso scuro che avanza dall'oscurità, sprovvisto di corpo, su cui tu richiami la mia attenzione (cosa di cui ti sono grata, avendo, forse inconsciamente, evitato di farlo autonomamente) che appare inatteso nella tavola grünewaldiana dedicata al Coro degli angeli. Non posso che concordare con te: è veramente perturbante (nel senso propriamente freudiano del termine, insieme spaventoso e familiare e per questo spaesante) quel volto che procede minacciosamente verso lo spettatore

dall'ombrosità nera dello sfondo. Non ha nulla di rassicurante, anzi ha tutto di disturbante; incute, nel contesto luminoso-armonioso del coro angelico, il terrore di quanto di misterioso e sconosciuto quel fondo buio, cieco possa riservarci. Tu lo fai coincidere con la "forza dell'immagine" e io, sollecitata dal tuo invito, sperimento su di me quella forza che si fa concretamente sentire attraverso ciò che tu indichi come il "tocco" della pittura: questa immagine, questo volto inumano – "demoniaco" tu dici – la cui immobilità, la cui cadaverica staticità (che implica distanza, ostilità, paura, incommensurabilità rispetto al vivente – una sorta di ribaltamento incarnato dell'empatia del "volto dell'altro" levinasiano) non solo sembra avanzare verso di me, essa mi viene effettivamente incontro, essa davvero mi tocca, e mi sciocca, restituendo intatta alla pittura il suo potere, il prodigio insieme tattile ed immaginativo. Concludo con un'altra annotazione cui pure mi sollecita la tua riflessione.

La linea di confine tra il paesaggio sottostante al corpo di Cristo crocifisso e quello che tu chiami il nero "fondo abissale", ove il paesaggio sfuma del tutto e su cui si stagliano la croce col corpo martoriato e le figure di contorno, è rappresentata da quella frase che, quasi come in un fumetto o una contemporanea graphic novel, Giovanni pronuncia indicando l'agonia dell'uomo sulla croce: *Illum oportet crescere. Me autem minui* (Gv 3,30): "Egli deve crescere e io diminuire". Non conosco a sufficienza le interpretazioni che ne sono state fornite, tuttavia mi spingo sino ad avanzarne una in sintonia con quanto scritto finora: io, Giovanni, l'uomo, sono destinato a decrescere, a disperdermi, a cadere (soggetto alla forza di gravità); lui, Cristo, lo spirito, è destinato ad aumentare, ad ampliarsi, ad accrescersi, ad ascendere. Ancora una volta: se le cose carnali sono il criterio di quelle spirituali, alla mortificazione del corpo (carne malata, sofferente, agonizzante, che si decompone, che viene irresistibilmente attratta verso il basso nella "caduta") corrisponde un'espansione, un'elevazione di ciò che fa a meno della carne nel divenire puro spirito, in quanto tale non più soggetto alle leggi della fisica.

Ritrovo qui quella contraddizione tutta interna al cristianesimo, ma condivisa da altri monoteismi, che umiliando la carne pretende di sacralizzare tutto quello che la trascende, senza tuttavia mollare l'ancoraggio rispetto alla fascinazione intrinseca della carne stessa. Fascino che ritroviamo sotto forma di costante allusione, nell'immaginario religioso, al potere estasiante ed estasiato della materia carnale, come testimonia non solo tutta la storia dell'arte

sacra che si è diletтата a rappresentare i martirii nelle loro forme più perverse, ma lo stesso corpo ferito e trafitto, per quanto perfettamente eretto e pudicamente rivestito, di Sebastiano, all'estrema sinistra del polittico (qui richiamato probabilmente, in consonanza con Antonio, per via del suo potere taumaturgico invocato contro la peste, dal momento che le ferite delle frecce venivano associate ai bubboni della peste). Proprio quel san Sebastiano, elevato a simbolo omoerotico per eccellenza, dopo che sulla scorta di Giovannantonio da Vercelli, detto il Sodoma, tanti pittori del Rinascimento lo dipingono concentrandosi per lo più sulla bellezza di quel corpo martirizzato dalle frecce piuttosto che sulla santità del soggetto. Celebrazione che troverà il suo culmine in D'Annunzio che nel 1911 scrive il *Martyre de Saint Sébastien*, musicato da Claude Debussy e messo in scena dall'androgina e bisessuale ballerina ebrea russa Ida Rubinstein, opera che completerà la consegna definitiva di questo santo e del suo martirio al mito iconografico dell'omosessualità (ci ritornerà anche Derek Jarman, nella versione cinematografica, con il suo *Sebastiane* del 1976).

Ancora l'immagine e il suo potere: come non sfuggire al fascino perverso e macabro, al richiamo erotico e sadico degli occhi di Lucia (Artemisia Gentileschi) o del seno di Agata (Piero della Francesca) posati sul piattino, o ancora allo sguardo di Santa Teresa d'Avila nella raffigurazione tridimensionale attraverso cui Bernini illustra la sua estasi mistico-erotica? L'eros e il sacro convergono nel nostro immaginario proprio in virtù, io credo, del profluvio di immagini e di raffigurazioni che abitano e popolano da sempre la storia culturale e religiosa da cui proveniamo.

Jean-Luc:

Grazie Romana per tutte queste riflessioni così ricche. Potremmo andare avanti così a lungo su così tante tracce composite – tutte che iniziano dall'immagine e vi fanno ritorno.

Ma sarebbe troppo. Restiamo a questo scambio. Farò solo un'osservazione riguardo alla "caduta": ho ripreso questa parola cristiana – o fisico-cristiana... – per farla entrare in risonanza con la parola tedesca *Fall* che indica la caduta e/o il caso (in Inglese *the case*). È intenzionale per Wittgenstein? Non lo so e poco importa. Volevo metterli insieme e allo stesso tempo tenerli a distanza: la caduta come una brusca discesa di un corpo pesante e il caso, quel che accade, quel che si presenta. Il fatto (*Tatsache, fact*) distinto dalla cosa (*Ding*,

thing) come specifica immediatamente la seconda proposizione del *Tractatus*.

Quel che accade è il mondo – e non c'è altro da dire al riguardo. Ma “quello” che accade, o se vuoi il fatto o la fattualità del fatto, quella forse è l'immagine. Essa mostra che *ciò* accade (l'“immagine” qui non è solo visiva ma letteraria, musicale, danzante: è tutto ciò che non è il concetto). Questo è probabilmente ciò che ci seduce così tanto.

Scusa... Non voglio sembrare che stia cercando di mettere “l'ultima parola”. Nessuna ultima parola... restiamo senza concludere nella suspense della conversazione.

Un abbraccio!



Jean-Luc Nancy e Francesca R. Recchia Luciani fotografati all'uscita del Musée d'Unterlinden a Colmar il 27 maggio 2018.

1. Rappresentare l'assenza della presenza

L'arte è ciò che sempre si eccede verso ciò che la precede o che le succede e, di conseguenza, anche verso la propria nascita e la propria morte. È sempre l'arte di sprofondare al di qua o di proiettarsi al di là di sé.¹

L'interesse di Jean-Luc Nancy per la pittura non ha nulla di episodico né di rapsodico, è anzi del tutto strutturale e intrinseco rispetto a quanto filosoficamente egli si accinge insistentemente a compiere nel ripetuto gesto decostruttivo che innerva e persino sopravanza il suo approccio concettuale alla realtà. Esso consiste sostanzialmente nel mimare lo stesso atto pittorico con la scrittura e con quel “pensare/pesare”² che articola punto per punto la potenza teoretica che il filosofo esercita sugli oggetti della riflessione, compresi quelli artistici, e che, quasi programmaticamente sebbene non sempre consapevolmente, costituisce ogni volta una “sfida al visibile” attraverso l'esibizione, la mostrazione proprio di ciò che è invisibile, misterioso, wittgensteinianamente ineffabile. Nel suo caso, il filosofo è irresistibilmente attratto dal replicare l'azione del dipingere e, proprio come il pittore che fa sì che “l'invisibile deve balzarci agli occhi”, anch'egli con i suoi arnesi concettuali acquisiti dalla “decostruzione” “va dritto al cuore del problema, ossia del mistero”.³ L'attrazione fatale di Nancy per l'arte e soprattutto per la pittura, ribadita in tanti libri, interventi, progetti artistici⁴,

* Francesca R. Recchia Luciani è professoressa ordinaria di Storia delle filosofie contemporanee presso l'Università di Bari Aldo Moro e coordinatrice del Dottorato Nazionale in Gender Studies.

¹ J.-L. Nancy, *Visitazione (della pittura cristiana)*, ed. it. a cura di A. Cariolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano 2002, pp. 11-12.

² È il tema dei saggi raccolti in questo volume: J.-L. Nancy, *Il peso di un pensiero. L'approximarsi*, trad. it. a cura di D. Calabrò, Mimesis, Milano-Udine 2009.

³ J.-L. Nancy, *Visitazione (della pittura cristiana)*, ed. it. cit., pp. 14-15.

⁴ Assai numerosi sono i testi dedicati all'arte e alle teorie dell'immagine da Nancy nel corso della sua lunga attività teoretica, il che comprova quanto egli ritenesse imprescindibile il discorso estetico a puntellare gli svariati percorsi filosofici possibili. Ci limiteremo a citare qui i più significativi: J.-L. Nancy, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, trad. it. di F. Brioschi, Bollati Boringhieri, Torino 2005; Id., *Le Muse*, trad. it. di C. Tartarini, Diabasis, Reggio Emilia

consiste essenzialmente nel richiamo al senso sfuggente, recondito e non scontato che egli attribuisce all'impresa del rappresentare, anzi a quel che egli definisce "la verità della rappresentazione" che, rigettando con radicalità la "riproduzione" – cui concretamente si oppone –, equivale piuttosto alla vera e propria "messa in presenza, *intensità* di una *presentazione* nel desiderio di portare alla luce *la presenza del prima della luce*".⁵

Nel caso che prenderemo in esame in questo saggio, il mistero ineffabile del pittorico ha le sembianze di un'autentica *opera totale* o *opera-mondo*, non tanto nel senso dell'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) ipotizzata e immaginata nel 1849 da Richard Wagner e rilanciata da pittori e scultori della Secessione viennese per immaginare la fusione sinestetica di massima intensità possibile di codici estetici e linguaggi artistici in opere stratificate e auspicabilmente complesse tese noumenicamente a una completezza di fatto inattuabile, quanto per indicare la vera e propria creazione di un *mondo* che Mathias Grünewald realizza con il suo stupefacente polittico o pala d'*Altare d'Issenheim*. A Nancy, e a noi qui ora, ha interessato perlustrare quel *mondo*, sondarne la profondità se non per estrarne il segreto, quanto meno per approssimarsi alla soglia del suo intimo significato, inafferrabile per definizione, poiché trascende l'intento esplicito dell'artista e disloca la sua opera in un territorio di senso che la oltrepassa incommensurabilmente.

Questo è quel che rende l'arte in qualche misura sovrumana, proprio in quanto essa fa segno a un sovrappiù dell'umano, sia nell'accezione "singolare" che si riferisce tradizionalmente all'autore o autrice del prodotto artistico, sia nel senso "plurale"⁶ del suo intrinseco rappresentare un

2006; Id. (con F. Ferrari), *La pelle delle immagini*, trad. it. di F. Ferrari, Bollati Boringhieri, Torino 2003; Id., *Tre saggi sull'immagine*, trad. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2007; Id., *Il ritratto e il suo sguardo*, ed. it. a cura di R. Kirchmayr, Raffaello Cortina, Milano 2002; Id., *Il corpo dell'arte*, ed. it. a cura di D. Calabrò e D. Giuliano, Mimesis, Milano-Udine 2014; Id., *Tâpies - L'âme au corps*, TER, Mauvezin 2015; S. Hantaï-J.-L. Nancy, *"Jamais le mot créateur..."*. *Correspondance 2000-2008*, Galilée, Paris 2013; J.-L. Nancy - J. Lebre, *Signaux sensibles. Entretien à propos des arts*, Bayard, Motrouge 2017; Id. (a cura di), *L'altro ritratto*, Electa, Milano 2013, catalogo della mostra di cui Nancy stesso era stato curatore presso il MART di Rovereto dal 5 Settembre 2013 al 12 Gennaio 2014.

⁵ J.-L. Nancy, *Visitazione (della pittura cristiana)*, ed. it. cit., p. 40. Corsivi miei. Come vedremo più avanti, l'"intensità" è uno dei motivi su cui può essere articolato il discorso estetico e metaestetico nancyano.

⁶ L'esplicito riferimento qui è, ovviamente, a J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, trad. it. di D. Tarizzo e G. Durante, Einaudi, Torino 2020 (nuova ed. ampliata), testo-manifesto della co-ontologia nancyana che è l'alfa e l'omega del suo progetto teoretico. Qui troviamo esplicitato il

universo simbolico a se stante e indipendente rispetto a chi l'ha prodotta, all'epoca in cui è stata realizzata, alle interpretazioni possibili che di essa sono state elaborate nel tempo trascorso della storia dell'arte.

Tale è il senso dell'"immemorabile" cui allude Nancy in un saggio superlativo dedicato a un altro repertorio iconico che attraversa con tenacia reiterata la storia e l'immaginario della pittura cristiana, ovvero la *Visitazione*, e in particolare quella celeberrima di Pontormo conservata nella Propositura dei Santi Michele e Francesco a Carmignano, in provincia di Prato.⁷ L'analisi offerta da Nancy di quel capolavoro è un vero e proprio modello d'interpretazione ultra e oltre-estetica, ovvero aperta a ogni possibile direzione dei sensi possibili che può darsi di quella presentificazione ineffabile di ciò che, apparentemente irra-presentabile/inattingibile, viene alla luce e alla *presenza* nell'opera d'arte, e in particolare in una rappresentazione che mira a mettere in scena ciò che nella scena effettivamente non c'è, ovvero, la doppia promessa ancora invisibile dei due ventri gravidi di Maria e di Elisabetta che quasi si toccano nello slancio dell'incontro, vibrando, tremando, trasalendo...

