

JEAN-LUC NANCY

L'ARTE, FRAMMENTO

FRAMMENTI INTERFACCE INTERVALLI
PARADIGMI DELLA FRAMMENTAZIONE NELL' ARTE SVIZZERA



edizioni

costa & nolan

Quaderni delle Officine, CI, Settembre 2020

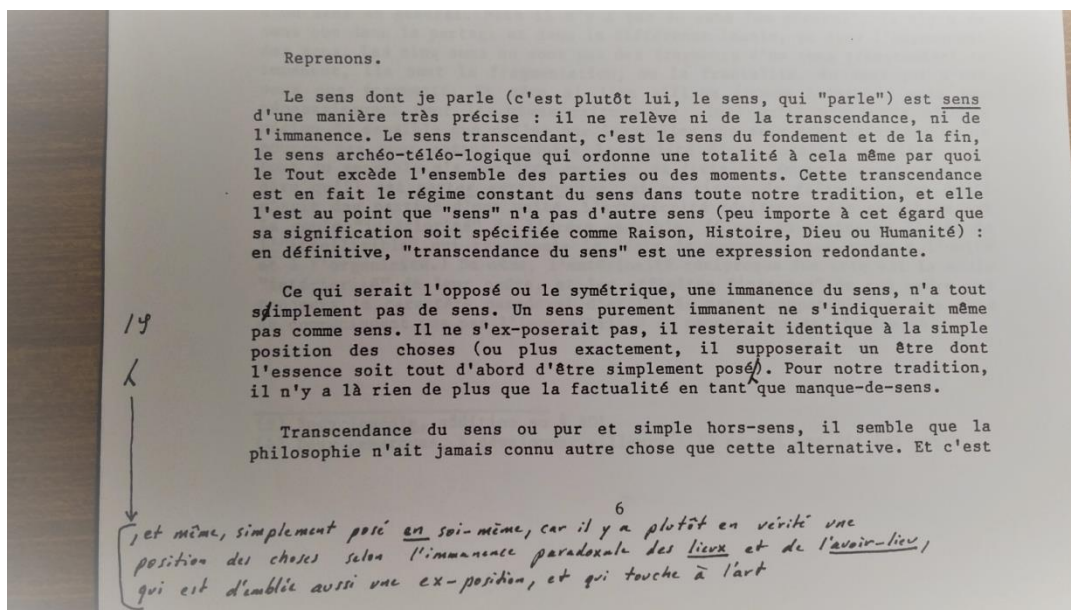


Jean-Luc NANCY

L'arte, frammento*

(Traduzione di Giuseppe Zuccarino e Viana Conti)

(Questo titolo andrà letto dando simultaneamente alla parola "frammento" il valore di un'indicazione di genere – questo testo è un frammento sull'arte – e il valore di un'apposizione che determina la natura del primo termine – l'arte è frammento, è per intero frammento. Senza dubbio, la prima accezione indica molto semplicemente che questo piccolo scritto resta parziale, e vorrebbe preparare degli sviluppi ulteriori. Ma essa non può rimanere del tutto indipendente dalla seconda lettura: poiché se è accertato che l'arte è essenzialmente frammento, e se, per di più, non si può determinare un'"essenza frammentaria" senza mettere a rischio la nozione stessa di essenza, senza sottometerla a un trattamento "frattale" (per impiegare il termine coniato da Benoît Mandelbrot), allora non è forse mai possibile scrivere sull' "arte" o dell' "arte" qualcosa che non sia frammento.)



* Il saggio *L'art, fragment* è apparso dapprima, in traduzione italiana e inglese, nel catalogo della mostra *Frammenti Interfacce Intervalli. Paradigmi della frammentazione nell'arte svizzera*, a cura di Viana Conti, Genova, Costa & Nolan, 1992, poi in francese, e con varie modifiche, nel volume di Jean-Luc Nancy *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993 (tr. it. *Il senso del mondo*, Milano, Lanfranchi, 1997). La versione italiana del 1992, che qui si ripropone, era stata condotta a partire dal dattiloscritto, con correzioni autografe, del filosofo. [N. d. T.]

*

Ormai, senza dubbio, la frammentazione, la spaziatura, lo spezzettamento, l'esaurimento raggiungono i loro estremi. Abbiamo tanto fratturato, sfrangiato, sgualcito, spiegazzato, frazionato, fragilizzato, fracassato... Lo si può dire con un tono accorato, reattivo e revanscistico. Si fa allora intendere che la nostra arte, il nostro pensiero, il nostro testo sono in rovina, e ci si richiama a un rinnovamento. Come sempre in casi del genere, in questo non vi è altro che una fuga davanti all'evento e alla sua verità.

Senza dubbio, si può ragionevolmente pensare che un ciclo debba compiersi, un'epoca sospendersi, come fanno una dopo l'altra tutte le epoche. (Ma un'*epoca*, nel suo senso proprio, è un'interruzione, una frammentazione.) E senza dubbio qualcosa di simile sta per aver luogo. C'è più di un segno in tal senso (per esempio, certi ritorni alla "pittura", al "quadro", anzi al "grande quadro", ecc.).

Tuttavia nulla si ripete, nulla torna mai indietro. (Se non forse la venuta stessa, ciò che non cessa di venire senza compiersi, senza sedimentarsi, la frantumazione molteplice dell'eternità nel suo eterno ritorno: l'istante, l'instabile, l'imminenza già divisa, il frammento. Così, il ritorno stesso sarebbe frammento, e mai quel *nostos* il cui desiderio sfinisce l'Occidente.) Ciò che è stato frammentato non sarà riappiccicato, ricostituito o rigenerato – se non da coloro per cui l'"arte" non ha nulla a che fare con l'esistenza presente né con l'evento reale della storia degli uomini. (E ancora non si può parlare in questi termini che a condizione di ammettere che ci sia stato qualcosa prima del frammento, una "bella totalità" – ed è precisamente tale condizione che potrebbe finire col rivelarsi insostenibile.)

