

Jean-Luc Nancy

...l'ideale del puro contenuto si fa rappresentare nell'arte dalla pluralità delle Muse¹²⁰.

Le arti si fanno le une contro le altre: questa frase può essere intesa in maniera diversa a seconda del significato che si dà al verbo "fare" e alla preposizione "contro". Il verbo può essere inteso nel senso di "formarsi" o nel senso di "esercitarsi". La preposizione può avere un valore di opposizione oppure di contiguità. In realtà, queste quattro modulazioni tenderanno in questa sede a confluire in una sola: le arti nascono da un rapporto reciproco di prossimità e di esclusione, di attrazione e di repulsione, e le loro rispettive opere operano e si mantengono in questo doppio rapporto.

Dal punto di vista della nascita o della costituzione delle arti, questa tesi significa che le pratiche artistiche, nella loro diversità (dalla poesia al video, dalla performance alla musica, dall'"arte povera" alla "body", ecc.) non emergono da un fondo o da un'identità comune che sarebbe l'"arte", ma che tale identità – forse introvabile – si costituisce solo a partire dall'insieme delle pratiche nelle loro differenze, senza che questo "insieme" faccia scomparire, neppure minimamente, la loro eterogeneità. In un certo modo, l'"arte" al singolare non è mai data se non a posteriori, forse solo per il tempo della riflessione del suo concetto, ma non per il tempo della sua effettività (nell'esecuzione o nel godimento dell'opera, siamo nel campo della pittura, della musica, non dell'"arte").

Possiamo sottolineare quest'aspetto attraverso il contrasto con la scienza, la cui stessa idea implica una definizione della scientificità sulla quale devono regolarsi le scienze particolari, e per di più secondo un movimento che ancora

oggi comporta, almeno a titolo asintotico o regolatore, l'orizzonte unitario di una fisica matematica – anche se si rafforza un movimento di dispersione dei territori o dei tipi di scientificità. Se è legittimo, al contrario, parlare dell'“arte” al singolare, è solo a titolo di un'unità concettuale, la cui diversità di pratiche non è il registro subordinato o “applicato”, ma fa parte *integrante* dell'essenza o della forma “arte”.

Sviluppare incondizionatamente questo carattere coesenziale della pluralità artistica dà origine a un programma di lavoro molto ampio – e la cui voce principale (o la conclusione?) dovrebbe consistere nell'impossibilità di principio di pervenire a una classificazione delle arti: né gerarchia, né altra tassonomia – e nella necessità correlativa di riformulare tutta la distribuzione delle arti ogni qual volta si possa distinguere “un” arte, cioè ogni qual volta si possa variare l'apprensione di “un” arte (musica secondo l'ascolto o secondo la scrittura, cinema secondo il montaggio o l'immagine). A sua volta, la distinzione di un'arte o di una posizione artistica altera forse ogni volta le cose fino all'apprensione dell'“unità” delle arti.

Dal punto di vista dei rapporti reciproci tra le arti, questa tesi non significa solo che le arti sono al tempo stesso vicine e lontane le une dalle altre. Come prima cosa, infatti, è necessario pensare la coerenza tra la prossimità e la lontananza, conformemente al primo aspetto della tesi: la prossimità, in questo senso, non creerà alcuna altra identità che non sia quella minimale o concettuale nel senso più rigido del termine. Ma la lontananza, per parte sua, non approda mai a un'eterogeneità assoluta (che presupporrebbe, inoltre, che ci si possa fermare a un'identità risolta di ciascuna arte di per se stessa). La disparità non è né conformata, né limitata *a priori* (come si è portati a credere quando si rimane nell'orizzonte di una distribuzione secondo “i sensi”, per di più rappresentati nel numero di cinque...).