La pittura apre su se stessa che apre sull'immemorabile: la presenza sempre-già e sempre-ancora qui, inesauribilmente ritirata in sé, instancabilmente esposta davanti a noi, ventre attraversato da trasalimento: noi stessi prima di nascere, dopo il morire, sempre di nuovo, nell'amnesica/ipermnesica anamnesi abbagliante, l'*immemoria* di un'alba e di un crepuscolo del mondo.⁸

significato dell'"essere singolare plurale: tutto di fila, senza interpunzione, senza segni d'equivalenza, d'implicazione o di consecuzione. Un solo tratto continuo-discontinuo, che traccia l'insieme del dominio ontologico, l'essere-con-se-stesso designato come il 'con' dell'essere, del singolare e del plurale" (p. 43).

⁷ Opera straordinariamente evocativa tanto per il contenuto simbolico quanto per la composizione cromatica, al punto da divenire punto di riferimento dell'arte contemporanea a cominciare dalla potente rilettura propostane da Bill Viola sin dal 1995 con la sua immaginifica installazione audiovisiva intitolata *The Greeting*, poi ripresa varie altre volte da allora in più occasioni, in cui il notissimo videoartista e fotografo americano mima e movimentata l'incontro oggetto del celebre dipinto con una interpretazione elettronica di grande suggestione. Per i dettagli relativi all'"incontro" Pontormo/Bill Viola, cfr. [The Greeting di Bill Viola e la Visitazione del Pontormo - Capolavori a confronto - Fondazione Palazzo Strozzi](#).

⁸ J.-L. Nancy, *Visitazione (della pittura cristiana)*, ed. it. cit., pp. 39-40. Questo quadro straordinario è stato scelto da Nancy anche per illustrare un volume scritto a quattro mani con Carolin Meister che ha per oggetto l'incalcolabilità, l'imprevedibilità e l'irriducibilità chiamate in causa dall'evento "incontro", accadimento che apre relazioni inattese e sorprendenti come quelle che segnano, per Nancy, l'incontro tra arte e filosofia. Vedi C. Meister - J.-L. Nancy, *Rencontre*, Diaphanes, Paris-Zurich-Berlin 2021.

Tale “aprirsi” della pittura alla sfida irrepresentabile di questa “immemoria” relativa al sorgere e allo svanire del “mondo” può divenire la chiave di volta dell’interpretazione pluristratificata che Nancy offre, in “Ateologia cromatica”⁹, del capolavoro di Grünewald, anzi del suo intero universo. Dunque, proprio di quel “mondo” cui, nel maestoso polittico, il maestro del primo Cinquecento tedesco dà vita, forma e corpo nell’atto pittorico di portarlo alla *luce*, di metterlo in *scena* e di farlo venire alla *presenza* in un’opera impareggiabile.

Riecheggia, dinanzi alla meraviglia che più che policroma andrebbe definita pirotecnica, dell’*Altare d’Issenheim*, tanto l’interrogazione posta nel testo nancyano sulla *Visitazione*, che la risposta che da esso emerge: “che cos’è la pittura cristiana?” – fondamentale questione metaestetica che anima e agita costantemente l’approccio del filosofo strasburghese alla rappresentazione pittorica del sacro e al suo palesare, nella storia dell’arte occidentale, sia la presenza del cristianesimo che il suo progressivo dileguarsi. Si cela in questa lettura, di fatto, una delle chiavi interpretative di quel processo filosofico di “decostruzione del cristianesimo” che è uno dei filoni aurei dell’intera riflessione teoretica di Nancy. Infatti, la sua iterata “rivisitazione” di alcune delle opere più significative di quel peculiare e inestinguibile universo di rappresentazione che è l’arte sacra cristiana – la quale, attraversando i secoli del suo predominio assoluto in ambito artistico, tanto col profluvio illimitato delle opere che con l’aspirazione alla “totalità” di alcune di esse, ha imposto un vocabolario e una grammatica a un capitolo lunghissimo della storia dell’arte occidentale – segue proprio l’incedere di un movimento decostruttivo del suo stesso senso.

Proprio in quanto la pittura cristiana, nell’interpretazione nancyana, viene intesa come il luogo stesso dell’accadimento e insieme della manifestazione del dileguarsi definitivo della presenza del divino rispetto alla sua realtà teologico-religiosa – fenomeno che nella modernità contraddistingue non soltanto il cristianesimo, ma anche le altre due grandi religioni storiche, ebraismo e islamismo –, tale “ritiro della presenza” mostra, attraverso questa ermeneutica metaestetica della rappresentazione, che “la verità del monoteismo è l’ateismo di questo ritiro”.¹⁰

⁹ In questo numero di «Post-Filosofie», pp. 27-33.

¹⁰ J.-L. Nancy, *Visitazione (della pittura cristiana)*, ed. it. cit., p. 43.

Nella sua esplosione incontrollata sul piano artistico, e in particolare per il tramite del linguaggio pittorico con il suo realismo sempre più rarefatto, diradato, sublimato, il cristianesimo mostra e palesa, nelle forme più alte del suo autorappresentarsi, il coesistente decostruirsi proprio in quanto segno visibile e tangibile dell'attraversamento di una crisi irreversibile della "presenza reale"; uno smarrimento che, attraverso la sofisticata rappresentazione in pittura dell'irrapresentabile e dell'invisibile, consegna definitivamente il divino al suo nascondimento, alla sua stessa assenza. In questo venir meno parallelo della figurazione pittorica in quanto tale e del protagonismo teologico-religioso cui essa alludeva, ogni monoteismo va incontro a un'altra rivelazione, ovvero, nella consapevolezza decostruttiva si svela per ciò che è: un effettivo ateismo, il quale coimplica nel suo rarefarsi e infine evaporare, l'ineffabilità, l'inafferrabilità di dio stesso.

All'incrocio tra arte e filosofia si dipana l'impresa di un'ermeneutica decostruttiva della tradizione cristiana che continua a impregnare di sé, malgrado la sua stessa trasformazione ontologica dalla supposta presenza alla proclamata assenza, la realtà del mondo e della storia, anzi forse proprio in virtù di quella modificazione post-nietzscheana, di quella morte divina annunciata da una "gaia scienza", che lungi dal dar luogo al nichilismo indica "il cuore vuoto del vuoto stesso".¹¹ In un certo senso, la pittura cristiana è la prova provata che non è nel far luce dell'Illuminismo la risposta razional-illuminante al progredire dell'oscurità, ma nel "lasciare che l'oscuro emetta il proprio chiarore", facendo spazio alla "dischiusura" della metafisica.¹² Proprio come i ventri trepidanti-trasalenti di Maria ed Elisabetta nell'incontro che anima la visitazione – qui intesa non come "semplice visita", ma come la *visitatio* del "latino ecclesiastico", ovvero in quanto "pratica per rendersi conto, per esaminare e per provare o far provare

¹¹ La questione del suo decostruirsi, che nel testo del 2001 dedicato alla *Visitazione* appare come la conseguenza teorica di una riflessione intorno all'arte cristiana, tra il 2005, con *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I*, trad. it. di R. Deval e A. Moscati, Cronopio, Napoli 2007, e il 2010, con *L'adorazione. Decostruzione del cristianesimo II*, trad. it. di R. Borghesi e A. Moscati, Cronopio, Napoli 2012, diviene per Nancy lo snodo centrale di un ripensamento radicale intorno al cristianesimo e alle sue sorti dopo Hegel, Schelling, Hölderlin, Nietzsche, Wittgenstein e Heidegger, il cui appello filosofico non è "riuscito a toccare il luogo esatto in cui era aperto il vuoto" proclamato da quella "morte di Dio" che ha consentito l'"emancipazione della ragione". La citazione proviene da J-L. Nancy, *La dischiusura*, trad. it. cit., p. 9.

¹² Ivi, pp. 13-14.

qualcosa”¹³ – dischiudono non una visione, ma il senso stesso di un mistero che sfugge e si dilegua nel suo presentarsi di fatto assente.

È questo per Nancy il lascito di Nietzsche:

La morte di Dio è sempre il fatto di questa grandiosa destituzione della rappresentazione del principio e, con essa, della rappresentazione in generale. Una volta crollato il principio, infatti, non può più essere in questione nessuna rappresentazione. Tutto mette allora in gioco direttamente la presenza. Tutto si gioca in essa e tutto la gioca. Genio maligno.

Nietzsche è stato il primo a conoscere l'agitazione che nasce quando la presenza si mette a tremare nel ritirarsi del principio.¹⁴

2. L'intimità nel contatto con l'opera

La lettura che Nancy offre dell'interpretazione del teologo ebreo Martin Buber quando questi descrive il polittico d'Issenheim definendolo “l'altare dello spirito in Occidente” e aggiungendo subito “e Colmar è grande quanto Benares”¹⁵, per dire che rappresenta il culmine della sintesi spirituale in questa parte del mondo, così come l'altra città lo è della religiosità orientale, è, con un rovesciamento ermeneutico tipico della decostruzione, puramente *ateologica*. Il dialogo Nancy-Buber qui riecheggia e fa risuonare quello tra Meister Eckhart e Matthias Grünewald evocato dal teologo nel suo testo dedicato a l'*Altare d'Issenheim*, in cui egli li chiama “fratelli e i loro insegnamenti affratellati”, insistendo tuttavia anche sulla differenza tra le forme che assume la loro rispettiva spiritualità, che nel caso dell'artista è soprattutto la scelta di un codice cromatico, perché “il linguaggio in cui insegna è quello del miracolo del colore, che nessun tedesco ha parlato né prima né dopo di lui”.¹⁶ Vi è qui in gioco una differenza linguistico-semanticamente, uno scarto del codice espressivo, una discrepante traduzione della realtà delle credenze, della fede, dei racconti e delle parabole che ne

¹³ È così che Nancy legge la Visitazione di Pontormo conservata nella chiesa di Carmignano: cfr. J.-L. Nancy, *Visitazione (della pittura cristiana)*, ed. it. cit., p. 13.

¹⁴ J.-L. Nancy, *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I*, trad. it. cit., pp. 111-112. Sul ruolo di Nietzsche in questa peculiare opera decostruttiva vedi lo scambio tra D. Cohen-Levinas e J.-L. Nancy, in “Les formes de l'art”, nel libro a quattro mani *Inventions à deux voix. Entretiens*, Éditions du Félin, Paris 2015, pp. 49-57.

¹⁵ In questo numero di «Post-Filosofie», p. 16.

¹⁶ Ivi, p. 16.

costituiscono l'ossatura, ma al fondo è la medesima forza spirituale che trova vie diverse ed eterogenee per espandersi e raggiungere chi legge o ascolta nel caso di Eckhart, chi osserva e vede nel caso di Grünewald.

Nancy guarda ammirato allo stupore di Buber dinanzi alla pala d'altare, legge le sue riflessioni al cospetto di un'opera tanto grandiosa quanto complessa intrecciandole con le sue, mosse da altrettanta meraviglia, da una stessa *adorazione* che apre e si apre all'incommensurabilità di un "fuori" e di un "altrove".¹⁷ Due pensatori "affratellati" da una ispirazione filosofica molto simile: il teologo dell'"intersoggettività"¹⁸ e il filosofo della "co-ontologia"¹⁹ condividono, al fondo delle rispettive esistenze votate al pensiero e accomunate dall'incessante ricerca del senso, la stessa attenzione teoretica alle *relazioni* che costituiscono legami tra gli umani, che edificano comunità, che creano reti di rapporti, nessi e congiunzioni, intrecci e connessioni. In questo senso, l'interpretazione nancyana del testo di Buber dedicato all'*Altare d'Issenheim*, tutta incentrata sull'"umano" e sul "terrestre", piuttosto che sul "divino" e sul "celeste", come ci sarebbe aspettati da una lettura acriticamente teologica, mostra in filigrana la stessa propensione a guardare al fenomeno religioso in chiave antropologica e a considerare l'arte sacra come la rivelazione di quell'ispirazione tutta umana a istituire relazioni col divino. Così, se Buber, l'ebreo, il non cristiano giunge ad affermare, di quell'abbagliante tripudio policromo che fa mostra di sé nella grandiosa articolazione narrativa del polittico di Grünewald che esso "nel suo senso unitario, raccoglie i toni dell'essere, ogni tono puro e intenso, tutti collegati sotto la legge della persona che lega il mondo"²⁰, Nancy può davvero

¹⁷ Nell'adoperare l'espressione *adorazione* con questa polisemicità si fa riferimento all'omonimo volume di Nancy votato, dopo *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I*, trad. it. cit., a una sorta di secondo tempo nell'impresa della "decostruzione del cristianesimo". A guardar bene l'*adorazione* non è che una prassi dell'"attenzione al movimento del senso, alla possibilità di un'apostrofe inedita [...] attenta" (p. 32), come scrive Nancy in un capitolo di *L'adorazione. Decostruzione del cristianesimo II*, trad. it. cit., intitolato "Non c'è senso del senso: questo è adorabile", pp. 19-34.

¹⁸ Di Martin Buber si considerino almeno due testi, centrali per comprendere la sua "filosofia della società", Id., *Il principio dialogico e altri saggi*, ed. it. a cura di A. Poma, trad. it. di A. M. Pastore, San Paolo, Milano 2011³ e Id., *Il problema dell'uomo*, nuova ed. it. a cura di I. Kajon, trad. it. di F. S. Pignagnoli, Marietti, Genova 2019.

¹⁹ La questione ontologica dell'"essere-con" a fondamento di un'"ontologia del noi" che porta il nome di *co-ontologia* è al centro di uno dei libri più importanti e influenti di J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, trad. it. cit..