Ciò che è stato frammentato – supponiamo, una certa configurazione dell'arte e dell'opera, o ancora una certa "bellezza" e un certo "sublime" –, non è semplicemente scomparso nei suoi frantumi. Occorrerebbe innanzitutto sapere ciò che *resta* nei frantumi, nella misura in cui sono "i suoi": dov'è il bello nei frantumi del bello? come *si* frantuma? Oppure, altra formulazione della stessa domanda, e supponendo che non resti nulla, che la frammentazione abbia propriamente dislocato l'essenza su cui ha agito, occorrerebbe chiedersi se quest'"essenza" non si sia da se stessa consegnata, gettata e progettata, offerta come ciò che si potrebbe chiamare un'"essenza frattale", se il paradosso espressivo non fosse al limite del sostenibile.

* * *

Un'"essenza" frattale non si confonderebbe con la frammentazione sedimentata in frammenti. Questa frammentazione è una certa condizione, ormai riconosciuta, accettata, stabilita perfino, di distacco e isolamento dei frantumi. La sua estremità, la sua fine, si situa là dove il frammento si raccoglie su se stesso, ripiega o ritrae i suoi bordi sfrangiati e fragili sulla propria consistenza di frantume, e su un nuovo genere di autonomia. La disruption, qui, si trasforma in un raccogliersi su di sé del pezzo rotto.

Esso converte la propria finitezza – interruzione, incompletezza – in *finitura*. In questa finitura sono la dispersione stessa, e la frattura, a fare della loro contingenza o della loro deriva erratica una posizione d'assoluto (oppure, il che è lo stesso, ad ab-solversi dal loro carattere frattale).

Questo modo di recuperarsi, nel relativo, come un assoluto, e nell'allontanamento come un'intimità, è programmato nel pensiero romantico del frammento. Quando Friedrich Schlegel paragonava il frammento ad un "riccio", lo faceva con l'intento di conferirgli e di affidargli tutta l'autonomia, tutta la finitura e tutta l'aura della "piccola opera d'arte". Solo il *piccolo*, per finire, stabilisce qui la differenza tra un'arte del frammento e un'arte dell'opera (della "grande" opera).

Perché il *piccolo*? Questo, beninteso, richiede una riflessione. C'è, dietro tutta la storia dell'arte contemporanea (quella che comincia col Romanticismo), un'ansia di grande, di monumentale, di arte a dimensione cosmogonica, teogonica, di "grande stile" e di arte "sovrana". Quest'ansia è un desiderio che finisce, in un modo o nell'altro, nel disastro (o il desiderio è infinitamente deluso, come per Nietzsche nei riguardi di Wagner, oppure esso si sperimenta da sé come disastroso, da Rimbaud a Bataille). A questo disastro avrebbe corrisposto il "piccolo", il frantume di meteorite strappato alla caduta siderale. (Il senso osceno del "piccolo" in Bataille appartiene anch'esso a tale configurazione, come dimostrano, ad esempio, queste righe di *Le petit*: "Il 'piccolo': irradiazione di agonia, della morte, irradiazione di una stella morta, splendore del cielo che annuncia la morte – bellezza del giorno al crepuscolo...").

Tuttavia, lo si voglia o no, il *piccolo* fa coppia col *grande*. Non cessa di rinviarvi. In questa misura, l'estremo del frammentario si raggiunge qui come uno sfinimento, un'agonia, cioè anche come una lotta sfiancante del piccolo contro il grande e per essere lui stesso il grande. Il frammento diventa nel contempo una *fine* (il proprio limite, la propria frattura) e una *finitura* (l'annullamento della frattura, i bordi lacerati ripiegati nella dolcezza di una piccola palla, un microcosmo).

Le cose vanno in tutt'altro modo con un'"essenza frattale", o con ciò che io indico provvisoriamente con questa espressione. Piuttosto che della fine ambigua del frammento, si tratta allora della sua apertura. Si tratta dell'accesso aperto a una presentazione, a una venuta alla presenza – o *tramite* questa venuta –, poiché ciò che è in gioco non si lascia più misurare (o dis-misurare) a una cosmogonia, a una teogonia o a un'antropogonia, poiché cioè quello che fa "mondo", e "senso", e "soggetto" non si lascia più ascrivere a una presenza data, compiuta e "finita", ma si confonde con una venuta, con l'infinito di una venuta alla presenza, o di un *e-venire*.

L'evento non è l'"aver-luogo": è l'incommensurabilità della *venuta* a ogni aver-luogo, o l'incommensurabilità della spaziatrice, dell'apertura, a ogni spazio disposto nel presente di una presentazione. Ma si potrebbe anche dire, dando alla parola tutta la sua forza attiva, transitiva e, precisamente, frattale, che è *la presentazione stessa*, distinta questa volta da ciò che bisognerebbe chiamare la "presentità" di una presenza. L'evento, sarebbe la presentazione come gesto o come mozione, anzi come emozione, frattale: la presentazione come frammentazione.

Ci sarebbero dunque due estremità del frammento: nell'inaridirsi e nella finitura, nell'evento e nella presentazione. Ciò non vuol dire che i frammenti effettivamente

prodotti, le opere o i documenti frammentari, si lascino semplicemente classificare sull'uno o sull'altro versante. Ogni frammento, senza dubbio, si lascia prendere in entrambi i modi. Ma la domanda è questa: una volta superate le estetiche della totalità e del frammento, una volta esaurite tanto la "piccola" quanto la "grande" arte, resta qualcosa dell'arte, o per l'arte, con questa *venuta* che nessuna presenza potrebbe portare a compimento? L'"happening" o la "performance", e tutto ciò che, dell'arte contemporanea, avrà gravitato intorno al motivo dell'evento (per esempio la polaroid, il video, o in modo più generale il macchinico innestato sull'aleatorio, il residuale, l'imbrattatura, l'interruzione, ecc.) – tutto questo sembra o aver semplicemente prolungato l'una o l'altra delle posture ("grandi" o "piccole") dell'arte e dell'opera, oppure non aver cessato di ridurre e distruggere l'arte. Del resto, i due gesti non sono contraddittori, e sulla base di molti segni sarebbe possibile dire che l'arte si pietrifica e si decompone nella postura della propria fine. L'ironia romantica, che per Hegel raffigurava l'elemento stesso di questa fine, raggiungerebbe così il proprio estremo. Per la "venuta", per l'apertura di un altro senso, non bisognerebbe più contare sull'arte. Tuttavia, diversi in questo, e forse solo in questo, da Hegel, noi non potremmo neppure chiamare "filosofia" l'elemento di questa apertura. Né d'altronde dargli alcun altro nome.