Occorrerà tuttavia approfondire le nozioni di “vicinanza” e “lontananza” fino al loro estremo: fino al limite in cui l'una diviene penetrazione, l'altra espulsione. Le arti passano infatti le une nelle altre, e questo non tanto nella pratica di mescolamento o di sintesi ma piuttosto ciascuna per sé, se possiamo dirla così (c'è musica nella pittura). Simmetricamente, le arti si ignorano o si respingono, ermeticamente chiuse le une nei confronti delle altre, e questo anche nel cuore della loro incessante comunicazione (c'è sempre un abisso tra un colore sulla tela e il colore di una sonorità...). Certamente le “corrispondenze” di Baudelaire esistono, ma le arti *si rispondono* attraverso idiomi rigorosamente intraducibili.

(Questa metafora della traduzione – metafora perché l'arte non è linguaggio, anche quando si serve del linguaggio – può altresì essere utilizzata nel senso seguente: il carattere artistico della lingua risiede proprio là dove vi è intraducibilità nel cuore di una traducibilità essenziale al linguaggio, là dove non è possibile tradurre [una parola, un'espressione]. “Poesia”, dunque, se si vuole, ma poesia prima di ogni pratica letteraria, poesia della lingua stessa [senso che si comprende solo in essa, dunque nel suo silenzio o nel suo colore...]. Ma, d'altro canto, si potrà dire anche: le arti, che non sono lingue, hanno tra loro rapporti da lingue: intraducibili e traducibili – nonostante la proporzione tra i due aspetti, sempre che si possa quantificare, sia inversa passando dalle lingue alle arti. Il sottile filo di “traducibilità” sarebbe allora come la traccia dell'“arte”, al singolare: ha dunque luogo solo tra tutte le arti, né al di sotto, né al di sopra).

Il sistema delle arti (termine o motivo che ha guidato numerosissimi tentativi di raggruppamento, classificazione, deduzioni trascendentali, speculative, fisiologiche, ecc.)

è un sistema il cui modo di assemblaggio comporta l'eterogeneità delle parti e il cui principio organizzatore presuppone l'assenza di un organismo (di un'unità vivente integrata), così come un *organon* (insieme strutturato di modalità operative). Tuttavia, è certo che questa sistematicità negativa comporti un'"unità" e una "vita" proprie, sulle quali non esiste alcun dubbio. In qualsiasi modo la si intenda, o quali che siano gli oggetti in cui la si riconosce, non ci si inganna su ciò che è "l'arte", la cui identità resta sempre a corto d'identificazione. Non vi è nulla di più intimamente consustanziale di questo "sistema" nella molteplicità delle sue effettività (che non sono però né "manifestazioni", né "branche"). Nulla, insomma, che sia più un *corpo*: vale a dire una singolarità assoluta di *sensu*, in tutti i sensi del termine (e così corpo senz'organi: senza funzioni e senza fini). Singolarità di una struttura di componenti assieme coordinati e, da ogni parte, esposti a un'esteriorità e a una disparità irriducibile, fino alla reciproca esclusione. Nulla che sia più corpo del corpo dell'arte, come corpo esteso, teso e intensificato, spinto fino alle sue estremità: ancora una volta, il corpo come unità di senso in tutti i sensi, e che produce il suo senso nell'essere esposto (es-posto ed e-spelato) [*ex-posé et ex-peausé*] – il corpo come differenza fuori di sé dell'unità in sé di un'"anima" (di un "soggetto").

Questo corpo è qui, con il corpo dell'uomo. La preistoria, in questo caso, ci insegna tutto: già dal paleolitico, gli uomini hanno dipinto, hanno realizzato strumenti musicali e, possiamo aggiungere con sicurezza, hanno danzato, cantato – la testimonianza degli specialisti non fa che confermarne un'altra sempre determinata in noi dalla certezza, dall'esigenza polimorfa che ci impone di danzare, di cantare, di suonare o rappresentare con i colori. A questa esigenza certa e imperiosa potremo dare il nome di "infanzia", come nome

che designa non un'età, ma un'eternità diffranta in ogni istante, situazione, cultura. Come Marx sentenzia in qualche frase,¹²¹ la scienza e la tecnica possono rendere i miti caduchi, ma l'arte rimane come un'infanzia la cui verità non perde vigore. Marx pensava allora all'arte dei Greci: oggi, pensiamo ai primi uomini.