²⁰ M. Buber, "L'Altare", in questo numero di «Post-Filosofie», p. 18.

rivendicare, dentro lo spazio della sua metaestetica, che è nel gesto pittorico, ovvero sia tramite il *tocco* artistico, che si giunge a *toccare il senso*: “nell’atto del pittore, nell’atto dell’uomo, ‘fare’, ‘manifestare’ e ‘fare senso’ sono una cosa sola”.²¹

Così a Buber, che in quella tavolozza riconosce tutti i colori e ogni singola sfumatura del reale, ogni possibilità cromatica dell’essere e degli esseri, scorgendovi “il miracolo della genesi della gloria, del divenire dell’unità dalla molteplicità: l’altro mistero”, attraverso “la gloria di tutti i colori, che ovunque si rivela e si eleva” fino ad affermare che “la gloria delle cose è lo spirito della terra”²², replica a tono, anzi, meglio, in controcanto Nancy esplicitando come il codice espressivo pittorico del maestro tedesco faccia sì che “una tale lingua non tende verso l’al di là di un significato: essa offre il senso tramite la diversità e la disparità dei suoi segni e dei suoi toni”.²³

Questo dialogo a distanza nel tempo e nello spazio rende la fruizione dell’“opera totale” di Grünewald un’esperienza epifanica, di pura manifestazione di qualcosa di estremamente profondo che viene alla luce, di un rivelato che si presentifica dinanzi all’umana sensibilità, divenendo, cioè, un oggetto, per quanto anomalo, della percezione fenomenica, un’apparizione d’essere. Ma in cosa consiste tale peculiare venire alla presenza?

L’opera – la specificazione “d’arte” è un pleonaso – è per definizione uscita dall’intimo e destinata all’intimo. Dall’intimo, nel senso in cui con questa parola occorre intendere non ciò che sarebbe il fondo di una coscienza, di un’anima o di un’esistenza, ma ciò che si situa a una profondità che nessun fondo può raggiungere. Sempre l’*interior intimo meo* – e se si vuole estrapolare da lì, l’intimo come “Dio”, vale a dire, il senza-nome, l’infinitamente nascosto, il segreto che non può essere rivelato poiché non c’è niente da “rivelare” se non la rivelazione stessa: eccomi qui. Ovvero *ecce homo*.²⁴

Il maestoso polittico oggi conservato nel Musée d’Unterlinden di Colmar si apre con il corpo martoriato di Cristo crocifisso; è uno dei più impressionanti *Christus patiens* (Cristo sofferente) della storia dell’arte occidentale perché sul quel corpo sfigurato non sono visibili solo i segni e le ferite della flagellazione e della crocifissione che connotano le fasi della sua

²¹ J.-L. Nancy, “Ateologia cromatica”, in questo numero di «Post-Filosofie», p. 33.

²² M. Buber, “L’Altare”, in questo numero di «Post-Filosofie», p. 18.

²³ J.-L. Nancy, “Ateologia cromatica”, in questo numero di «Post-Filosofie», p. 32.

²⁴ J.-L. Nancy, “L’opera, l’intimo”, in Id., *Il corpo dell’arte*, ed. it. cit., p. 53.

“passione” e che condurranno alla sua morte, ma anche le tracce infette di quella virosi chiamata “fuoco di Sant’Antonio” che veniva curata nell’ospedale del monastero cui l’opera era destinata, con un omaggio alle persone che soffrivano quei patimenti e che così potevano assai facilmente identificarsi con la sofferenza di Gesù Cristo, ma allo stesso tempo trovarvi ispirazione cristiana nella speranza della resurrezione. In tal senso, a stabilire un flusso d’intimità tra l’artista e il suo pubblico è proprio la traccia, il segno di quei “segni” del dolentissimo “fuoco di Sant’Antonio”, un canale di comunicazione che è, per Nancy, l’essenza stessa della natura “intima” dell’opera che si manifesta attraverso una specifica qualità, ovvero la “comunicabilità”, che è ciò che “fa sì che l’opera comunichi un incomunicabile”, e conclude: “l’opera trasmette da intimità a intimità un senso intimo che solo le intimità possono condividere”.²⁵

In questo caso, la condivisione riguarda l’atroce dolore di una malattia che l’artista, per comunicare sentimentalmente e *intimamente* con il suo pubblico, paragona alla sofferenza di Cristo realizzando ciò che il filosofo definisce un’“esposizione di intimità” che “modella delle sensibilità, dei rapporti ecc.”.²⁶ Per il filosofo che legge la progressiva decostruzione del cristianesimo (adottando in questa chiave non demolitrice, né negativa, né nichilista l’heideggeriana *Destruktion*²⁷) attraverso le opere, spesso grandiose, che l’arte sacra cristiana dona al mondo intero, l’intima condivisione di *senso* che, attraverso i *sensi* – ora la vista, ora il tatto, nel caso della musica l’udito, e così via – mette in un rapporto sensorialità-sensatezza l’artista e chi fruisce dell’opera, congiungendoli in tal modo indissolubilmente attraverso i corrispettivi corpi sensibili-senzienti-sentiti, è ciò che consente “l’insorgenza del senso o dell’oltre-senso: di un’eco singolare in cui io mi percepisco indirizzarmi e rispondermi con la voce dell’altro all’orecchio dell’altro come all’orecchio più intimamente mio”.²⁸

²⁵ Ivi, p. 54.

²⁶ Ivi, p. 56.

²⁷ Su questo si veda il riferimento contenuto in J.-L. Nancy, “La Croce è decostruibile? - Ist das Kreuz destruiierbar?”, in questo numero di «Post-Filosofie», p. 42. Non occorre insistere sull’evidenza che la dimensione dell’*in-comune* è la principale eredità heideggeriana in Nancy, il quale sull’analitica esistenziale di *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi, trad. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano, 1976⁷, edifica la propria co-ontologia, oltrepassando di gran lunga la prospettiva additata da Heidegger con il *Mitsein* (*con-essere*) come possibilità del *Dasein* (*esser-ci*).

²⁸ J.-L. Nancy, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, trad. it. cit., p. 18.

Nell'architettura decostruttiva e metaestetica di Nancy le sinestesi hanno un ruolo decisivo poiché è dal gioco, dal contrasto, dal rapporto tra gli organi della sensibilità e l'effetto non solo epistemologico-cognitivo, ma di costruzione di senso e di oltre-senso che essi producono, che ha luogo, per il tramite fenomenologico e percettivo²⁹, il manifestarsi, il venire alla presenza nell'atto stesso di assentarsi, nel comparire mentre scompare³⁰, l'esperienza della corporeità sensibile come fatticità della relazione reciproca, tangente, tra corpi, tra enti, tra soggetti, tra oggetti, e tutti questi tra loro, insieme e alternativamente. Per il filosofo di *Corpus*³¹, per il teorico della *comunità-dei-corpi-in-contatto*³² anche l'esperienza estetica è propriamente un'esperienza corporea, carnale, fisica e sensibile, una fatticità concreta che non solo coinvolge i sensi, ma che, attraverso di essi, si connota come apertura al senso e apertura di "senso in tutti i sensi"³³ – ed è proprio così che l'estetica sconfinata, straborda, tracima continuamente e in ogni punto nella sinestetica. A ben guardare, il godimento e il piacere derivato dall'esperienza estetica, nel materializzarsi come un esercizio di contatto, di

²⁹ Si potrebbe affermare che, rispetto alla prima ontologia heideggeriana, Nancy stabilisca un simile rapporto di trasmissione – come un'eredità presa molto sul serio, ma poi decisamente oltrepassata – con la fenomenologia di Husserl e di Merleau-Ponty verso la quale, tuttavia, prevale un'attitudine maggiormente critica e distanziata poiché, piuttosto che alla mera dimensione esperienziale di un corpo "proprio" (derivata dalla distinzione tra *Leib*, il corpo carnale soggettivo, e *Körper*, il corpo cosale), quello che prevale per lui è, sempre per adoperare il linguaggio fenomenologico, la *Lebenswelt* come dimensione ampia, allargata che privilegia l'idea che ogni corpo sia sensibile, senziente e sentito nella sua propensione a interagire con altri corpi, ovvero nella sua intrinseca relazionalità, che costituisce, nell'ambito della sua co-ontologia, il radicamento di una *comunità-di-corpi-in-contatto*.

³⁰ La presenza assente, la comparsa nell'atto stesso del partire scomparendo è uno dei cardini intorno a cui ruota la rilettura della parabola evangelica del *Noli me tangere* offerta da Nancy nel volume ad essa dedicata attraverso l'interpretazione metaestetica delle opere pittoriche che l'hanno rappresentata. Vedi J.-L. Nancy, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, trad. it. cit.

³¹ J.-L. Nancy, *Corpus*, trad. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 1995.

³² È propriamente quello di una *comunità-di-corpi-in-contatto* il filo conduttore che ho adottato per rileggere la co-ontologia di Nancy alla luce della sua peculiare e originale "filosofia del corpo" nella monografia che gli ho dedicato intitolata *Jean-Luc Nancy. Il corpo pensato*, Feltrinelli, Milano 2022.

³³ Va sempre tenuta presente la stratificazione semantica che Nancy richiama a proposito della polisemia del termine "senso": "Attraverso tutti i suoi accessi sensibili – sensoriali, sentimentali, sensati –, il corpo suscita il pensiero che costituisce l'accesso supplementare: quello che apre tutti i sensi all'infinito", in J.-L. Nancy, *L'adorazione. Decostruzione del cristianesimo II*, trad. it. di R. Borghesi, A. Moscati, Cronopio Napoli 2012, p. 23.

apertura reciproca alle rispettive sensibilità altre/altrui fino a *toccare* l'intimità delle ipseità connesse (il soggetto autoriale e quello che, nel fruirne, *gode* dell'opera), chiama in causa un nesso centrale nell'impianto stesso della co-ontologia nancyana, ovvero la questione del dentro/fuori, dell'interno/esterno e del confine – dello strato più superficiale che ne segna il margine più esposto, quindi della pelle – che ne costituisce sia il limite sia il punto d'adiacenza. L'estetica diviene metaestetica proprio nel godimento che si ricava da questo suo infinito *rapportarsi* dell'opera, aprirsi al *fuori del dentro*, all'*es*-posizione che le pertiene come fatto ontologico dell'immaginare, del fare e del creare arte; l'opera esposta è l'apertura di infiniti modi di contatto, di innumerevoli forme di intimità, di illimitate possibilità di rapporto, di inattesi universi di senso e di piacere.

Se è così e se c'è piacere è perché il piacere è legato ad un rapporto: alla percezione di un rapporto o alla sua messa in opera – due possibilità che senza dubbio coincidono o anche si ricongiungono.

Il piacere è in un rapporto che tende verso il suo prolungamento o verso la sua ripetizione, proprio come il dispiacere tende verso la cessazione e il rifiuto del rapporto. Si prova piacere o dispiacere in relazione a tale forma, tale incontro; questa cosa ci *fa* o ci dà piacere, ne *prendiamo* piacere. Il piacere è indissociabile da questa tensione attiva e passiva, da questa spontaneità recettiva.

Sapere – dal latino *sāpere* – è anzitutto avere gusto, nei due sensi dell'espressione: liberare un sapore o essere capaci di apprezzarlo. *Homo sapiens*, è l'animale dotato di gusto per il sapore proprio delle cose, per il sapore del mondo in quanto mondo, cioè in quanto apparire, manifestazione e comparizione [*parāitre, parution et comparution*] di tutte le cose nel loro insieme e nella loro molteplicità indefinita. È l'animale che ha il gusto di questa comparizione in quanto tale, in quanto rapporto a sé dell'essere-dato, ciò che vuol dire anche: in quanto dono di questo dato. Il dono, la formazione di tutte le forme, cioè di tutte le presenze, è il rapporto a sé del mondo.³⁴

3. L'opera ri-vista

Al cospetto dell'*Altare d'Issenheim*, John Berger, il raffinato teorico del “vedere”, l'acuto studioso delle forme e delle prassi del “guardare”³⁵, si

³⁴ J.-L. Nancy, “Piacere del rapporto”, in Id., *Il disegno del piacere*, ed. it. a cura di M. Villani, Mimesis, Milano-Udine 2017, p. 89.

³⁵ John Berger, intellettuale riccamente poliedrico che ha spaziato dalla narrativa alla critica d'arte, dal giornalismo alla pittura, dalla scrittura per il cinema al teatro, ha dedicato molti e importanti testi alle modalità e agli atti del vedere, al punto da poter legittimamente essere

interroga, in particolare, sulla *Crocifissione*, certamente il più impressionante dei “dieci pannelli distinti” che si staglia nel contesto della stupefacente visione multipla del complesso politico non soltanto perché è con essa che l’opera *si apre*, offrendosi come la sua impattante autopresentazione, ma soprattutto per il suo peculiare significato, che Berger sintetizza definendola “uno dei pochi grandi dipinti sulla malattia, sull’infermità fisica”. Egli sembra così suggerire che su quella croce non c’è solo il Cristo crocifisso, essa incarna e metaforizza, come raramente accaduto nella pur floridissima produzione artistica di rappresentazioni dell’evento, la sofferenza in sé e per sé, l’afflizione estrema, il dolore all’ennesima potenza che può tormentare ogni singolo vivente e, perciò, l’umanità tutta. La potenza di questa rappresentazione del patire sta nel fatto che per l’artista la malattia sembra essere, sostiene Berger, “la condizione effettiva dell’uomo [...], la condizione stessa del vivere”³⁶, che costringe chiunque a resistere in “un mondo infetto” e dominato dall’atroce sofferenza che rende “possibile e incurabile la malattia” a causa della “mutevole insicurezza del mondo”, dell’“apparente indifferenza di Dio”, dell’“ignoranza”.

Grünewald appare a Berger letteralmente “ossessionato dall’infermità fisica”³⁷ e dalla percezione concreta e onnipervasiva dello “scarso valore” che il suo tempo, tra la fine del Medioevo e la stentata nascita del mondo moderno, attribuiva alla vita, al punto che dalla grandiosa sequenza di dipinti, e in particolare dalla conturbante *Crocifissione*, cioè dalla raffigurazione di quello spettrale *Christus patiens*, appare evidente che “le sue immagini e il suo contenuto siano tratti direttamente dal lebbrosario medievale”:

Il corpo di Cristo è un cadavere di Issenheim, coperto di piaghe, enfiato, infetto. I piedi sono incancreniti, le mani sono in preda a un crampo paralizzante. Il tutto è color sego.

considerato l’ideatore di un’originale *metafisica dello sguardo*, in cui si mescolano sapientemente la percezione delle opere d’arte, una fenomenologia della visione quotidiana e una narrazione inedita delle immagini. Ricordiamo qui almeno i suoi: *The Look of Things: Selected Essays and Articles*, Nikos Stangos (ed.), Penguin, London 1972; *The Sense of Sight*, Vintage, Vancouver (WA) USA 1993; *Questione di sguardi*, trad. it. di M. Nadotti, Il Saggiatore, Milano 1998; *Sul guardare*, trad. it. di M. Nadotti, Bruno Mondadori, Milano 2003.