* * *

Ma questa stessa circostanza costituisce un'apertura, indica una venuta o si indica da sé quale venuta. L'esaurirsi del cosmo non è la fine del mondo, né dell'essere. Al contrario, l'essere stesso – o l'esistenza – si annuncia o insiste di nuovo, in maniera inaudita (e foss'anche "al di là dell'essere", come si può dire in un certo linguaggio). C'è ormai una nascita, che non è una cosmogonia, né una teogonia, né un'antropogonia. Non si lascia assumere o sussumere nell'opera, né nella forma, in nessuna arte, grande o piccola che sia, né in alcuna finitura. La sua presentazione sarebbe piuttosto frammentazione (e la sua "arte" sembrerebbe non distinguersi più in nulla dall'*ars*, dall'"arte" di prima delle "belle arti", cioè dalla *téchne*, per essenza infinitamente finita, esterna all'opera e alla finitura). Ma se essa è di "essenza frattale", come situarla, come coglierla in rapporto alla profonda ambivalenza del frammento?

In altri termini, la domanda sarebbe la seguente, ripresa a partire dall'arte stessa e dalla sua fine infinita (e questa domanda sarebbe allora quanto meno un aspetto della "questione della tecnica"): se resta qualcosa al di là di un'estetica del frammento, al di là delle molteplici estetiche della frammentazione che tutte quante avranno fatto eco al disastro e a quel desiderio della "grande arte" – a quel disastro e a quel desiderio attorno al quale si saranno articolate modernità e post-modernità –, se resta qualcosa come una frammentazione "più essenziale", "più primitiva", "più originale" e per conseguenza "più inaudita" e "più a venire" (ma anche, per ciò stesso, una frammentazione da cui procederebbero ugualmente, a loro modo, le opere dell'arte tutta intera, grande e piccola), e se questa frammentazione dovesse avere a che fare con quell'evento d'essere che si chiama anche esistenza, e nell'esistenza con il fatto che essa *viene*, ed

essenzialmente non fa altro che venire (andare-e-venire) – se, dunque, c'è qualcosa di simile, e se c'è un luogo adatto per questo, un luogo in cui ciò si esponga come tale, questo luogo è ancora l'arte, di nuovo l'arte? Oppure: si può pensare l'arte, non come un'arte *del* frammento – che resta nell'obbedienza dell'opera in quanto finitura di una totalità –, ma come di per sé frammentale o frattale, l'arte come frammentazione, e la frammentazione come presentazione dell'essere (dell'esistenza)?

* * *

È chiaro che non si tratta di null'altro che del rapporto tra l'arte e il senso¹.

La condizione del senso, per noi, è la sospensione o l'esaurimento di tutti i significati, se tale termine sta ad indicare le *finiture* del senso, i suoi compimenti e le sue emissioni in messaggi (narrazioni, filosofie, saggezze). A questa sospensione, e già in essa, fa seguito l'ingresso in un senso assente – se con ciò si intende esattamente quel che Blanchot formula così: “Senso assente (non assenza di senso, e nemmeno senso mancante o potenziale o latente)”². Se la sua “assenza” definisce il *sensu* stesso di questo senso, e non la sua posizione o la sua modalità, è perché esso non è il senso *dell'essere* che per il fatto di non distinguersi in nulla dall'essere stesso, e di non offrire alcun messaggio “a suo riguardo”. Si tratta del senso in quanto non avviene che come l'esistenza di cui ha l'incarico di essere “il senso”: non potendo dunque più essere “il senso *di...*”, e perdendo così ogni significato assegnabile della parola “senso” – entrando con ciò nell'infinito della propria finitezza senza finitura.

Che l'esistenza sia il suo proprio senso, ecco la posta in gioco, semplicissima, che costituisce tutto il nostro evento, evento ancora ampiamente a venire e tuttavia già ampiamente sopravvenuto, a nostra insaputa.

Quel che si chiede dunque a proposito dell'arte, è se c'è qualcosa nell'arte – ma qualcosa di essenziale per essa – che la renderebbe adatta a disimpegnare in tal modo il senso, a disimpegnare in tal modo questo senso del senso: che l'esistenza è il senso, senz'altro significato?

Evidentemente ci si chiede anche, con lo stesso movimento: se c'è qualcosa dell'arte, e di essenziale per l'arte, che la rende adatta a questo “disimpegno” del senso, questo “disimpegno” stesso (cioè questa esposizione, ma anche questa espulsione – un po' nel senso che la parola ha negli sport del pallone –, e questo spossamento) è, a sua volta, essenziale per l'esistenza?

¹Ciò presuppone che ci si mantenga qui in una prossimità, anzi in un'intimità costante con le poste in gioco, ovvero con l'unica posta in gioco, dei grandi enunciati moderni della filosofia a proposito dell'arte, da quello di Hegel (la presentazione sensibile dell'Idea), passando attraverso quello di Nietzsche (l'accesso apotropaico all'abisso della verità), fino a quello di Heidegger (la *Dichtung* della verità). Occorrerebbero a questo proposito delle analisi e delle spiegazioni, che verranno a tempo debito.

²*L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 71 [tr. it. M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990, p. 57].

In altri termini, e per raccogliere le due domande in una: l'arte è necessaria a quell'articolazione del senso (assente) che è l'esistenza? Di conseguenza: abbiamo bisogno dell'arte? Se sì, di quale arte? Ovvero: dell'arte, ossia di *che cosa*? E qual è quel "noi" che avrebbe un tale bisogno?

E ancora: se l'articolazione del senso sembra dipendere in linea di diritto dal pensiero, è possibile pensare senza arte o senza l'arte? L'arte è in qualche modo necessaria al pensiero?

Perché e come, infine, tutte queste domande metterebbero in gioco la frammentazione?