L'infanzia che non passa è una garanzia e un piacere di andare, contemporaneamente, in tutte le direzioni che si aprono, considerandole ognuna di per se stessa, per lei sola, andando il più lontano possibile: toccare, annusare, assaggiare, palpare, fissare con l'occhio o con l'orecchio, afferrare ciò che vi si introduce, formare, modellare, progettare, scuotere e, in cento modi, ciò che chiamiamo "giocare"... Questo tipo di pensiero si oppone al motivo dell'"infanzia dell'arte": qui è l'arte che è o che fa l'infanzia, e quest'infanzia non è quella che va allevata o educata, ma quella che è già dinanzi a noi, fino alla vecchiaia e alla morte: c'è forse arte che non sia, di per se stessa, aperta e tesa dalla morte e dall'immortalità, l'una nell'altra o l'una *come* l'altra (così Baudelaire desidera morire del suo "desiderio di dipingere").

Proprio mentre si fa testimone di quest'infanzia indistruttibile e della non-storia dell'arte, la storia insegna la sua modulazione indefinita o la sua modalizzazione. Non solo le arti cambiano in tutto (funzioni, forme, distribuzioni),¹²² ma è l'"arte" stessa ad avere un'identità continuamente mobile – a partire dal momento in cui si può parlare di "arte", momento tardivo, come si sa (d'altronde, è interessante il fatto che, prima dell'apparizione della parola e del suo concetto, l'idea dell'arte è comunque presente sotto altre designazioni – che certamente investono il "concetto" – mentre, dopo lo stabilirsi del termine, la sua definizione non smette di moltiplicare problemi e aporie).

L'infanzia che è l'arte è anche l'*infantia* che non parla.

Ma come quest'infanzia ci precede, così la sua mancanza di parola è in realtà un eccesso sulla parola, persino all'interno di essa nel caso l'arte riguardi, sfiori [*touche*] il linguaggio. Ma, in un certo modo, non lo sfiora, non lo tocca sempre, se vogliamo intenderci bene su cosa significhi "sfiorare", "toccare", che non è "trattare" o "mobilitare", nel senso in cui si potrebbe essere tentati di dire che l'arte poetica mobilita il linguaggio: "toccare" significa passare il più vicino possibile, pur restando a una distanza infima e al tempo stesso intima, passare ai confini e condividere la loro indeterminazione, entrare in contagio.

Eccesso sul linguaggio non significa dichiarazione di incompetenza o di insufficienza di esso. Significa: il senso che il linguaggio non smette di articolare traccia di se stesso, come il bordo o la nervatura di quest'articolazione, il limite sul quale si eccede, si esaurisce: si precede o si es-scrive, indica l'oltre-senso sul quale ogni senso si apre e senza il quale il senso stesso non sarebbe: perché non sarebbe il "rinviare a" che è essenzialmente e infinitamente.

Il linguaggio non raggiunge questo limite di sé nella difficoltà del respiro e nell'esaurirsi della voce. La significazione, forse, vi si disperde o vi si supera, ma è qui che il respiro e la voce diventano loro stessi: *respiro* e *voce*, al di qua e al di là della significazione, ma come suo proprio sconfinamento. Respiro e voce, o colore e timbro, slancio, passo, balzo, tocco, intervallo, sospensione, ecc.

Su questo limite – che forse costituisce l'altro limite dell'incisione che separa le lingue – il senso linguistico (sensato) non si incontra con un altro senso (sovrasensato o insensato). Incontra un'eterogeneità e un'eterotopia di senso: l'oltre-senso è primariamente in frantumi, ed è così, dunque, che il senso sensato raggiunge il/i senso/i sensibile/i. (Questo stesso incontro è multiplo: scontro, sovvertimento, dileguamento, trasporto, contaminazione, osmosi...).