³⁶ Il bellissimo saggio dedicato a *Matthias Grünewald (1470 ca.-1528)*, si trova in J. Berger, *Ritratti*, ed. a cura di T. Overton, ed. it. a cura di M. Nadotti, Il Saggiatore, Milano 2018, p. 77.

³⁷ Ivi, p. 78.

La Vergine Maria si abbatte come un albero colpito dal fulmine contro il braccio trascinato in avanti di San Giovanni. Sono entrambi muti come il legno ed è questo che fa di loro i sopravvissuti più commoventi e inquietanti della storia dell'arte. [Essi] non sono stati immaginati come personaggi di una tragedia storica religiosa. Erano familiari in lutto all'ospizio, osservati minuziosamente. E il fatto che Grünewald sapesse che in realtà Cristo aveva sofferto per mano degli uomini non faceva che enfatizzare la sua visione della malattia come paradigma della disumanità del suo mondo.

[...] Questo è il dipinto di un uomo malato. [...]

Nella Resurrezione, Cristo ascende al cielo, bianco ed esangue come un cadavere – ogni volta che Grünewald usa il bianco, esso ha la connotazione del pallore della morte, non è mai un colore puro, positivo [...].³⁸

Le pur diverse raffigurazioni nei pannelli che compongono l'immenso dipinto appaiono a Berger colpite dalla stessa, “medesima *fatalità*” – una malattia disperante e una sventura incurabile cui non si sfugge. Così, per esempio, egli legge la ricorrenza, in tutta l'articolata rappresentazione iconografica di essi, del tema delle piume o delle penne, della loro evocazione anche nel corpo straziato che appare nella *Crocifissione*, che lo rende “incomparabile” a qualunque altra crocifissione, concludendo: “davvero l'aspetto generale del corpo di Cristo fa pensare più che a qualsiasi altra cosa a un uccello spennato?”. È questo il modo per l'artista di dire pittoricamente: “Cristo, come le vittime di Issenheim, muore in agonia senza il minimo conforto della speranza, perché l'intensità della sua sofferenza gli ha sottratto ogni forza spirituale – perché la morte lo ha spogliato di tutto”.³⁹

Berger, a distanza di dieci anni da queste prime osservazioni del 1963, si concederà ancora un'occasione per ri-vedere, per *guardare* con altri occhi la pala d'Altare di Grünewald, questa volta notando come essa, commissionata dall'ordine degli antoniti, pur se destinata a consolare le vittime della peste e della sifilide ricoverate nell'ospizio d'Issenheim per “aiutarle a farsi una ragione delle loro sofferenze”, fosse stata dal maestro di fatto “concepita per inglobare la totalità della vita e una spiegazione del mondo”.⁴⁰ Ma notando anche che se dieci anni prima, all'epoca della sua prima “visione” dell'opera, egli in essa – e nella *Crocifissione* in particolare che tuttavia aveva per lui assunto il valore di una sineddoche rispetto all'insieme composto da tutti i pannelli con altre e ben diverse rappresentazioni iconografiche – vi aveva

³⁸ Ibid.

³⁹ Ivi, p. 80.

⁴⁰ Ivi, p. 81.

visto solo il marchio del dolore immenso, dell'infinita sofferenza e della "desolazione", dopo una decade, cioè nel 1973 – quindi con alle spalle quel passaggio essenziale, storico, pubblico e personale del 1968 segnato da un indomito desiderio di rivoluzione – l'insieme armonico di questi sorprendenti dipinti gli era piuttosto apparso intessere epifanicamente, come una rivelazione favorita dall'andirivieni fisico della luminosità solare che li rischiaravano, tutto un discorso intorno a "oscurità e luce".⁴¹

Dieci anni dopo, il gigantesco corpo crocifisso continuava a incombere sui dolenti raffigurati nel dipinto e sui visitatori in piedi di fronte alla pala. Questa volta ho pensato: la tradizione europea è piena di scene di tortura e sofferenza, perlopiù di natura sadica. Come mai questo dipinto, che è uno dei più duri e pervasi di dolore, rappresenta un'eccezione? In che modo è dipinto?

È dipinto centimetro per centimetro. Nessun contorno, nessun vuoto, nessuna asperità nei contorni tradisce un'esitazione nell'*intensità della pittura*. L'atto del dipingere è inseparabile dalla sofferenza patita. Poiché nessuna parte del corpo sfugge al dolore, la pittura non può in nessun punto cedere in precisione. La causa del dolore è irrilevante; ciò che conta è la fedeltà della pittura. Questa fedeltà nasceva dall'empatia d'amore.

[...]

Per Grünewald il verbo era *dipingere*. Dipingere la vita di Cristo.⁴²

Se seguiamo Berger sulla suggestiva traiettoria interpretativa cui qui allude, dentro e attraverso la sua rilettura narrante del testo pittorico a distanza di dieci anni, sotto una nuova luce (fisica e metafisica) e con le rivelazioni che dischiude, risulta agevole associare l'*intensità* cui egli si riferisce all'*intimità* segnalata da Nancy e che marca la relazione che viene a costituirsi tra l'artista e chi fruisce dell'opera. Questa interconnessione è di natura fenomenologica nella misura in cui si dipana attraverso l'esperienza percettiva, sinestetica e olistica, che associa e rapporta chi *mette in opera* l'opera e chi ne dispone fruendola, magari come il malato dell'ospizio d'Issenheim che, osservandola, legge nel corpo martoriato di Cristo le sue stesse sofferenze cercandovi consolazione e una possibile ragione che dia senso alla propria afflizione. Ma dalla fenomenologia, all'intersoggettività dell'esperienza empatica e di condivisione il passo, dinanzi a un'opera così maestosa e toccante, si fa breve.

⁴¹ Ivi, p. 84.

⁴² Ivi, pp. 82-83. Il primo corsivo è mio.

L'empatia, portata al livello a cui la portò Grünewald, può rivelare un'area di verità fra l'oggettivo e il soggettivo. I medici e gli scienziati che oggi si occupano di fenomenologia del dolore dovrebbero studiare a fondo questo dipinto. La distorsione delle forme e delle proporzioni – l'ingrandimento dei piedi, la compressione del torso, l'allungamento delle braccia, l'estensione delle dita – descrivono con esattezza l'anatomia *sensibile* del dolore.⁴³

Il Cristo in croce del maestro tedesco, con l'*intima intensità* del suo corpo nudo, sfregiato e derelitto, nell'*intensa intimità* di ciò che comunica a chi lo guarda con la venerazione della fede, con l'ammirazione dell'esteta, nella comune afflizione della sofferenza e persino nell'osservazione dell'alterazione anatomica inflitta dalla malattia, lascia un segno indelebile e potente nella storia delle rappresentazioni del crocifisso e, al contempo, interroga il nesso tra il significato e il significante di quella immagine, di quella scena, di quel corpo, di quel legno, di quel simbolo che ha cambiato la storia dell'umanità e la relazione tra questo e il divino come null'altro, né prima né dopo.

In questa prospettiva la riflessione intorno all'opera d'arte che impegna Berger quanto Nancy, non solo in senso generale, ma specificatamente in questo caso particolare, ovvero dinanzi alla visione, insieme meravigliata e interrogante, rivolta al superlativo lavoro pittorico di Grünewald, sebbene da posizionamenti teorici e concettuali differenti e con un armamentario epistemologico e teoretico di diversa composizione, oltrepassa di gran lunga l'approccio ontologico *à la* Heidegger o quello fenomenologico *à la* Merleau-Ponty per dirigersi speditamente verso un accesso tutto corporeo e sensibile, ma allo stesso tempo intessuto di "comune", di relazionalità tra corpi, di contatto tra materie.

Se l'opera d'arte per Heidegger rivela l'Essere, pertanto è in sua funzione che essa svela la propria verità, che consiste propriamente nell'accadimento dell'Essere, in quanto tale precedente e preesistente sia alla specifica opera che all'arte stessa⁴⁴, per Merleau-Ponty, invece, l'approccio fenomenologico al prodotto artistico si gioca tutto nello spessore carnale e nella densità materica dell'opera che può essere colta soltanto da un corpo sensibile,

⁴³ Ivi, p. 83.

⁴⁴ Cfr., in particolare, M. Heidegger, "L'origine dell'opera d'arte" (1935-1936), in Id., *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1989.

senziente e sentito.⁴⁵ Rispetto a entrambi⁴⁶, Nancy muove il suo sguardo in direzione di una percezione e fruizione artistica che si dispiega infinitamente solo nella relazionalità corporea che deriva dalla pluralità dei corpi, ovvero al di là sia dell'ontologia che stabilisce la primazia dell'Essere sull'ente, sia della fenomenologia che concepisce la sensibilità come dimensione della soggettività, dell'io, del proprio sé, quindi, prima dell'interrelazione sensibile e della tessitura di sensi e sensazioni che i corpi stabiliscono tra loro e che è il vero nucleo della co-ontologia di Nancy.

4. *Paradossie della croce*

Proprio a partire dall'esplorazione del significante "croce" non si può fare a meno di notare, e perciò di mettere in evidenza, che tra le innumerevoli rappresentazioni della crocifissione giunte sino a noi – dalle origini antichissime di quello straordinario e immenso sviluppo dell'arte sacra cristiana che sfidò l'interdizione alla riproduzione di qualsivoglia immagine del divino, sino alle sue infinite variazioni contemporanee in cui la sacralità appare più sfumata, astratta o impalpabile –, l'oggetto della raffigurazione non è solo e non tanto il corpo di Cristo e le metamorfosi che subisce a causa della sofferenza inflittagli, ma anche e soprattutto la croce stessa, quel peculiare manufatto ideato come strumento di supplizio e poi sublimato in segno, emblema, simbolo⁴⁷, persino radicalmente trasformato anche nelle

⁴⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), ed. it. a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003 e Id., *Il visibile e l'invisibile*, ed. it. a cura di M. Carbone, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2014⁵. Nel breve e intenso testo dedicato dal fenomenologo alla pittura come esercizio privilegiato del guardare leggiamo: "Il pittore 'si dà con il suo corpo' dice Valéry. E, in effetti, non si vede come uno Spirito potrebbe dipingere. È prestando il suo corpo al mondo che il pittore trasforma il mondo in pittura", in Id., *L'occhio e lo spirito*, trad. it. di A. Sordini, SE, Milano 1996, p. 17.

⁴⁶ Sul rapporto tra Heidegger e Merleau-Ponty in relazione alla lettura dell'opera d'arte si veda F. Negri, "In cammino da Husserl a Heidegger? L'arte come 'ontologia indiretta' nell'ultimo Merleau-Ponty" qui: [\(8\) \(PDF\) "In cammino da Husserl a Heidegger"? L'arte come "ontologia indiretta" nell'ultimo Merleau-Ponty \(researchgate.net\)](#). Per quanto concerne quel che Nancy eredita, rielaborandolo e reinterpretandolo, da Heidegger o dal confronto con la fenomenologia di Husserl o Merleau-Ponty rimando alle note n. 27 e n. 29 di questo saggio, *supra*.

⁴⁷ Com'è noto è stato René Guénon ne *Il simbolismo della croce* (1931), trad. it. di T. Masera, Rusconi, Milano 1973, a individuare nell'emblema stesso della civiltà occidentale cristiana, di cui analizza le infinite variazioni storico-geografiche sin dalle più arcaiche, quella

sue qualità di legnoso oggetto materiale e sovraccaricato di una moltitudine di significati che lo trascendono.

È con questa chiave interpretativa che va letto il testo di Nancy sulla “decostruzione della Croce”⁴⁸ nella giustapposizione che egli stesso suggerisce affiancandolo a ciò che scrive in “Ateologia cromatica” a proposito della crocifissione di Colmar e di come essa avesse impressionato Buber. L'intreccio tra i due testi nancyani consente un'ardita, inedita lettura che scandaglia in profondità quell'*intensità intima* o quell'*intimità intensa* che mira a mostrare dell'impressionante *Crocifissione* di Grünewald le pieghe di senso che, alla visione, come spiega Berger, non appaiono immediatamente, e che piuttosto attendono la *mediazione* di una sorta di sensibilità ipersensibile o ultrasensibilizzata che si spinga fino a cogliere tanto l'intensità quanto l'intimità della relazione percettiva metaestetica tra il tocco dell'artista e lo sguardo di chi fruisce dell'opera.

Nel saggio che vi dedica, “La Croce è decostruibile?” – *Ist das Kreuz destrudierbar?*”, Nancy prende le mosse da un'interrogazione intorno alla croce intesa come quel simbolo a partire dal quale “le figure divine vengono cancellate e sostituite da un oggetto [...] realizzato da mani umane [...] fabbricato, costruito”. Da quel momento la figura o l'immagine della croce nella pittura cristiana si servirà di “tutti i marchi del lavoro eseguito sul legno, dalla sua squadratura ai chiodi o alle mortase che fermano la sua articolazione centrale – per non parlare dei chiodi che fissano il corpo sul legno”⁴⁹, in pratica contrassegnandone la rappresentazione con i tratti stessi della densità materica del legname, tagliato e plasmato sino a imporgli la forma desiderata attraverso incastri e incavi, o del metallo forgiato proprio per inchiodare un corpo, *quel corpo* al legno.

Mentre la “decostruisce”, Nancy spiega che l'elevazione a supremo simbolo religioso della croce “si trova all'incrocio dei legni del supplizio, in cui s'incorpora, all'incirca per quindici secoli, l'idea di una tortura

stratificazione semantico-storica, nonché metafisica, che evidenzia la “pluralità dei significati inclusi in ogni simbolo”, p. 19.

⁴⁸ J.-L. Nancy, “La Croce è decostruibile? - *Ist das Kreuz destrudierbar?*”, in questo n. di «Post-Filosofie», pp. 41-55. Sulla “decostruzione” del corpo di Cristo tramandato dalla teologia classica, operata da Nancy si veda C. Smerick, *Jean-Luc Nancy and Christian Thought*, Lexington Books, Washington (DC) 2017.