* * *

Queste domande sembreranno, sotto certi aspetti, molto grossolane, ingenuie e rozze. Di una finalità o di una destinazione dell'arte, parrebbe dovessimo avere dei concetti più raffinati – oppure comprendere l'infondatezza di tali determinazioni. Quanto al senso dell'esistenza, non è forse assai triviale farne oggetto d'indagine? Non è già da qualche tempo che tale domanda è obsoleta, e che non conviene porsi (non avrebbe più senso...), o che ad essa tutta la modernità risponderebbe con uno spostamento che sostituisce al senso (inteso come *verità*) il "gioco" o del "gioco"?

In questo modo, si sarebbero respinte le nostre domande per ritornare precisamente all'arte – o almeno a un'arte posta sotto il segno della non-verità, del ludico e della gratuità. Ma piuttosto che di arte, si tratta allora di estetismo. E proprio un estetismo sembra assillare tutta la modernità, considerata come lo spazio o l'epoca dei significati esauriti. Dal momento che non c'è più "visione", né del mondo, né di un "altro mondo", non vi sarebbero che giochi d'ottica, prismi, immagini, simulacri – compresi, del resto, i simulacri dell'arte medesima, un'arte che finirebbe per non cogliersi più se non come la propria derisione, o come la propria dissoluzione in commento di sé.

(Dopotutto, è importante notare, almeno a guisa di parentesi, che questo estetismo, esso stesso indeciso o turbato, non ha valore nel nostro mondo che nei luoghi in cui non è in causa innanzitutto la sopravvivenza più urgente e bisognosa... E questi luoghi non costituiscono la maggior parte del mondo, tutt'altro. Nella maggior parte del mondo, è in questione una sopravvivenza che rende derisori tutti gli estetismi. E forse questa sta diventando la situazione di tutti, per gli uni riguardo alle condizioni materiali di vita, per gli altri riguardo a quelle condizioni che in passato si sarebbero dette "spirituali" – e cioè riguardo al *sensu*. E tuttavia, per quanto indigente e poco sensata si dimostri l'umanità, non è sicuro che per essa possa mai trattarsi *puramente e semplicemente* di sopravvivenza. Anche là dove non si concede diritto alla vita come tale, l'*esistenza*, che non è la vita, fa valere dei diritti e delle esigenze irriducibili. Se occorre occuparsi, di nuovo, dell'arte, può essere solo a questo titolo.)

* * *

Riprendiamo.

Il senso di cui parlo (è piuttosto lui, il senso, che “parla”) è *sensio* in un modo assai preciso: non dipende né dalla trascendenza, né dall'immanenza. Il senso trascendente, è il senso del fondamento e della fine, il senso archeo-teleo-logico che dispone una totalità a ciò che fa sì che il Tutto ecceda l'insieme delle parti o dei momenti. Questa trascendenza è in effetti il regime costante del senso in tutta la nostra tradizione, e lo è al punto che “senso” non ha altro senso (poco importa a questo riguardo che il suo significato venga specificato come Ragione, Storia, Dio o Umanità): in definitiva, “trascendenza del senso” è un'espressione ridondante.

Ciò che di essa sarebbe l'opposto o il simmetrico, un'immanenza del senso, semplicemente non ha senso. Un senso puramente immanente non si indicherebbe neppure come senso. Non si es-porrebbe, rimarrebbe identico alla semplice posizione delle cose (o più esattamente, presupporrebbe un essere la cui essenza sia in primo luogo quella di essere semplicemente posto, e anzi, semplicemente posto *in se stesso*, poiché in verità c'è piuttosto una posizione delle cose secondo l'immanenza paradossale dei *luoghi* e dell'*aver-luogo*, che è da subito anche una es-posizione, e che ha a che fare con l'arte). Per la nostra tradizione, non vi è qui nulla di più della fattualità in quanto mancanza-di-senso.

Trascendenza del senso o puro e semplice fuori-senso, sembra che la filosofia non abbia mai conosciuto altro che questa alternativa. Ed è anche per questo che, quando le trascendenze sprofondano o svaniscono, subentrano il disincanto e lo smarrimento.

Tuttavia, c'è ancora un altro senso del senso (già Hegel lo notava nella sua *Estetica*). C'è il senso sensibile, quello che in greco si chiama *aisthesis*. Secondo tutta la tradizione, l'*aisthesis* non accede alla trascendenza del senso. Sembra anzi costituirne il contrario, nell'opposizione tra il sensibile e l'intelligibile. Ciononostante, il sensibile non è l'immanenza pura, dal momento che implica il *rapporto*, sotto la forma dell'essere-colpito-da e, di conseguenza, dell'essere-colpibile-da (di cui l'intellezione e il senso intelligibile non sono dopotutto che una modulazione o una modalizzazione...). Essere colpito è essere toccato, e per essere toccato bisogna offrire qualche parte di sé fuori di sé – o a qualcosa di sé che sia posto da qualche parte fuori di sé. Ciò ha luogo, tra l'altro, attraverso l'orecchio e l'udito, che costituiscono la matrice semantica di *aisthesis* (si noterà che la matrice della *theoria* è quella di un altro senso, la vista...). Ciò passa sempre attraverso un luogo in cui si staglia l'apertura di un accesso, e in questo accesso la topologia complessa di una condivisione³ secondo la quale un “senziente” e un “sentito” sono partecipi della stessa cosa, pur distinguendosi l'uno dall'altro. Questi luoghi di condivisione sono perciò distinti gli uni dagli altri, e il sentire è necessariamente *locale*: un sentire senza differenza e senza località non sarebbe più tale, sarebbe l'immanenza. È così che l'intellezione, al suo culmine, è rappresentata come un sentire totale, come un'immanenza solare o notturna il cui nome metafisico è lo “spirito”. È così, in compenso, che ci sono sensi differenti, non perché essi sarebbero ripartiti, come avrebbe voluto Hegel, secondo la razionalità dei diversi “momenti del concetto”, ma piuttosto (e

³Nel tradurre il sostantivo *partage*, occorre scegliere se privilegiare il significato di “condivisione” oppure quello di “suddivisione”, cosa che abbiamo fatto di volta in volta, tenuto conto del contesto. [N. d. T.]

tuttavia come Hegel, d'altronde, diceva) perché il sensibile è “sinonimo di ciò-che-è-esteriore-a-se-stesso”⁴.