Di nuovo, il corpo – e ciò che sente: che è un'unità plurale di sensi. (Privilegio del francese: non solo la parola *sens* [*sensò*] ha la stessa polisemia delle parole della sua famiglia in altre lingue – *Sinn*¹²³ o *sense* – e non solo questa polisemia procede da un preciso lavoro della lingua nel latino *sentire*,¹²⁴ ma *sens*, in francese, lascia indiscernibili il plurale e il singolare). "Un corpo" è ciò che assieme vede, sente, annusa, gusta, tocca, fa esperienza del movimento, del calore, della contrazione, dell'espansione, del vuoto, dell'orripilazione, della vertigine, della tensione, della scansione, dello squilibrio, della rapidità, della varietà, della confusione, dell'attesa, del trasporto, dello slancio, dell'abbattimento, del ritirarsi, dello scoraggiamento e del disgusto, ecc. – senza proseguire oltre nella demoltiplicazione di queste categorie ancora sommarie (come occorrerebbe fare dettagliando la vista in vista di colori, sfumature, tratti, forme, volumi, profondità, movimenti, compattezze, luci, trasparenze, brillantezze, grane, invisibili...).

Lo "stesso" corpo fa tutto questo, o tutto questo "gli" accade: chi è "lui" in questa operazione? È assieme puntuale e sfumato quanto un "io" kantiano "che accompagna le mie rappresentazioni", e vasto e multiforme (diremmo volentieri: polimorfo, poliedrico e politecnico) quanto la totalità – essa stessa aperta, indefinita – delle possibilità offerte. Ciò che "lui" fa secondo queste possibilità si chiama "sentire". Sentire è sempre sentirsi sentire. Il corpo si sente (come senziente, è per se stesso sentito, ed è questo che lo rende "stesso" e "sé"): questo *si* che sente, identico alla sua anima o al suo sé, è nascosto in ogni sentire senza essere da nessuna parte¹²⁵ in cui potremmo trovarlo "lui-stesso". Il corpo si sente sentire tanto come un'unità (*io* vedo, *io* mi brucio), quanto come una pluralità, essa stessa dispersa (suono del pianoforte, visione dello schermo, ascolto della radio) e raccolta, ma anche come il "sistema" delle sue dif-

ferenze (io non tocco ciò che vedo, io non ascolto ciò che tocco). L'integrazione in una percezione guidata da un'azione definita annulla queste differenze, così come la differenza del sé e dei suoi sensi (dunque del sé e di lui stesso): batto sulla mia tastiera guardando il mio testo, ascoltando la radio, raddrizzando la mia schiena incurvata. Se sopprimo il fine integratore, se non lavoro più e mi concentro sulla luce dello schermo, sulle parole della canzone, sul timbro della chitarra, sui formicolii della mia schiena, ci sarà disorganizzazione o riorganizzazione su un altro tema: un sentire s'intensifica, s'ipertrofizza o si demoltiplica, assume valore per sé (vale a dire, esattamente, che il mio "sé" vi si perde). È qui che le arti sono possibili.

Il mondo esterno s'accalca da ogni parte all'interno o come interno, confondendo la chiara suddivisione del soggetto e del suo campo di percezione e d'azione: il mondo degli altri corpi (corpi di altri "soggetti", di tutti i tipi di altri, "naturali" o "tecnici", "soggetti" o "oggetti": tutte queste distinzioni cadono a vantaggio dell'intensificazione sensibile differenziale). Tra tutti i corpi – sensibili o insensibili, sempre che sia possibile delimitare con precisione ciò che questo pretende di separare – circola un'abbondanza di contatti, di riflessi, di pressioni, di riscaldamenti, di spostamenti, di logoramenti, di vibrazioni: una sensibilità che dovremmo definire *panica* – diffusa ovunque, in tutti i sensi – o ovunque agitata, tesa secondo modulazioni e ritmi diversi, che non smette di rinviare dal tutto al tutto, tra prossimità (contiguità di colori, dispiegamento di sfumature, luminosità, riflessi, della loro vicinanza con le trame, le superfici, le pieghe, ecc.) e distanze (separazione tra colore e suono, tra lontananza e profumo, tra riga e tinta, ecc.), dal mondo immediato, a portata d'occhio, di naso, di orecchio, fino all'universo di cui si comincia a percepire la comunicazione (luce delle stelle, formazione dei continenti, ali della farfalla delle