⁴⁹ Ivi, p. 43.

ignominiosa attraverso la quale si realizza *niente meno che la morte del dio e la salvezza dell'uomo*".⁵⁰

Quello stesso "incrocio dei legni" colpirà l'immaginazione filosofica e mistica di Simone Weil che vedrà quasi aggrumarsi in quel punto insieme cieco e luminoso, fondo e aperto, l'incrociarsi di tutte le più estreme e brucianti contraddizioni – accanto e oltre a quella tra umano e divino, quella tra libertà e necessità, tra alto e basso, tra naturale e soprannaturale, tra amore e dolore, tra gioia e miseria, tra bellezza e sventura, tra eternità e temporalità, tra finitudine e infinitezza.

La Croce simbolizza a un tempo l'unione e la separazione dei contrari, e l'unità di questa unione e di questa separazione.⁵¹

Ma anche gli uomini che hanno il privilegio infinitamente prezioso di partecipare della croce del Cristo non potrebbero giungervi se non fossero passati attraverso la gioia. Il Cristo ha conosciuto la perfezione della gioia umana prima di essere precipitato nel fondo della miseria umana. E la gioia pura non è altra cosa che il sentimento della bellezza.⁵²

Simone Weil, con le sue pennellate ispirate da un tocco altamente mistico e spirituale, ma non meno riflessivo e filosofico, all'incrocio – ancora un incrocio – tra fede e ragione, tra sentimento religioso e razionalità pensante, tratteggia tutto un immaginario della croce che ci aiuta a comprendere ciò che anche per Nancy è al centro del proprio esercizio, qui particolarmente audace, di decostruzione del cristianesimo. Per ambedue ciò che pulsa al centro di quel segno è il senso stesso della raffigurazione cristiana della croce, un senso sfuggente, recondito e contraddittorio proprio in quanto esibisce lo scandalo e insieme il paradosso della religiosità che già Kierkegaard aveva segnalato come elementi segnanti e in grado di rendere

⁵⁰ Ivi, pp. 43-44. Corsivi miei.

⁵¹ S. Weil, *Quaderni*, III, ed. it. a cura di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 1988, p. 299. Si fa notare che talvolta, non sempre, nei testi di Weil il termine "croce" è scritto con la C maiuscola e così sarà riportato.

⁵² S. Weil, "Intuizioni precristiane", in Ead., *La Grecia e le intuizioni precristiane*, trad. it di M. Harwell Pieracci, Borla, Roma 2008³, p. 203.

quasi “umanamente incomprensibile” il cristianesimo al punto da esigere un vero e proprio “salto” nella fede.⁵³

Così, laddove Weil percepisce quel senso prendere forma nell'immaterialità di una condizione di spirituale prostrazione e, al contempo, di esaltazione che nell'“attesa di Dio” sperimenta la sofferenza di una distanza dolorosa tra il divino e l'umano che soltanto l'estremo sacrificio di colui che viene crocifisso può colmare, Nancy invece rinviene proprio nell'anti-iconoclastia del profluvio di rappresentazioni artistiche cristiane l'inane sforzo sovrumano di immaginare, di dare forma e figura, di mostrare, sfidando l'interdizione alla sua stessa mostrazione, l'irrappresentabile di quella scandalosa paradossia che l'incrocio dei pali della croce convoca come la più simbolicamente e materialmente potente. La scommessa della pittura cristiana consiste proprio in questa ambizione del gesto pittorico di restituire concretezza tangibile all'intangibilità, visione dell'invisibile, corpo allo spirito, in un mescolamento tra senso intelligibile e sensi sensibili che è al fondo della lettura decostruttiva di Nancy, come dimostra per esempio la sua suggestiva interpretazione dell'iconografia del *Noli me tangere*.⁵⁴

Pertanto, se in Nancy leggiamo: “È la croce stessa, questo tronco, tanto materiale e vivente quanto reale e rilucente, che diventa la bilancia d'una giustizia assoluta. Non c'è più sacrificio, c'è solo una santificazione universale”⁵⁵, in Weil questa immagine, proveniente comunque dalla tradizione esegetica (*Statera facta corporis*⁵⁶), viene riconsegnata in questa forma: “*Il corpo crocifisso è una bilancia giusta, il corpo ridotto al suo punto nel tempo e nello spazio*”, oppure in questa: “La Croce è una bilancia tra il cielo e la terra, come il corpo lo è tra l'anima e l'anima. [...] Gli obblighi sono atti, e il corpo è la bilancia idonea per i conflitti dell'anima che li concerne”⁵⁷. O anche:

⁵³ In particolare attraverso la figura di Abramo “cavaliere della fede” descritta in S. Kierkegaard, *Timore e tremore* (1843), trad. it. di F. Fortini e K. Montanari Guldbrandsen, introduzione di F. Jesi, Mondadori, Milano 2003.

⁵⁴ Cfr. J.-L. Nancy, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, trad. it. cit.

⁵⁵ J.-L. Nancy, “La Croce è decostruibile? - Ist das Kreuz destruiierbar?”, in questo n. di «Post-Filosofie», p. 47.

⁵⁶ Leggiamo in S. Weil, *Quaderni*, II, ed. it. a cura di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 1985, p. 134, corsivi nel testo, nella stessa pagina alla nota n. 1 traduce: “‘Divenuta bilancia del corpo’ (inno *Vexilla regis*)”.

⁵⁷ S. Weil, *Quaderni*, IV, ed. it. a cura di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 1993, p. 341.

“Tu sei diventato una bilancia per questo corpo”. La Croce come ordalia. La sventura è l’ordalia per eccellenza, e le ordalie sono immagini di questo.⁵⁸

Per questo la Croce è una bilancia sulla quale un corpo fragile e leggero, ma che era Dio, ha sollevato il peso del mondo intero. “Dammi un punto d’appoggio, e solleverò il mondo” [dice Archimede]. Questo punto d’appoggio è la Croce. Non può essercene un altro. Bisogna che esso sia all’intersezione del mondo e di ciò che non è il mondo. La Croce è questa intersezione.⁵⁹

E così mentre Nancy evidenzia come la croce “deve rimanere il punto di una contraddizione che non si risolve né viene superata”⁶⁰ – nel suo essere questo “punto d’assemblaggio della costruzione” che “come ogni punto d’assemblaggio [...] si offre a un disassemblaggio” che è parte della sua stessa struttura in quanto “decostruibile”⁶¹, lì proprio “al centro della croce, nel punto della congiunzione” si rinviene l’incrociarsi della costruzione, della decostruzione e, invero, della “*struzione*”⁶² –, nelle note weiliane leggiamo: “La contraddizione provata fino al fondo dell’essere è la lacerazione, è la Croce”; “Il mistero della Croce del Cristo risiede in una contraddizione, perché è insieme un’offerta volontaria e un castigo che egli ha subito suo malgrado”.⁶³

Non sfugge mai, dunque, né a Nancy né a Weil, che pure guardano a quel legno con sguardo ben diverso, il centrale elemento scandalosamente antinomico e paradossale di questo simbolo cristiano; anzi, è su di esso che fa leva il loro individuale corpo a corpo con la croce e la sua irriducibile potenza ossimorica d’emblema, di segno che “fa segno”.

Ecco allora Nancy:

Dove essa fa segno, o meglio in cosa consiste propriamente questo segno? Si trova al centro della croce, nel punto della congiunzione. Questo è il punto stesso della costruzione e quindi della decostruzione. Come ogni punto, esso è senza dimensione. Non ha lo spessore d’un chiodo e men che meno quella d’una legatura. È l’incrocio delle linee, delle direzioni dello spazio e del tempo, il punto cruciale in cui il corpo si attacca allo spirito, dove il verbo si fa carne, dove la carne muore e

⁵⁸ S. Weil, *Quaderni*, II, ed. it. cit., p. 199.

⁵⁹ S. Weil, *Quaderni*, III, ed. it. cit., pp. 111-112.

⁶⁰ J.-L. Nancy, “La Croce è decostruibile? - Ist das Kreuz destruiierbar?”, in questo n. di «Post-Filosofie», p. 48.

⁶¹ Ivi, p. 48.

⁶² Ivi, p. 49.

⁶³ S. Weil, *Quaderni*, III, ed. it. cit., pp. 86-87.

resuscita. In questo punto di contatto non misurabile, la costruzione è sempre stata già decostruita. L'incrocio degli opposti è sempre sfuggito all'infinito, avendo luogo senza aver luogo. L'Occidente non ha smesso di preoccuparsi di questo incontro – ossimoro o dialettica, morto-vivente, uomo e donna, uomo e dio, qui e altrove, un tempo e giammai.⁶⁴

Ed ecco invece Weil:

L'anima è là dove si intersecano la creazione e Creatore. Quel punto d'intersezione è il punto d'incrocio dei bracci della Croce.

Perché la Croce è la necessità stessa posta a contatto con ciò che di più basso e di più alto ci sia in noi: con la sensibilità della carne mediante l'evocazione della sofferenza fisica; con l'amore soprannaturale mediante la presenza di Dio. Nella Croce è quindi implicata tutta la gamma di contatti che le parti intermedie del nostro essere possono avere con la necessità.⁶⁵

Iddio è crocifisso dal fatto che esseri finiti, sottoposti alla necessità, allo spazio e al tempo, pensano.

Sapere che, come essere pensante e finito, io sono Iddio crocifisso.

Somigliare a Dio, ma a Dio crocifisso. A Dio onnipotente, per quanto è legato dalla necessità.

Siamo ciò che è più remoto da Dio, al limite estremo; da cui però non sia totalmente impossibile tornare a lui. Nel nostro essere, Iddio è lacerato. Siamo la crocifissione di Dio. L'amore di Dio per noi è passione. Come il bene potrebbe amare il male senza soffrire? Anche il male soffre amando il bene. L'amore reciproco di Dio e dell'uomo è sofferenza.⁶⁶

L'ossimoro, il paradosso che la croce incarna è, allora, il vero mistero, il punto cieco e ineffabile tanto dell'arte quanto della fede cristiana, che Nancy sfida con l'esercizio della decostruzione e Weil con quello della mistica, restando ambedue contagiati e com-*mossi* dalla medesima insanabile generale antinomia, da quel groviglio conflittuale dei contrari che assedia gli esseri umani e che essi sperimentano costantemente e dolorosamente nella loro vita. Le

⁶⁴ J.-L. Nancy, "La Croce è decostruibile? - Ist das Kreuz destrulierbar?", in questo n. di «Post-Filosofie», p. 49.

⁶⁵ S. Weil, "L'amore di Dio e la sventura", in Ead., *Attesa di Dio*, ed. it. a cura di M. C. Sala, con un saggio di G. Gaeta, Adelphi, Milano 2008, pp. 188-89; da "Appendice agli scritti", ivi, p. 252.

⁶⁶ S. Weil, *L'ombra e la grazia*, con testo a fronte, trad. it. di F. Fortini, introduzione di G. Hourdin, Bompiani, Milano 2009⁴, pp. 161-63.

paradossie della croce – in primis umano/divino e, tra le tante, l'unica a spiccare con la stessa densità, quella che contrappone il corpo allo spirito – illustrano, allora, anche il senso e la spinta del suo universalismo, del suo irradiazione mondializzante che è anche l'illusione illimitata dell'Occidente di poter valere come modello o parametro della razionalità tecnica e calcolante *e insieme* come spinta interminabile sia al nichilismo che alla “dischiusura” del divino e, quindi, della fede.⁶⁷

5. Trasfigurazioni della croce

Cosa ci cela, allora, nelle molteplici rappresentazioni dell'irrapresentabile mistero dell'*incarnazione* – secondo la formula cristiana che la sintetizza, *verbum caro factum est*, ripresa da Nancy⁶⁸ – di un Dio che si fa uomo per andare, infine, a morire inchiodato a uno strumento arcaico di tortura come la croce?

Anche Simone Weil si dibatte continuamente nella rete di senso – insensato, incoerente e antinomico – che l'incarnazione, proprio in quanto mistero imperscrutabile della fede, impermeabile al pensiero razionale esercitato dagli esseri umani, chiama in causa illuminando come null'altro la condizione umana come quello status connotato ontologicamente dalla sventura, dalla sofferenza, dalla vulnerabilità, al punto che invita alla fede, sfidando la ragione pensante, sotto la fattispecie di una vera e propria contraddizione incarnata.

L'incarnazione non avvicina Dio a noi. Aumenta la distanza. Egli ha posto la croce tra lui e noi. È più difficile attraversare la croce che la distanza dal cielo alla terra. Essa è questa distanza.

Egli ha reso manifesto che la croce è tra lui e noi.

Solo mediante la croce si perde tutta la gravità.⁶⁹

A scorrere alcune delle innumerevoli immagini che hanno avuto la pretesa di illustrare, di raffigurare, di mostrare questa indicibilità assoluta di un *divino prima incarnato e poi morto in croce* che nella tensione tra due

⁶⁷ Nancy, “La dischiusura”, in Id., *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I*, trad. it. cit., pp. 219-23.

⁶⁸ Nancy, “Verbum caro factum”, in Id., *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I*, trad. it. cit., pp. 119-22.

⁶⁹ S. Weil, *Quaderni*, II, ed. it. cit., p. 250.

estremi, quello dell'“umanesimo” da una parte e quello della “divinizzazione” dell'umano dall'altra, rivela proprio nell'“umanità di Dio” “il tratto decisivo del cristianesimo e pertanto un tratto determinante dell'intera cultura occidentale”⁷⁰, si nota qualcosa che ha a che fare, in maniera progressivamente sempre più vistosa nella contemporaneità, con una vera perdita di gravità, una evaporazione, una sorta di rarefazione del corporeo che si smaterializza fino a prendere la consistenza gassosa e aerea di un simbolo.