Il sensibile è l'esteriore-a-sé attraverso cui si stabilisce il rapporto *a sé* di un senso in generale. Ma non c'è senso “in generale”, c'è senso solo nella suddivisione e nella differenza locale, o nella spaziatura dei sensi. I cinque sensi non sono dei frammenti di un senso trascendente o immanente, sono la frammentazione, o la frattalità, del senso, che è tale *solo se* frammentato. E anche qualora si affermi (come Aristotele, ma non necessariamente per le sue stesse ragioni) che le uniche regioni del sensibile sono quelle da cui sono colpiti i nostri sensi, tuttavia non si potrà produrre la realtà di una Totalità sensibile: il tutto del sensibile non ha il proprio essere che nella propria divisione. Non si dovrebbe neppure dire che è *partes extra partes*, per non rischiare di far intendere che si tratti delle parti di un'unità. La reciproca esteriorità dei sensibili è la sola “interiorità” dell'ordine sensibile. (È, al contrario, l'idea dell'“intelligibile” che rappresenta il desiderio di convertire quest'ordine all'unità e all'organicità.) Allo stesso modo, la reciproca esteriorità delle arti è l'unica “interiorità” del loro ordine, e le affinità “interne” di quest'ordine hanno sempre il carattere paradossale di affinità per incompatibilità. Le arti non comunicano che attraverso l'impossibilità di passare l'una nell'altra⁵.

È questa costituzione “sensibile” – differenziale, spaziale, molteplice – del senso che viene in luce quando il Senso, preso in modo assoluto, non può più essere rappresentato secondo la trascendenza. Non è il sensibile a sostituire l'intelligibile. Sono una frammentarietà e una frattalità del senso che si espongono nel luogo stesso della verità del senso.

Ed è di questo che si tratta nell'arte, d'ora innanzi e per molto tempo, ben al di là di un elogio della “piccola” opera o di un'arte della frammentazione, che finora non sono state altro che una sorta di approccio sviato a questa verità (giacché lo sviamento riconduce sempre a qualche trascendenza o a qualche immanenza).

Nell'arte, non si tratta che della frammentazione del senso, di un essere frammentale o frattale che è essenziale al senso stesso (dell'essere).

È per questo che l'estetica e l'arte appaiono nella nostra storia (voglio dire: appaiono come luoghi o come istanze irriducibili del pensiero, necessari alla determinazione o alla problematizzazione del senso) allorché l'intelligibilità del senso

⁴*Enciclopedia*, aggiunta al § 401 [tr. it. G. W. F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 665-667].

⁵ Due osservazioni, da sviluppare altrove: 1) quel che si dice qui va riferito a tutto ciò che possiamo chiamare “sensibile”: sono in causa, al di là della sfera “sensoriale” – che di per sé è senza dubbio solo una ripartizione astratta –, l'emozione e l'emozionabilità, in tutte le loro estensioni; 2) si intuiscono le conseguenze che si dovrebbero trarre riguardo a tutte le idee e tentativi di “arte totale”, dall'idea kantiana secondo cui la rappresentazione artistica del sublime richiederebbe il concorso di più arti, fino a Wagner, e oltre, passando attraverso il desiderio baudelairiano delle “corrispondenze”. Su questo vi sarebbe senza dubbio più di un motivo d'incontro con le analisi condotte da Lacoue-Labarthe a proposito di Wagner (*Musica ficta*, Paris, Bourgois, 1991).

svanisce⁶. È quanto accade tra il XVIII secolo e Hegel. Ed è quel che fa sì che Hegel, quando annuncia che “l’arte è ormai per noi cosa del passato”, non annunci nient’altro che la fine della bella presentazione del Senso intelligibile (o di ciò che egli chiama, nella *Fenomenologia*, non “l’arte”, ma “la religione estetica”), e la mediazione di questa presentazione nel suo modo moderno e vero, quello del concetto, il “grigio” filosofico, compiuta immanenza della trascendenza interamente ritornata a sé.

Ma nel contempo Hegel *libera* l’arte per se stessa: la libera da questa trascendenza e la consegna alla sua verità distaccata, frammentale. Hegel indica in effetti la *nascita* dell’arte quale noi dobbiamo praticarla e pensarla: come il senso che frammenta e si frammenta, in quanto senso e per essere senso⁷.

L’arte avviene là dove Dio si assenta: frase banale, senza dubbio, ma le cui vere motivazioni e conseguenze ci restano ancora in massima parte da esplorare (tant’è vero che al tempo stesso, e fin da Hegel, non si è mancato di investire l’arte di funzioni metafisiche o teologiche ribattezzate; certi discorsi di Malevič, per esempio, sono più vicini a Plotino che... alla pittura di Malevič; e non è affatto certo che una qualche estetica o filosofia dell’arte contemporanea abbia ancora riconosciuto a sufficienza la posta che è in gioco nella frammentazione). Poiché il *sensu assente* di cui tento di parlare (mentre esso non può esporsi che nel frammento stesso, nell’arte) non è in alcun modo l’assenza “piena di senso” del Dio che non cessa, in quanto tale, di assentarsi: ma è il senso la cui assenza non produce senso, cioè non si converte in presenza assentata, e consiste per intero, se così si può dire, nell’assenza come presentazione, o nella frammentazione. *Se* così si può dire, perché precisamente non si può – e l’arte è sempre l’arte di *non dirlo*, e di esporre l’indicibile *direttamente in tutto ciò che viene esposto*, come il dicibile stesso, e ancor più come il detto stesso, come tutto il detto nella sua frammentazione.

Oppure è l’inverso: Dio si assenta quando l’arte avviene. Ora, l’arte forse avviene sempre, incessantemente di nuovo da che l’uomo è uomo, mentre “Dio” (il Senso annodato nella dialettica della trascendenza e dell’immanenza) avrà segnalato soltanto la traiettoria dell’Occidente. In questo senso, le figure divine in cui si espone l’arte dell’Antichità non hanno nulla a che fare con il divino di Dio. Hegel ha dunque ragione nel vedere in esse l’arte – ma ha torto nel vedervi un momento della religione che dovrebbe successivamente passare, al di là dell’arte, nel cristianesimo, e poi nella filosofia.