isole della Sonda...), mentre il cambiamento, la suddivisione e la partizione si giocano così da senso a senso, formando un senso nuovo, in eccesso sulla significanza, senz'altra susunzione e risoluzione che non siano quelle che può operare, per quanto provvisoria e sospesa, una forma strutturata da uno di questi frammenti (o stati), ovvero per lui o come lui (*mimesis? methexis? espressione? impressione? creazione? estrazione?* come fa il pittore a "produrre" quel colore, o il musicista quel suono?).

Scriva Valéry: "Solo le arti hanno talvolta portato a questo genere di attenzione che tenta di seguire il reale puro – che divide ciò che ordinariamente indivisibile e può finire per scoprire o creare delle corrispondenze della sensibilità".¹²⁶ Scrive anche: "Che cosa c'è di meno *umano* [...] del sistema di sensazioni di un senso? quello dei colori e dei suoni? È per questo che le arti *pure* che ne sono dedotte, fughe o ornamenti non sono *umane*".¹²⁷ Non è umano ciò che eccede l'"umano", inteso come misura di un senso attorno a una figura e attraverso di essa. Non è dunque umano il senso conseguito senza una misura, senza una figura tracciata, come se esso si cercasse da sé in luoghi ancora inesplorati; il che significa, innanzi tutto: sprofondando nel mondo dove esso non è ordinato secondo nessuna figura, istanza o presenza – sprofondando in un'intensità, uno spessore o una dilatazione, una diffrazione o una vibrazione, come se fosse questa a fare mondo, un mondo ogni volta nuovo e in cui il mondo intero si riprende, si riapre e si pensa (si pesa, si consuma). Concentrandosi su una sfumatura, una frequenza, una distanza, fino alla saturazione da cui si origina una mutazione di materia e di valore. Solo qui c'è l'uomo, non l'umano, ma un mondo elevato al di là di una semplice presenza e della sua significazione.

Ogni volta, è possibile in una sola direzione, in un incavo, in uno scavo che penetri solo il registro che lo ha preleva-

to, che lo faccia insorgere contro gli altri per isolarlo – esasperato, ecceduto, espresso fino all'essenza (un tratto, un frammento, una forma informe che deve ancora nascere) – e che, al tempo stesso, lo spinga contro gli altri: per escluderli meglio (visione, nient'altro che visione, ogni sonorità sepolta, o tatto, solo il tatto di un cieco: ma così non definisco nessuna arte determinata, e la pittura ascolta a suo modo; ma quando ascolta, non vede e non splende), ma anche per far sentire, l'uno all'altro, la loro inquietante prossimità (il rosso vivo si mette a gridare o a squillare, la consistenza di un marmo tocca l'occhio prima della mano). È così che le arti si delimitano: attraverso un'intensificazione che insieme separa i registri e li stimola o li agita al contatto gli uni degli altri.¹²⁸ È così che danno vita a una metaforicità indefinita dalle une alle altre, in cui nessuna può essere definita senza ricorso alle altre (colore sordo, voce colorata, curva molle, profumo aspro...): ma questa metaforica non si misura con nessuna proprietà comune o dominante, e di conseguenza non arriva neppure a estinguersi. La metafora di arte in arte costituisce piuttosto una metamorfosi sempre incoativa, mai compiuta, piuttosto vincolata dal privilegio che ogni volta è conferito a un registro che ha preso forma, esso stesso, attraverso un gesto di forzatura e di taglio. Le arti si sentono l'una con l'altra – non possono sentirsi: toccano, riguardano così da ogni parte, sensibilmente, l'ordine sensato del senso, che aprono a dismisura, insensatamente, insensibilmente. Perché la differenza dei sensi sensibili non è altro che la differenza in sé del senso sensato: la non-totalizzazione dell'esperienza, senza la quale non si avrebbe *esperienza*.