Questo processo di sublimazione e parallela costituzione di un universo simbolico è lungo, complesso, foltamente sfaccettato, e include esperienze sinestetiche alquanto differenziate poiché lo spazio percettivo in gioco è variegato e mosso. Se uno dei crocifissi più antichi conservati, la Croce di Guglielmo, che si trova nel Duomo di Sarzana (La Spezia) datata 1138 (fig. 13), è lo stilema del cosiddetto *Christus triumphans*, ovvero di colui che eretto e vigile, affiancato da San Giovanni e dalla Vergine, nel trionfare sulla morte fa risaltare nella gloria la propria onnipotenza divina rendendo la croce un potentissimo simbolo soteriologico, cioè la chiave della salvezza e della redenzione di coloro che credono in lui, è perché questa immagine pienamente medievale funziona proprio come emblema del possibile riscatto escatologico nella vita eterna dell'esistenza terrena costellata da grandi sofferenze, ingiustizie terribili e un senso di precarietà senza speranza che accomuna l'ampia maggioranza delle persone in quel tempo.

⁷⁰ Nancy, “Verbum caro factum”, in Id., *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I*, trad. it. cit., p. 119.



Fig. 13 *La Croce di Guglielmo*

Il repertorio iconografico di questo Cristo trionfante, anch'esso ricchissimo di raffigurazioni che attraversano le epoche dell'arte sacra cristiana, ma che soprattutto prevalgono in età romanica affermandosi in particolare in ambito bizantino e cristiano-ortodosso, in cui è rappresentato vivo, con gli occhi aperti, ben distante dalla sofferenza, non ripiegato dal dolore, persino austero, eretto, distaccato, quasi regale nella postura di chi ha vinto la morte, si oppone, per l'appunto, all'immaginario che comincia a diffondersi a partire dal XII secolo, con lo sviluppo del gotico e con i prodromi rinascimentali, in cui è invece il *Christus patiens* a illustrare la misera condizione umana, la sua perenne esposizione all'afflizione e alla morte. Così se nel Cristo vittorioso e glorioso si rinviene una promessa, una speranza di fede, un'aspirazione proiettata verso la divina trascendenza, è in un certo senso l'intera umanità a potersi riconoscere in quel Cristo sofferente, agonizzante o già morto, con gli occhi chiusi e il volto reclinato verso la spalla, le ginocchia piegate, le anche disallineate, incurvato dal dolore che si esalta nel pallore mortale dell'incarnato o nel rosso purpureo del sangue e della carne viva esposta dall'inchiodamento delle mani e dei piedi o dalla ferita aperta nel costato, come si può notare già in due celebri

“croci dipinte”: il *Cristo* di Cimabue (fig. 14) e il *Cristo* di Giotto di Santa Maria Novella (fig. 15), poi ripreso all'incirca dieci anni dopo (1303-'05 ca.) nella scena della crocifissione nel ciclo di affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova, in cui sulla croce è imbullonato un corpo vero e proprio, in carne e ossa, che espone tutta la miseria umana nell'estrema afflizione. Ritroveremo una così intensa corporeità di Cristo in tanta arte sacra, come, per esempio, nel celeberrimo *Cristo morto* di Andrea Mantegna (fig. 16), dipinto nella seconda metà del Quattrocento e conservato nella Pinacoteca di Brera a Milano, che presenta con scabrosa vividezza, nella scena del “compianto dei dolenti”, il corpo morto di Cristo dopo la deposizione dalla croce e prima della sepoltura. Una visione prospettica assolutamente originale che, rinunciando del tutto alla verticalità della croce, riporta il figlio di Dio alla sua orizzontale e mortale condizione umana.



Fig. 14 Cimabue, *Cristo*, 1280



Fig. 15 Giotto, *Cristo di Santa Maria Novella*, 1290-1295 ca.



Fig. 16 Andrea Mantegna, *Cristo morto*, datazione incerta 1470-'74 ca. o 1483 ca.

È evidente che le due rappresentazioni così agli antipodi, del *Christus triumphans* e del *Christus patiens*, illuminano quella irricomponibile contraddizione richiamata dall'incrocio dei pali della croce, nel punto mistico in cui si trafiggono, in un incontro che è anche uno scontro, l'umano e il divino, la carne e lo spirito, la morte e la vita, rispecchiando al contempo l'altra irriducibile contrapposizione, quella tra la fede e la ragione. L'evento della crocifissione è davvero il punto nevralgico, *cruciale*, del cristianesimo che espone su quei legni sia l'umanità che la divinità del Cristo, come ha evidenziato anche René Guénon insistendo sulla doppia natura metafisica sia della *Crux Christi*, ma anche di altre varianti della croce usate in differenti ambiti religiosi, soprattutto orientali.⁷¹ In particolare, se l'incarnazione si mostra sul tronco orizzontale, proprio nel parallelismo con la vita umana che dispensa a chiunque sofferenze e passioni, la trascendenza divina viene rappresentata su quello verticale, come Cristo che nell'ascesa verso il Padre rivela la possibilità del riscatto redentivo nell'eternità rispetto al dolore e alla sventura sperimentata nella temporalità.

Di certo, la versione di un Cristo totalmente umano, il cui corpo è presentato come sofferente, piagato, martirizzato è quella che, passando per il pannello principale dell'Altare di Grünewald (fig. 3, p. 63), per la tenebrosa *Crocifissione* del 1615 di Guido Reni (fig. 17) e giungendo almeno fino all'imponente (due metri e mezzo di altezza per un metro e settanta di larghezza) *Gesù Cristo crocifisso* di Diego Velasquez (fig. 18), (dipinto nel 1632 per le suore benedettine di San Plácido a Madrid e oggi conservato nel Museo del Prado), ha preso in qualche modo il sopravvento sull'altra, almeno fino a epoche molto più prossime ai nostri giorni, in cui l'elemento figurativo, materialistico, corporeo è stato trasfigurato in innumerevoli degradazioni oppure è venuto mano a mano a evaporare, fino a disperdersi nelle spire dell'astrattismo più estremo.

⁷¹ R. Guénon, *Il simbolismo della croce*, trad. it. cit., *passim*.



Fig. 17 Guido Reni, *Crocifissione*, 1615

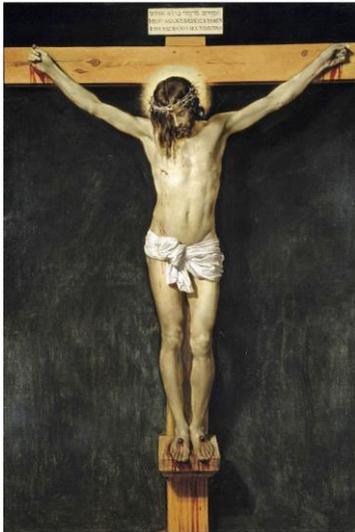


Fig. 18 Diego Velasquez, *Gesù Cristo crocifisso*, 1632

Tuttavia, il processo di simbolizzazione che investe la narrazione iconografica della crocifissione attraverso un coinvolgimento percettivo-sinestetico sempre più complessificato precede di gran lunga il cosiddetto passaggio dal figurativo all'astratto, e viene piuttosto a coincidere con l'immensa carica semantica che questo evento, proprio del cristianesimo, assume invece a un livello che si può definire trasversale e universale. L'esempio più rilevante di questo slittamento è senza dubbio la notevole *Crocifissione bianca* di Marc Chagall (fig. 19), dipinta nel 1938, nell'avanzare violentemente impetuoso della persecuzione ebraica da parte dei nazisti, in cui Cristo crocifisso diviene il simbolo di ogni innocente perseguitato, per qualsiasi ragione, da ogni possibile potere esercitato con ferocia. È chiaramente una rappresentazione che ha un significato quasi sovversivo rispetto alla tradizione iconografica, poiché in essa la simbologia ebraica – a partire dal Tallit, lo scialle da preghiera giudaico, che sostituisce il perizoma della narrazione figurativa cristiana, fino alla Torah portata in salvo dall'uomo in basso a sinistra o alla sinagoga incendiata con le tavole della legge e la stella di Davide sullo sfondo – punteggia tutta la scena in un dialogo emotivamente e sentimentalmente intensissimo tra il Cristo morto in croce e la disperazione di coloro che subiscono la metaforica crocifissione dei pogrom, delle fughe, della persecuzione, della distruzione: un filo teso, nel chiarore della luce divina, tra ebraismo e cristianesimo nel nome del crocifisso eretto a simbolo universale di sofferenza e ingiustizia.

Nel caso di Chagall, l'immaginario del *Christus patiens* si allarga a tutta la scena rappresentata, tralasciando dal singolo corpo inchiodato investendo ogni figura che in quel contesto è, di fatto, un innocente sottoposto al martirio, ovvero, potenzialmente e materialmente un Cristo in croce, e in ciò la simbolizzazione si compie a un livello che non necessita neppure di quel passaggio dal figurativo all'astratto che percorre trasversalmente una vasta sezione dell'arte contemporanea, perché la metafora è resa esplicita già nella modificazione del rapporto di senso tra significante raffigurato e significato rivelato attraverso la drammaturgia messa in scena.



Fig. 19 Marc Chagall, *Crocifissione bianca*, 1938

Un altro dipinto che può ben illustrare come, anche senza il ricorso all'astrattismo, il percorso di metaforizzazione della croce devia talvolta su sentieri inesplorati, ma comunque efficaci allo scopo di farne un simbolo assoluto e senza tempo, è quello di Salvador Dalí intitolato *Corpus Hypercubus*, del 1954 (fig. 20), che è per l'appunto una crocifissione in cui l'enfaticizzazione dei volumi e l'iperbolico spessore materico della croce corrispondono alla necessità di restituire consistenza corporea a Cristo. Nell'intento di darne una rappresentazione attuale, l'artista si serve del linguaggio proprio del cubismo per mettere in scena un corpo, ossia l'umanità di Cristo, in grado di rendere visibile, attraverso il contrasto tra il suo stesso peso e l'assenza di gravità che sembra quasi farlo lievitare, sia la visione tridimensionale richiamata dagli otto cubi che costituiscono la croce, sia l'apertura prospettica sulla quarta dimensione dello sfondo, in un diffuso richiamo alla spiritualità che si avvale tanto dello slancio verso la trascendenza, quanto delle figure geometriche evocate dalla pavimentazione, del paesaggio che emerge dal chiaroscuro, della bizzarra e

atemporale figura femminile di Maria. Qui la percezione patica innestata dallo scarto prospettico sopravanza di gran lunga la conoscenza logica, poiché nella visione pluridimensionale orientata a individuare una quarta o un'ennesima dimensione si gioca l'oltrepassamento tanto dell'idea spaziale classica articolata su alto/basso, verticale/orizzontale, quanto la tradizionale lettura geometrica delle superfici e dei solidi e dei rapporti tra loro, come accade anche in un altro noto dipinto di Dalì del 1951, *Il Cristo di San Giovanni della Croce* (fig. 21).

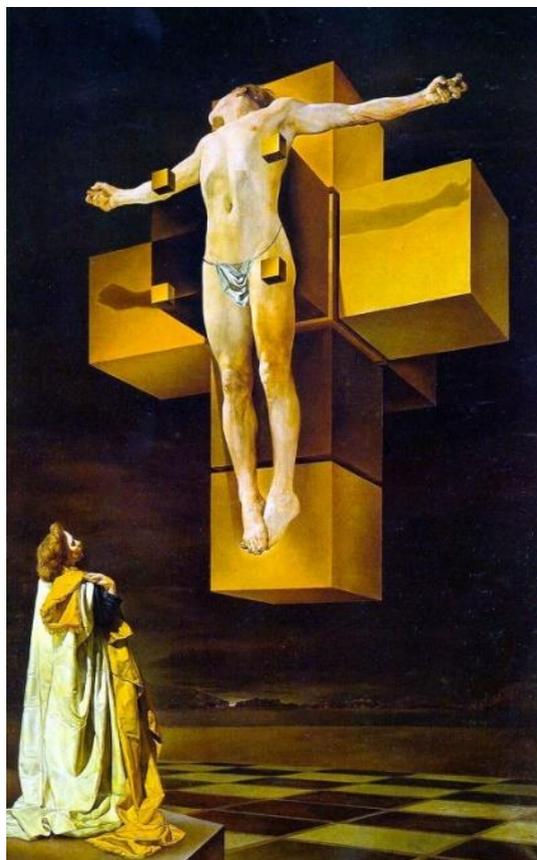


Fig. 20 Salvador Dalì, *Corpus Hypercubus*, 1954

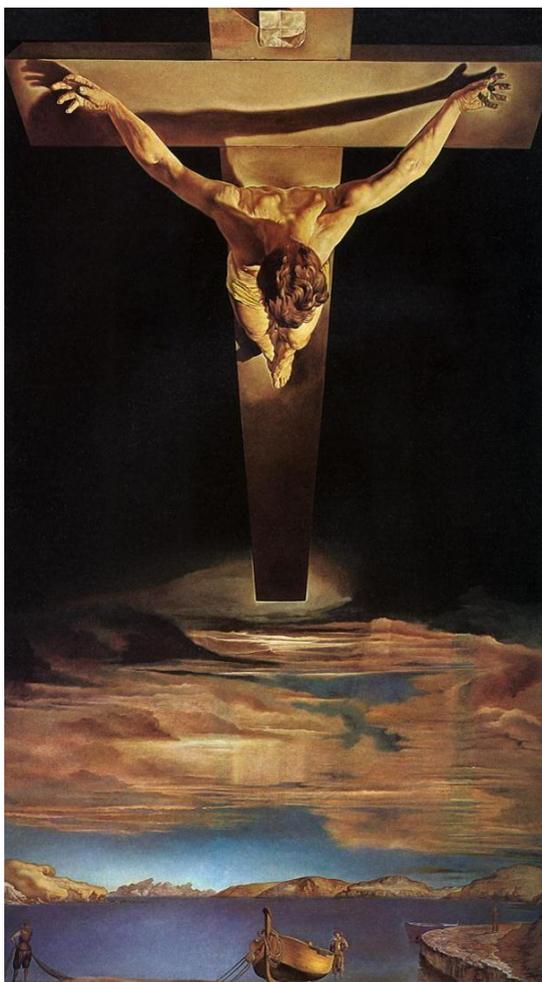


Fig. 21 Salvador Dalí, *Il Cristo di San Giovanni della Croce*, 1951

Innumerevoli sono gli esempi che potrebbero essere evocati per dimostrare la progressiva metamorfosi e/o rarefazione della materia corporea rispetto alla croce in sé e per sé, ossia l'alterazione della sua massa gravitazionale o la trasfigurazione di *quel* corpo umano-divino inchiodato ai legni incrociati, attraverso la pittura o altri linguaggi artistici contemporanei, pertanto in grado di suscitare effetti contrastanti, anche opposti, e, mediante plurivoche

sinestesie, scosse emotive di varia entità e natura. Due tra essi, ci appaiono particolarmente significativi e toccanti, il primo perché si incarica di mostrare l'estremo deterioramento e modificazione della carne che conduce fino a esacerbarne nel grottesco e nel decomposto la stessa organicità – per mezzo della sua più cruda rappresentazione si rivela così quell'estrema vulnerabilità che la connota, vero marchio dell'umanità di cui Cristo più volte è stato eretto a simbolo universale –, come accade nelle opere di Francis Bacon che costituiscono i tanti dipinti, studi e disegni (figg. 26/27/28/29)⁷² che egli continua ad accumulare intorno a questo tema ossessivamente ricorrente lungo tutto il corso della vita, fin dalla giovanile *Crocifissione* del 1933 (fig. 22), e che trova la sua piena espressione in alcune opere maggiori, come *Figura con carne* del 1953 (fig. 23), *Painting* del 1946 (fig. 24) o il celebre trittico del 1944, *Tre studi per figura alla base di una crocifissione* (fig. 25). È certamente il caso di ricordare che uno degli ispiratori dell'artista britannico è proprio Matthias Grünewald e in particolare le sue rappresentazioni cristologiche, proprio a partire dalla celebre *Crocifissione* della pala d'Altare d'Issenheim.