Tuttavia, non è neppure vero che il divino cristiano-filosofico (o giudaico-cristiano-filosofico, e anche islamico) si determini come pura exteriorità rispetto al divino “pagano”, non più di quanto sia vero che quest’ultimo è semplicemente identico

⁶ Indubbiamente esse offrono già qualcosa di irriducibile in Platone, in Aristotele e in Plotino, quand’anche la subordinazione all’intelligibile resti il tema organizzatore. È dall’origine che il senso si frammenta – non appena è voluto, rivendicato come *logos*. Ma questa circostanza originaria si frammenta essa stessa, nel corso della tradizione dell’Occidente, in eventi filosofici diversi.

⁷ Questa lettura di Hegel è condotta e giustificata altrove. Cfr. *Portrai de l’art en jeune fille*, di prossima pubblicazione [testo poi apparso in AA. VV., *L’art moderne et la question du sacré*, a cura di Jean-Jacques Nillès, Paris, Cerf/CERIT, 1993].

all'“arte” (di cui, in un certo senso, ignora il concetto). La mescolanza o l'interferenza di queste categorie è al contrario originaria per l'Occidente. È proprio perciò che il colmo dell'ambiguità dell'arte occidentale sta nella superba effervescenza dell'arte cristiana (quell'arte la cui esistenza Hegel, all'epoca della *Fenomenologia*, tentava precisamente di passare sotto silenzio...). Il cristianesimo rappresenta l'esigenza indecidibilmente estetica e teologica di una “presentazione sensibile dell'Idea”. L'Idea vi si *incarna* – ma l'incarnazione vi si dialettizza, e nega la frammentazione sensibile (l'essere-frammento che il sensibile è). Il corpo di Dio può anche offrirsi in una moltitudine di pezzi di pane, ma in definitiva è il suo Corpus Mysticum quello che viene consumato. In questo modo, l'arte sarebbe un'eucaristia (cioè il dono di una grazia...) che si limita ai frammenti rotti, che consiste nella loro frammentazione. Un'eucaristia senza comunione.

* * *

Resta in ogni caso – quel che resta senza dubbio dalla decostruzione di sé a cui l'Occidente si è ostinatamente e rigorosamente dedicato, appunto in ragione, e in proporzione, dell'“interferenza” da cui ha origine (cioè, in verità, in ragione della non-intelligibilità che esso costituisce per se stesso e per la propria richiesta di intellezione), resta, dunque, *l'esistenza*. Non “l'esistenza dell'essere” nel senso di un predicato distinto dalla sua “essenza”, ma nel senso dell'“essere che è l'esistenza” e conseguentemente in un senso che rende il senso coestensivo all'esistenza, che non la domina dall'alto, non le “dà” il “suo senso”, ma è dato con essa, come essa, come il “dono” stesso dell'esistenza – e perciò, frammento.

Quando si dice “l'essere che è l'esistenza”, bisogna sforzarsi di capire l'impossibile grammatica di una funzione transitiva del verbo “essere”⁸, come se si dicesse “l'essere che fa l'esistenza”. Ma precisamente per il fatto che non è in causa alcun senso ammissibile di “fare” (né produrre, né fondare, ecc.), la trascrizione si enuncia piuttosto: l'essere che frammenta l'esistenza. La frammentazione è la transitività (asintattica) dell'essere.

Frammento: non il pezzo caduto da un insieme che si è sconnesso o spezzato, ma il frantume di ciò che non è né immanente né trascendente. Non il pezzo *caduto*, ancor meno *decaduto*, ma il pezzo *toccato in sorte*, cioè arrivato, venuto, dato per devoluzione. La

⁸ Questo senso transitivo era richiesto da Heidegger in *Qu'est-ce que la philosophie?*, trad.K. Axelos e J. Beaufret, Paris, NRF, 1957, p. 25 [tr. it. M. Heidegger, *Che cos'è la filosofia?*, Genova, Il Melangolo, 1981, p. 23]. Ma l'equivalente proposto era il verbo “raccolgere”, che, senza ulteriori analisi, può prestarsi a confusioni tanto quanto “fare”. Con ciò non si vuol dire che “frammentare” sarebbe il “vero senso” transitivo di “essere”, ma piuttosto, e all'inverso, che la verità della frammentazione sta nell'inassegnabile transitività del verbo “essere”. Il “dono” appena evocato sarebbe un'altra forma di questa transitività, mediante, anche qui, una sospensione del senso della parola, per la quale bisognerebbe riferirsi a *Donner le temps* di Jacques Derrida, Paris, Galilée, 1991 [tr. it. J. Derrida, *Donare il tempo. La moneta falsa*, Milano, Cortina, 1996].

devoluzione è l'attribuzione, la suddivisione, la destinazione, la trasmissione, il trasferimento tramite svolgimento (de-volvere), dispiegamento e districazione. Frammento: l'essere devoluto.

Gli scarti, i cascami, le schegge, i pezzi tagliuzzati, i resti, le frattaglie, gli avanzi, le immondizie, gli escrementi di cui rigurgita – o trabocca – l'arte contemporanea sono tutti posti, deposti ed esposti sul limite, infinitamente ristretto, che separa il decadere dal toccare in sorte, la perdita dallo splendore, e l'abbandono dall'abbandono stesso. L'arte vi oscilla tra la propria decadenza e un a-venire della propria devoluzione. L'arte, una volta di più, ricomincia. Marx non era forse così ingenuo quando si stupiva dell'effetto (dell'emozione?) che ancora producono le opere degli Antichi, mentre i miti che ad esse erano congiunti sono caduti in disuso; egli intendeva tale effetto come quello di un'infanzia, della sua freschezza divenuta perpetua. Forse l'arte è l'*infans* per eccellenza, quello che non discorre perché frammenta.

