

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 coesenziale 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 conclamata 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 ritrarsi 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 pleonasma – 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 destruiierbar?", 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).

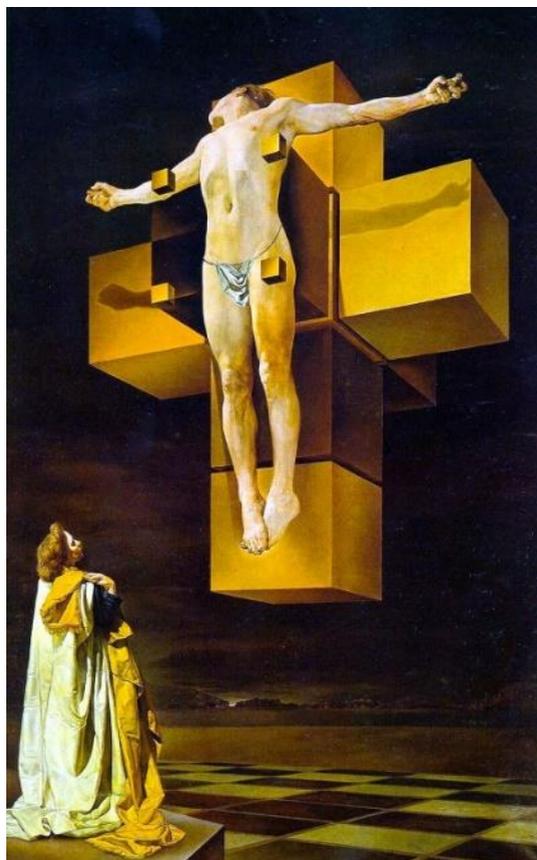


Fig. 20 Salvador Dalì, *Corpus Hypercubus*, 1954

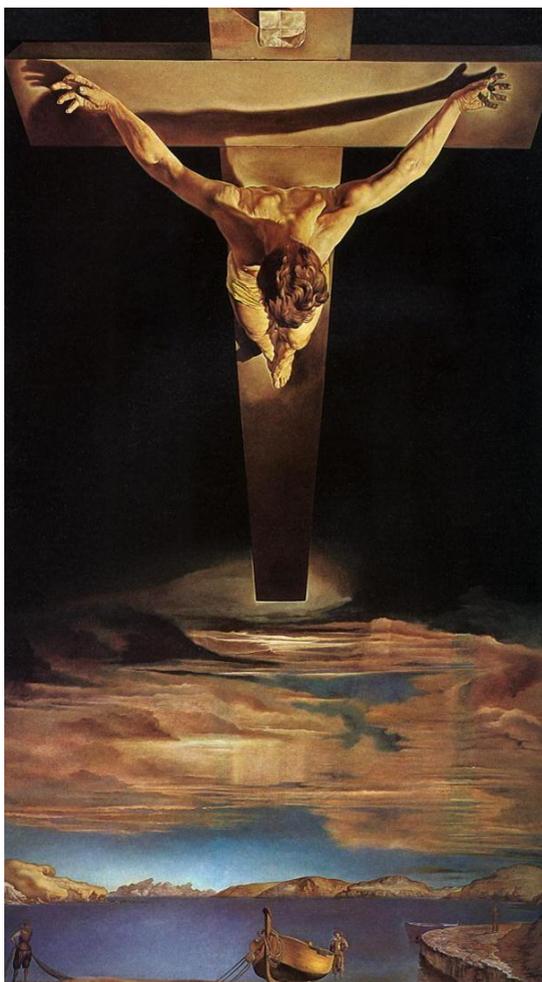


Fig. 21 Salvador Dalí, *Il Cristo di San Giovanni della Croce*, 1951

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 figure 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

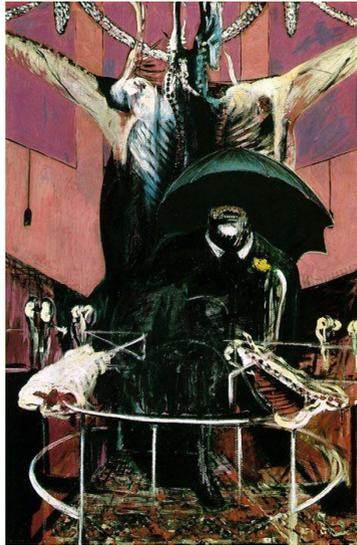


Fig. 24 F. Bacon, *Painting*, 1946

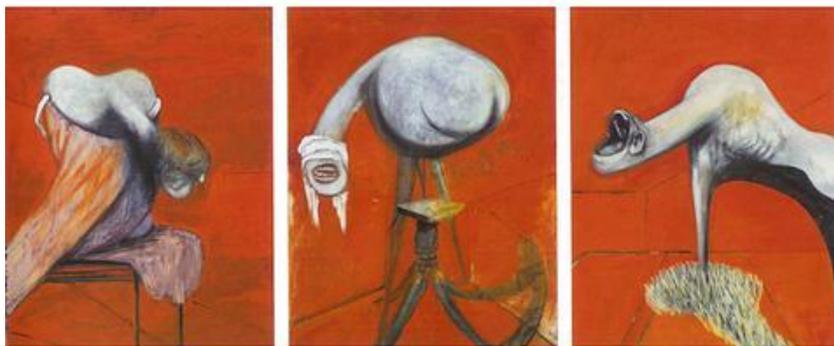


Fig. 25 Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944



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

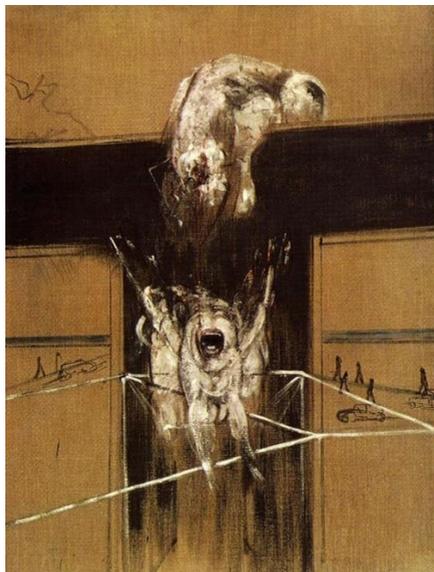


Fig. 30 Francis Bacon, *Frammento di Crocifissione*, 1950

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.](#)