Fig. 22 F. Bacon, *Crocifissione*, 1933

⁷² Qui il sito di una mostra dedicata a tali opere preparatorie di Francis Bacon, da cui sono tratte queste immagini: [Francis Bacon - The Francis Bacon Collection of the drawings donated to Cristiano Lovatelli Ravarino](#)



Fig. 23 F. Bacon, *Figure with meat*, 1953

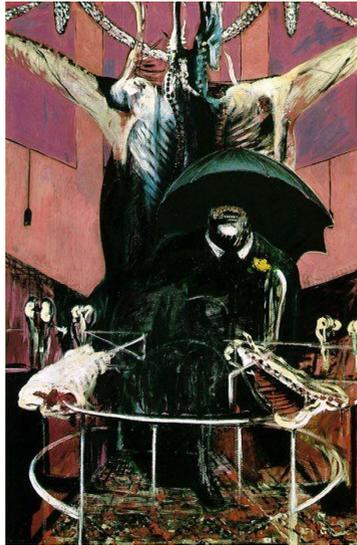


Fig. 24 F. Bacon, *Painting*, 1946

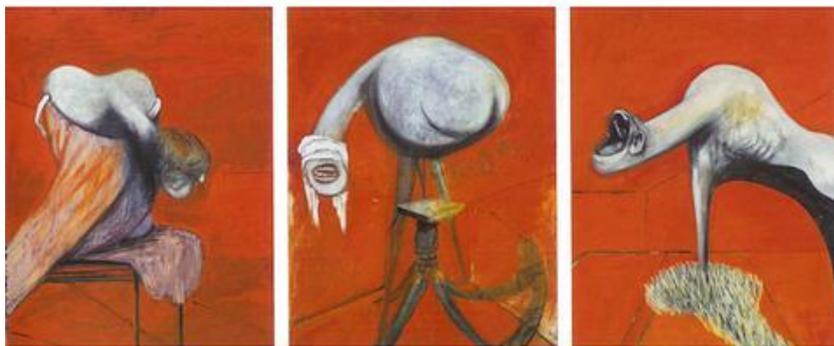


Fig. 25 Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944



Figg. 26/27/28/29 Francis Bacon, *Crocifissioni*, pastelli, collage e disegni a matita, 1977-1992

In Bacon, come sottolinea Gilles Deleuze nell'illuminante *Francis Bacon. Logica della sensazione* che egli dedica alla decostruzione del concetto di "figura" proprio a partire da una dettagliata disamina delle opere dell'artista, viene espressa una sorta di "pietà per la carne macellata", in quanto per lui "non è carne morta, essa ha conservato tutte le sofferenze e ha preso su di sé tutti i colori della carne viva. Tanto dolore convulso e vulnerabilità, ma anche affascinante invenzione, colore e acrobazia". Deleuze sottolinea come la sua pittura palesi che "ogni uomo che soffre è carne macellata" perché questa "è la zona comune all'uomo e alla bestia, la loro zona d'indiscernibilità".⁷³ Nell'affermare che "soltanto nelle macellerie Bacon è un pittore religioso"⁷⁴, Deleuze non fa che confermare quanto asserito dallo stesso artista quando, alla domanda sul senso religioso del profluvio di "crocifissioni" che costellano la sua produzione pittorica (due esempi in fig. 30 e in fig. 31), risponderà:

Mi hanno sempre profondamente colpito le immagini relative a mattatoi e alla carne. Per me sono strettamente legate alla Crocifissione. [...] So che per le persone religiose, per i cristiani la Crocifissione riveste un significato totalmente diverso. Ma per me, non credente, è solo un atto del comportamento umano, un modo di comportarsi nei confronti di un altro.⁷⁵

In questa affermazione viene chiaramente portato allo scoperto il senso di una desublimazione del significato salvifico del corpo crocifisso in una chiave che, invece, lo riconduce alla sua natura di sostanza carnale, materia bruta e animale, a cui viene intenzionalmente sottratto ogni richiamo religioso al soprannaturale che torna soltanto dalla postura degli scheletri o dei carcami che il più delle volte evocano esplicitamente la croce, ma senza alcun movimento ascensionale, anzi, al contrario, in una "caduta" perché, come nota Deleuze a proposito di Bacon, "nelle crocifissioni, ciò che lo interessa è la discesa, la testa rivolta verso il basso che rivela la carne".⁷⁶

⁷³ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2008², p. 57.

⁷⁴ Ivi, p. 58.

⁷⁵ F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, presentazione di P. Guccione ed E. Siciliano, trad. it. di N. Fusini, Quaderni Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Roma-Milano 1991, p.58.

⁷⁶ Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. cit., p. 56.

Ma a chiudere mirabilmente il cerchio di quella ricerca di senso – ovvero, sensoriale, sentimentale, sensata –, o meglio dell'*eccedenza di senso* qui in gioco che, ricostruendo le trame di quell'*intensità intima* o *intimità intensa* che tanto Nancy quanto Berger additano come *relazione* tra chi produce arte e chi ne gode in qualsiasi forma, giunge questo pensiero di Deleuze: “In tutta l’opera di Bacon il *rapporto* testa-carne macellata percorre una scala d’*intensità* che lo rende via via più *intimo*”.⁷⁷

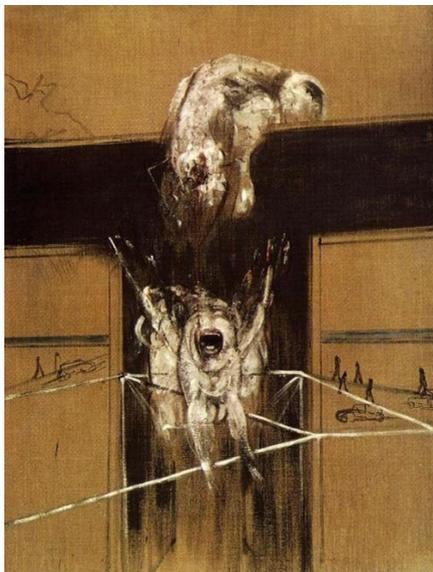


Fig. 30 Francis Bacon, *Frammento di Crocifissione*, 1950

⁷⁷ Ivi, pp. 63-65, corsivi miei. Nel corso di un’intervista che Bacon darà al critico d’arte F. Maubert, egli asserirà, a proposito della propria ispirazione: “[...] amo questo confronto con la carne, questa autentica escoriazione della vita allo stato bruto”, in F. Maubert, *Conversazione con Francis Bacon*, trad. it. di M. Renda, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 23. In questo libro, all’intervista si aggiunge un mirabile breve testo dell’autore intitolato “Bacon & Bacon” in cui i temi del pittore vengono rinvenuti anche nell’omonimo filosofo, probabilmente suo antenato, con accostamenti inaspettati e davvero interessanti, ivi, pp. 61-70.



Fig. 31 Francis Bacon, *Crocifissione*, 1965

Il secondo esempio della polisemia implicata dall'elaborazione e dalla trasfigurazione del “segno” croce in numerosissime e diversissime forme, malgrado o forse proprio grazie alla sua arcaica e protratta sedimentazione – proprio a confermare la tesi di Nancy riguardo alla necessità di una decostruzione del cristianesimo che dia conto della sua immensa capacità d'infiltrare e di impregnare completamente la tradizione artistico-culturale occidentale in una direzione che giunge fino a trascendere del tutto l'ambito religioso fino ad abbracciare l'ateismo⁷⁸ –, è offerto dall'opera del videoartista americano Bill Viola intitolata *Ascension* (fig. 32)⁷⁹. Un'inquadratura subacquea a rallentatore mostra uno specchio d'acqua, immobile e oscuro, tagliato da un fascio di luce che illumina un corpo a braccia aperte, sollevate esattamente come quelle di Cristo sulla croce, che si tuffa in piedi, subitaneamente, forandolo e generando di fatto una croce spumeggiante, per poi risalire con estrema lentezza a galla perdendo progressivamente quella forma così riconoscibile fino a scomparire del tutto. Un'ascensione invertita o bidirezionale, perché di fatto la drammaturgia sinestetica che sottende l'opera prevede una caduta e una risalita, enfatizzate dai cupi suoni subacquei, dall'agitata turbolenza acquosa e dallo sciame di bolle d'aria che, sebbene con un tempo rallentatissimo e con uno

⁷⁸ Nei due volumi dedicati alla “decostruzione del cristianesimo”, *La dischiusura e L'adorazione*, trad. it. cit., Nancy chiarisce come l'ateismo, lungi dall'essere un movimento contro la religione, è esso stesso uno sviluppo di essa e, perciò, un fenomeno tutto interno al discorso teologico che l'ha supportata nei secoli, in quanto progressivo “ritirarsi del divino” dall'ambito delle religioni storiche.

⁷⁹ Qui: [Bill Viola: Ascension | Wadsworth Atheneum Museum of Art \(thewadsworth.org\)](http://thewadsworth.org) è possibile vedere una clip di circa due minuti estratta dall'opera la cui durata reale è di 10 minuti.

spostamento quasi impercettibile del corpo, si disperdono riproponendo l'iniziale profondo vuoto blu, appena screziato dal sole che restituisce all'acqua una specie di bagliore ultraterreno.



Fig. 32 Bill Viola, *Ascension* (fotogramma), 2000

Con un procedimento in qualche modo opposto a quello di Bacon, che mette in scena in luogo del corpo, la sua quintessenza, ovvero la carne macellata, lo scheletro spolpato, la carcassa, Viola gioca piuttosto sull'evanescenza che sublimizza la croce come simbolo, trasformandone la materialità solida e compatta – il corpo umano fissato al legno con i chiodi che espone attraverso la sofferenza la vulnerabilità più estrema – in spuma acquosa e gassosa prodotta come effetto dell'impatto del corpo con l'acqua, la conseguenza possibile di una collisione tra sostanze diverse, il mero effetto fisico di un esperimento archimedeo, in cui la spinta idrostatica produce con il dinamismo la forma.

Questo parallelismo mette a nudo due estremi possibili (ma gli esempi sarebbero potuti essere altri e diversi) di un processo proprio della produzione artistica che elabora concetti, idee, prospettive, più o meno sofisticate, a partire da oggetti e storie comuni in direzioni contrastanti, eppure ugualmente parlanti, al fine di rendere visibile l'invisibile. Così, il lavoro concettuale e post-figurativo del videoartista Bill Viola, che si sofferma su esperienze umane universali come la nascita, la morte, il dolore, o sui nessi conscio-inconscio, corpo-anima, ispirandosi dichiaratamente alle stesse tradizioni religiose e spirituali come il misticismo cristiano, il buddismo zen o il sufismo islamico che hanno ispirato nei secoli l'arte sacra

e non solo, tanto orientale quanto occidentale, raggiunge con le sue ricerche artistiche le vette di una vera e propria esaltazione della spiritualità, situandosi proprio sulla soglia tra la materia e l'immateriale, la corporeità e l'incorporeo, il secco e l'umido, il terraneo e l'acquoso, il peso e l'"arealità".⁸⁰ Sul versante in qualche modo opposto (ma non certo contrario) della stessa linea concettuale, vediamo invece l'arte di Francis Bacon farsi rispecchiamento dell'estrema materia corporea, tramite la raffigurazione della carne animale-umana, della materia brutta della polpa, delle ossa, degli organi che la costituiscono, per operare, attraverso quella che Deleuze denomina "logica della sensazione", un autentico superamento dello schema categoriale astratto/figurativo che ha dominato lungamente la storia tradizionale dell'arte e dell'estetica, punto in cui incrocia e incontra, in un'altra ideale chiusura della circolarità concettuale, la sofisticata spiritualità di Bill Viola. In questo farsi cerchio di una linea simbolica, tuttavia restando aperta alle infinite possibilità del senso, la croce si esilia dalla storia della fede e di una religione per divenire quel segno che "fa segno" alla vulnerabilità ontologica che affligge l'umanità in ogni luogo e tempo storico.

6. Un possibile epilogo intorno alla "struzione" della croce

In questo saggio si è tentato di approfondire alcune esperienze artistiche ed estetiche attorno all'iconografia della croce e alla vicenda umano-divina della crocifissione a partire dalla raffigurazione offertane da Grünewald, sia in quanto oggetto ricorrente e ripetitivo della rappresentazione, non certo esclusivamente sacra, di una narrazione che da cristiana e occidentale si è elevata, attraverso i linguaggi più svariati ed eterogenei, a universale, ma soprattutto nel suo erigersi, come equivalente simbolico, a sineddoche della sofferenza cui è esposta l'umanità tutta.