* * *

Finora si è considerata, in tutte le maniere possibili, l'arte sotto l'aspetto della "creazione" (*poiesis*, genio, ecc.), e l'arte sotto l'aspetto della "ricezione" (giudizio, critica, ecc.). Si è piuttosto lasciato in ombra il suo toccare in sorte, o la sua devoluzione, cioè anche la sua possibilità, il suo evento, la sua nascita o il suo incontro – quello che in altri lessici si è potuto chiamare lo "choc", l'"emozione" o il "piacere". Il piacere estetico (è un pleonasma, e Kant ama ricordare con Epicuro che "ogni piacere è fisico") continua ad essere ciò riguardo a cui il discorso sull'arte resta più discreto, distante o distratto. Tale almeno è la situazione del discorso moderno sull'arte, poiché il discorso classico si disponeva alla considerazione del *piacere* almeno tanto quanto a quella delle regole: ma l'estetica delle regole e del piacere ha ceduto il posto a quella della *poiesis* e dell'opera (e del frammento come opera). Tuttavia il discorso classico si limitava perlopiù a indicare il piacere (il fascino, la grazia che commuove) come scopo, non vi dava, se così si può dire, molto più peso⁹.

Forse il discorso, in quanto discorso, non può evitare la distanza o la distrazione nei confronti del piacere: "la *jouissance*¹⁰ è impossibile". Poiché il piacere (anche quando ha luogo in quella mescolanza col dispiacere che Burke e Kant hanno denominato "sublime", oppure Freud "piacere di tensione" – piacere subliminale o preliminare, piacere (al) limite che costituisce forse l'essenza stessa del piacere), non ha luogo che per *luogo*, tocco o zona. Il piacere è locale, distaccato, discreto, ab-soluto, frammentario. Un

⁹ È indubbio che io semplifico un po'. Occorrerebbe un esame accurato di quel che è stato detto sul piacere. Ma quest'ultimo sarà sempre stato sottoposto, dall'istanza filosofica che controlla tutto il nostro discorso, a un discredito di principio, che non è altro se non quello del "sensibile" da parte dell'intelligibile. Neppure Kant, malgrado tutto, vi sfugge.

¹⁰ Il neologismo, quasi perfettamente omofono rispetto a *jouissance* (godimento), deriva dall'unione di *jouir* e *science*, e vale dunque "scienza del godere". [N. d. T.]

piacere non-frammento, un piacere senza bordi, senza frantume, senza venuta o “toccare in sorte”, non è piacere (è tutt’al più soddisfazione, diletto, contentezza).

L’arte è frammento perché tocca il piacere: *fa* piacere, è fatta di questo e per questo¹¹, per il piacere grazie al quale essa tocca – e questo toccare è la sua essenza. Il piacere sorprende e sospende la concatenazione del senso-significante con il tocco dei sensi. O piuttosto: ciò che si chiama “il tocco dei sensi” consiste forse precisamente nel sospendere e nel cogliere di sorpresa la concatenazione significativa. (Il che non vuol dire, del resto, che i piaceri siano semplicemente distinti gli uni dagli altri e frammentati come lo sono i sensi che la distribuzione della “sensazione”, essa stessa già astratta, distingue. Si tratta, tutto sommato, di “sensualità”, piuttosto che di “sensazione” o di “sensorialità”. I tocchi, come tali, restano distinti, staccati, ma di un diverso distacco. Allo stesso modo, le arti non si distribuiscono semplicemente come i cinque sensi.)

Godere non conduce ad altro che a sospendere l’ordine significativo, o l’ordinamento simbolico. A sospenderli e a sorprenderli con un’interruzione che non produce il vuoto di senso, ma al contrario un pieno e un troppo-pieno: un “senso assente” o l’irruzione di una venuta del senso più antica e più nascosta di qualunque significato. È quel che la lingua teorica pensa talvolta di poter tradurre parlando dell’“impossibile”. Ma l’“impossibile” del godimento non è altro che l’impossibilità della sua (rap)presentazione “sensata” – pur essendo la possibilità estrema, originaria, di ogni venuta alla presenza, e dei suoi significati eventuali. (Notate, senza che ci si possa soffermare maggiormente su questo, che ciò che si dice del piacere vale ugualmente per il dolore.)

È evidente che non si tratta di sostituire al discorso teorico dell’impossibile quell’altro discorso (non meno teorico) che definisce semplicemente “naturali” il godimento o il piacere. Non c’è qui più “natura” che “impossibile”. (Non c’è, per dirla con Nietzsche, che del “divinamente artificiale”...) Non si tratta né dell’immanenza che indicherebbe la prima, né della trascendenza che contrassegnerebbe il secondo. Questa coppia presupporrebbe la chiara delimitazione di una pura presenza, da un lato, e di un senso puro di questa presenza, dall’altro. Ma si tratta invece dell’interferenza di tale delimitazione, e della doppia topologia, diversamente complessa, della presenza che viene al senso e del senso che viene a presentarsi. La presentazione senza “presentità” non trascende più di quanto non resti immanente: viene, va e viene, interruzione delle concatenazioni simboliche così come delle continuità sostanziali. O più esattamente: interruzione del simbolico in quanto concatenazione che assicura, attraverso il senso (la significazione), una comunicazione di sostanze (in tal modo presentate come soggetti).

Questa interruzione è frattale – e l’“arte” è ciò che ha luogo là dove essa è aperta. Oppure, è perlomeno legata in qualche modo a tali aperture: è per questo che l’arte sarebbe indissociabile dal godimento erotico, e anche dal godimento del potere e/o da quello del vincolo della comunità, ed è ancora per questo che le arti “minori” (la gastronomia, l’arte dei profumi, del vestiario, ecc.) avrebbero il loro posto da conservare. Ancor più ampiamente, vi sarebbe traccia o presunzione d’arte ogni volta che viene

¹¹ E un tale “fare” non è quello di una *poiesis*, e forse neppure esattamente quello di una *praxis*. L’*aisthesis* dovrebbe essere elaborata come una terza categoria del “fare”, di cui è chiaro almeno che essa esige di mescolare una passività alla sua attività e come sua attività.