Abbiamo inteso riflettere su tale processo di sublimazione/simbolizzazione restando dentro il solco e facendoci guidare, in primo luogo, dalle idee che Jean-Luc Nancy ha elaborato a partire dalla "decostruzione della croce", in quanto tratto centrale dell'intero percorso di "decostruzione del

⁸⁰ "Arealità" è una categoria centrale nella co-ontologia corporea di Nancy, e serve a indicare quella distanza e "spaziatura" necessaria tra i corpi che occorre loro per muoversi e aprirsi al contatto, senza la quale essi non potrebbero nemmeno entrare in relazione; si veda il capitolo intitolato "Arealità" nel mio libro *Jean-Luc Nancy. Il corpo pensato*, cit., pp. 28-42.

cristianesimo” che ha occupato per tanto tempo la sua riflessione. Ma, al contempo, abbiamo ritenuto che le considerazioni che si dipartono dalla “metafisica dello sguardo” di John Berger, quelle sul senso insieme contraddittorio ma anche autenticamente cristiano dell’emblema “croce” consegnate da Simone Weil alle proprie note, accanto alla disamina sulle trasfigurazioni del visibile e dell’invisibile che Gilles Deleuze adopera per interpretare come “sensazione” il decisivo passaggio nell’arte contemporanea dalla figurazione alla “Figura”, fossero straordinariamente illuminanti per lo scopo di questa analisi. Questa disamina, infatti, ha in un certo senso inteso restituire alle esperienze percettive ed estetiche offerte dal foltissimo immaginario costruito a partire e attorno alla croce come equivalente metaforico dell’irredimibile precarietà esistenziale tutta umana – prendendo le mosse proprio da Mathias Grünewald, ma incrociando poi tutti gli immensi artisti che abbiamo evocato – lo spessore di quelle che vorremmo definire *ermeneutiche sinestetiche*. È, infatti, intorno a un’idea ampia, allargata di *senso*, concepito sempre nella sua doppiezza semantica come insegna Nancy, ovvero come significato e come sensazione (includendo in quest’ultimo spettro anche gli organi sensoriali, e non esclusivamente il dato fenomenologico o percettivo), che può incentrarsi una sfaccettata teoria del comprendere sensibile come percorso possibile della filosofia dell’arte. Comprensione sensibile che non solo fa leva sulla densità sinestetica e multisensoriale del percepire, ma, percorrendo quest’altra via possibile dell’estetica, qui intesa sia come teoria della sensibilità e della sensazione che come chiave ermeneutica d’accesso all’universo simbolico dell’arte, e snodandosi al di là della mera visione, si slancia e si oltrepassa in direzione di una metaestetica. In tutto questo, ogni volta che è stato possibile, si è rilevata l’assoluta centralità del corpo sensibile, senziente, sentito, nonché della corporeità nella sua totalità, nell’approccio di Nancy all’arte in tutte le sue espressioni, proprio a sottolineare il coinvolgimento del corpo sia nel farsi performativo di chi ingaggia l’attività artistica, sia nel contatto di fruizione, studio e godimento delle opere.⁸¹

⁸¹ In J.-L. Nancy – J. Lebre, *Signaux sensibles. Entretien à propos des arts*, cit., i due filosofi discutendo del significato odierno dell’arte e dei modi nuovi in cui essa può essere pensata, tra le tante cose, mettono a fuoco proprio il tema del coinvolgimento del corpo sensibile sia nel fare arte che nell’approccio alle opere.

Così se la *Crocifissione* di Grünewald ci parla ancora, proprio come tutte quelle rappresentazioni classiche che dopo aver portato Cristo in trionfo lo raffigurano piegato dalla sofferenza, o come quella drammaticamente ed empaticamente contemporanea al suo autore di Chagall, o quella ipercubica di Dalí, o quell'altra, acquee, gassosa, effervescente di Viola che abbiamo fatto interloquire dialetticamente con le carcasse, le carni esposte e le croci vuote o abitate o allusive di Bacon, è perché ci siamo lasciate guidare dal procedimento di sintesi percettiva sinestetico che, consentendoci di interpretare gli oggetti della visione attraverso la libera associazione, l'alterazione e il mescolamento di sensazioni provenienti da accessi sensoriali differenti, ma anche dalle storie culturali che s'incontrano esplorando il continente artistico, apre spazi di comprensione inesplorati.

L'incontro con la storia lunghissima, complessa, mai rettilinea, ma piuttosto ricca di svolte e tornanti, dell'edificazione simbolica di un immaginario della croce tra *costruzione* artistica, *decostruzione* concettuale e *distruzione* reale come accadere permanente della vulnerabilità ontologica è stata e rimane, nel solco tracciato da Nancy, non soltanto un'esperienza mentale e intellettuale di genere multisensoriale, ma anche una profonda esperienza di *con-tatto*, di *toccamento*⁸² con ciò che egli definisce, "struzione":

Quando in questo punto si disincrociano [*se décroisent*] l'alto e il basso, l'Oriente e l'Occidente, lo zenit e il nadir, due eventi hanno luogo contemporaneamente: da una parte, tutto collassa in struzione [*struction*], in cumulo, in ammasso confuso di tutti gli opposti – dall'altra parte, attraverso la struzione persiste, nel suo aprirsi, il varco, la fuga del punto.

[...]

[*In fin dei conti sarà che la decostruibilità – o il mistero – è esattamente il mantenimento del costruito nella sua struzione...*].⁸³

⁸² La questione del tatto e del toccare è centrale nella "filosofia del corpo" di Jean-Luc Nancy. Si rimanda in primo luogo a J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, trad. it. di A. Calzolari, Marietti, Genova 2007 e poi al suo saggio "Touche touche" contenuto in J.-L. Nancy - F. R. Recchia Luciani, *Il tocco del toccare. Filosofia del Tuca tuca*, trad. it. di S. Lorusso, il melangolo, Genova 2023, pp. 5-29. Inoltre, la co-implicazione del vedere e del toccare (si dice per esempio "toccare con gli occhi") e quindi la doppia sensibilità che collega gli occhi e le mani è il tema del bellissimo libro di J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, ed. it. a cura di F. Ferrari, trad. it. A. Cariolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano 2015.

⁸³ J.-L. Nancy, "La Croce è decostruibile? - Ist das Kreuz destruiierbar?", in questo n. di «Post-Filosofie», pp. 49-50.

È solo restando nella “struzione” che il senso dell’opera, di ogni opera d’arte, resta aperto agli “infiniti sensi possibili”.

BIBLIOGRAFIA

- BACON F., *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, presentazione di P. Guccione ed E. Siciliano, trad. it. di N. Fusini, Quaderni Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Roma-Milano 1991.
- BERGER J., *Questione di sguardi*, trad. it. di M. Nadotti, Il Saggiatore, Milano 1998.
- , *Sul guardare*, trad. it. di M. Nadotti, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- , *Ritratti*, ed. a cura di T. Overton, ed. it. a cura di M. Nadotti, Il Saggiatore, Milano, 2018.
- , *The Look of Things: Selected Essays and Articles*, Nikos Stangos (ed.), Penguin, London 1972.
- , *The Sense of Sight*, Vintage, Vancouver (WA) USA 1993.
- BUBER M., *Il principio dialogico e altri saggi*, ed. it. a cura di A. Poma, trad. it. di A. M. Pastore, San Paolo, Milano 2011³.
- , *Il problema dell'uomo*, nuova ed. it. a cura di I. Kajon, trad. it. di F. S. Pignagnoli, Marietti, Genova 2019.
- CALABRÒ D., *L'ora meridiana. Il pensiero inoperoso di Jean-Luc Nancy tra ontologia, estetica e politica*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- COHEN-LEVINAS D. e NANCY J.-L., *Inventions à deux voix. Entretiens*, Éditions du Félin, Paris 2015.
- DELEUZE G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2008².
- DERRIDA J., *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, ed. it. a cura di F. Ferrari, trad. it. A. Cariolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano 2015.
- , *Toccare, Jean-Luc Nancy*, trad. it. di A. Calzolari, Marietti, Genova 2007.
- GUÉNON R., *Il simbolismo della croce* (1931), trad. it. di T. Masera, Rusconi, Milano 1973.
- HANTAÏ S.-NANCY J.-L., *“Jamais le mot “créateur...””. Correspondance 2000-2008*, Galilée, Paris 2013.
- HEIDEGGER M., *Essere e tempo* (1927), a cura di F. Volpi, trad. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano, 1976⁷.
- , “L'origine dell'opera d'arte” (1935-1936), in Id., *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1989.
- HUSSERL E., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, I (1913), ed. a cura di V. Costa, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2002.

- , *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, II (1913), ed. a cura di V. Costa, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2002.
- , *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* (1936), trad. it. di E. Filippini, Il Saggiatore, Milano 2008.
- KIERKEGAARD S., *Timore e tremore* (1843), trad. it. di F. Fortini e K. Montanari Guldbrandsen, introduzione di F. Jesi, Mondadori, Milano 2003.
- MAUBERT F., *Conversazione con Francis Bacon*, trad. it. di M. Renda, Laterza, Roma-Bari 2009.
- MEISTER C. – NANCY J.-L., *Rencontre*, Diaphanes, Paris-Zurich-Berlin 2021.
- MERLEAU-PONTY M., *Fenomenologia della percezione* (1945), ed. it. a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003.
- , *Il visibile e l'invisibile* (1964), ed. it. a cura di M. Carbone, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2014⁵.
- , *L'occhio e lo spirito* (1960), trad. it. di A. Sordini, SE, Milano 1996.
- NANCY J.-L., *Corpus*, trad. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 1995.
- , *Essere singolare plurale*, trad. it. di D. Tarizzo e G. Durante, Einaudi, Torino 2020 (nuova ed. ampliata).
- , *Il corpo dell'arte*, ed. it. a cura di D. Calabrò e D. Giuliano, Mimesis, Milano-Udine 2014.
- , *Il peso di un pensiero. L'approssimarsi*, trad. it. a cura di D. Calabrò, Mimesis, Milano-Udine 2009.
- , *Il ritratto e il suo sguardo*, ed. it. a cura di R. Kirchmayr, Raffaello Cortina, Milano 2002.
- , *L'adorazione. Decostruzione del cristianesimo II*, trad. it. di R. Borghesi e A. Moscati, Cronopio, Napoli 2012.
- , (a cura di), *L'altro ritratto*, Electa, Milano 2013.
- , “La Croce è decostruibile? - Ist das Kreuz destrudierbar?” in questo numero di «Post-Filosofie», pp. 41-50.
- , *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I*, trad. it. di R. Deval e A. Moscati, Cronopio, Napoli 2007.
- , *Le Muse*, trad. it. di C. Tartarini, Diabasis, Reggio Emilia 2006.
- , *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, trad. it. di F. Brioschi, Bollati Boringhieri, Torino 2005.
- , *Tàpies - L'âme au corps*, TER, Mauvezin 2015.

- , *Tre saggi sull'immagine*, trad. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2007.
- , “Piacere del rapporto”, in Id., *Il disegno del piacere*, ed. it. a cura di M. Villani, Mimesis, Milano-Udine 2017.
- , *Visitazione (della pittura cristiana)*, ed. it. a cura di A. Cariolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano 2002.
- , e FERRARI F., *La pelle delle immagini*, trad. it. di F. Ferrari, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- , e LEBRE J., *Signaux sensibles. Entretien à propos des arts*, Bayard, Motrouge 2017.
- , e RECCHIA LUCIANI F. R., *Il tocco del toccare. Filosofia del Tuca tuca*, trad. it. di S. Lorusso, il melangolo, Genova 2023.
- NEGRI F., “In cammino da Husserl a Heidegger? L'arte come ‘ontologia indiretta’ nell’ultimo Merleau-Ponty”, 2019, (8) (PDF) “In cammino da Husserl a Heidegger”? L'arte come “ontologia indiretta” nell’ultimo Merleau-Ponty (researchgate.net).
- RECCHIA LUCIANI F. R., *Jean-Luc Nancy. Il corpo pensato*, Feltrinelli, Milano 2022.
- SMERICK C., *Jean-Luc Nancy and Christian Thought*, Lexington Books, Washington (DC) 2017.
- VILLANI M., *Arte della fuga. Estetica e democrazia nel pensiero di Jean-Luc Nancy*, Mimesis, Udine-Milano 2020.
- WEIL S., *Attesa di Dio*, ed. it. a cura di M. C. Sala, con un saggio di G. Gaeta, Adelphi, Milano 2008.
- , *La Grecia e le intuizioni precristiane*, trad. it di M. Harwell Pieracci, Borla, Roma 2008³.
- , *L'ombra e la grazia*, con testo a fronte, trad. it. di F. Fortini, introduzione di G. Hourdin, Bompiani, Milano 2009⁴.
- , *Quaderni*, I, II, III, IV, ed. it. a cura di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 1985-1993.

SITOGRAFIA

[Bill Viola: Ascension | Wadsworth Atheneum Museum of Art \(thewadsworth.org\)](#)

[Francis Bacon - The Francis Bacon Collection of the drawings donated to Cristiano Lovatelli Ravarino](#)

[The Greeting di Bill Viola e la Visitazione del Pontormo - Capolavori a confronto - Fondazione Palazzo Strozzi.](#)

post-filosofie

RIVISTA DI PRATICA FILOSOFICA E DI SCIENZE UMANE



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI BARI
ALDO MORO

Dipartimento di Ricerca
e Innovazione Umanistica

Introduzione

FRANCESCA R. RECCHIA LUCIANI

SAGGI

L'Altare

MARTIN BUBER

Der Altar

MARTIN BUBER

L'Autel

MARTIN BUBER

Ateologia cromatica

JEAN-LUC NANCY

Atheologie Chromatique

JEAN-LUC NANCY

La croce è decostruibile? - Ist das Kreuz destruiierbar?

JEAN-LUC NANCY

Ist das Kreuz destruiierbar?

JEAN-LUC NANCY

Dinanzi all'Altare di Grünewald. Un dialogo tra

Jean-Luc Nancy e Francesca R. Recchia Luciani

JEAN-LUC NANCY

FRANCESCA R. RECCHIA LUCIANI

Ermeneutiche sinestetiche: corpo sensibile e

decostruzione della croce nella e oltre la metaestetica di

Jean-Luc Nancy

FRANCESCA R. RECCHIA LUCIANI

n. 16 | Anno 2023

ISSN 1827-5133

€ 25,00