infranta, sviata o sospesa la complicità dialettica dell'immanenza e della trascendenza, dell'essere-in-sé e dell'estasi, cioè ogni volta che viene a toccare (noi) un *sensu* più "originario" di qualsiasi convocazione di un "Sé" o di un "Altro". Il *sensu* stesso, "in un certo *sensu*", in quanto non può che precedere, precedere sé e l'essere di cui è il *sensu*: precedere l'essere nell'essere stesso. Ciò può aver luogo in gesti, in atteggiamenti del corpo, in un'"arte della conversazione", nelle convenzioni o nelle cerimonie sociali, non è dissociabile dal comportamento etico e dalla *praxis* in generale, non è dissociabile neppure dall'esercizio stesso del discorso e della significazione. Non è che vi sia "arte" dappertutto e indistintamente: l'"arte" è soltanto ciò che assume come tema, come luogo, l'apertura del *sensu* in quanto tale, nella sua stessa "sensualità", una "presentazione della presentazione". (Ma la presentazione come tale non ha un territorio proprio. Come tale, insomma, è l'evidenza stessa – è totale: è *il tutto*, dell'essere dell'esistenza, *come* frammentazione.)

* * *

Famiglia semantica del frammento: anfrattuosità, frangia, naufragio, aprire [*frayer*], frazione, breccia, mattone [*brique*], brioche, macinare [*broyer*], scheggia, infrangere, cianfrinare, malaticcio [*souffreteux*], ritornello [*refrain*]. Il ritornello spezza il corso della canzone: la interrompe, la rilancia – ma la rilancia solo per il ritorno del ritornello. L'arte ritornello: frammento sempre sottratto alle avventure della storia, sempre in più o in meno. A partire da Lascaux, l'arte sarebbe ritornello implicito dell'umanità – a partire dai Greci, quando si inventò l'Occidente, ritornello esplicito. C'è una storia dell'arte, ma è la storia di ciò che non cessa di fare irruzione o effrazione nella storia. L'arte, nella misura in cui ha una storia, è cultura o culto delle forme, è gusto, è servizio divino o monumento del potere. Ma nella misura in cui è strano ritornello, è l'"arte", è il frammento.

* * *

Ma c'è di più. Paradossalmente, quando l'ordine simbolico è interrotto, è allora che esso raggiunge la propria essenza. Il *symbolon* ha la sua verità nel suo essere-diviso. Sono i cocci del riconoscimento, i frammenti di vasellame rotti come promessa di assistenza e di ospitalità. Il frammento porta la promessa che la sua linea frattale non debba sparire in un tutto riunito, ma piuttosto ritrovarsi altrove. Il frammento afferma che la sua frattura è ancora se stessa altrove, altrimenti. (Appartengono alla stessa famiglia, anche, quei frammenti da gettare nell'urna, che costituiscono i *suffragi* dei cittadini.)

La legge suprema del simbolico non sta nel produrre un legame consistente e una circolazione continua. È situata più oltre, più in disparte, in ciò che stabilisce la

condizione di possibilità di un legame o di uno scambio, di una comunicazione in generale, e che è la condivisione del segreto della comunicabilità stessa. (Un *symbolon* era anche un segreto.) È così, per esempio, che noi condividiamo il segreto del linguaggio, come qualcosa di più remoto del linguaggio stesso (oppure ancora, con un altro esempio, il segreto della comunicabilità che si potrebbe definire “patica”, tramite empatia, simpatia, patetico, segreto più remoto di ogni *pathos* determinabile; del resto, un tale segreto è senza dubbio intimamente commisto, nel suo ritiro, a quello del linguaggio). Ma un tale segreto non è esso stesso un’altra specie di messaggio, di concetto o di significazione che potrebbe entrare nello scambio e nel legame comunicativo, dato che ne è, all’opposto, la condizione preliminare, o il dono. *Il segreto del simbolico consiste appunto nella sua condivisione* (che non è evidentemente essa stessa qualcosa da condividere).

Da un lato, il simbolico è condiviso in quanto è comune e comunicato a tutti prima ancora che si stabilisca una qualsiasi comunicazione (e senza dubbio le comunicazioni per via di linguaggio o per via di “pathos” non sono a loro volta che frammenti di un’altra comunicazione o comunicabilità ancor più comune e segreta, nientemeno che quella di tutte le cose, l’inaudita topografia frattale che costituisce la coesione senza coerenza di un mondo, di un universo, del *fatto* assolutamente empirico e assolutamente trascendentale *che ci sono* tutte le cose, questo dono di tutte le cose, che tutte hanno *tra* loro questo dono stesso, la loro venuta alla presenza). Dall’altro lato, il simbolico è suddiviso in quanto è ripartito, sparso, disseminato *tra* tutti i luoghi (punti, momenti, soggetti) della sua possibile simbolizzazione: in tal modo, non è o non consiste da nessuna parte. Non è una singola parte, e neppure l’inesistenza del Tutto, ma è la suddivisione a costituire il segreto: segreto aperto, scoperto, esposto da ogni parte e a chiunque, come la dispersione delle stelle nel cielo, segreto *dell’aperto*, dell’offerto, dell’essere-esposto l’uno all’altro e l’uno attraverso l’altro.

* * *

Il frammento (o l’arte) è il simbolico *stesso* nel luogo e nell’istante della sua interruzione. È il segreto – piacere e/o dolore – che interrompe il simbolico, e che libera così questo più-di-senso, quest’infinitamente-più-di-senso, attraverso cui l’esistenza si rapporta e si espone a se stessa. Tale rapporto non chiude un significato, ma sospende il senso, lo diffrange e lo fragilizza infinitamente. Espone il senso come il segreto di ciò che non ha nulla di nascosto, nessuna profondità misterica o mistica, e che null’altro è se non il tocco molteplice, discreto, discontinuo, eterogeneo dell’essere stesso.

Frammento: il piacere e il dolore in cui l’essere gode e soffre di esistere. È così che l’arte è frammento: non è la presentazione dell’essere, e in questo modo non si rapporta alla verità nel senso in cui tutta la filosofia, da Platone e Plotino fino a Kant, Hegel, Nietzsche e Heidegger, ha voluto fissare l’arte in una funzione di verità. Quali che siano state le variazioni di questa funzione (mimesi, splendore, rappresentazione, svelamento, messa in opera, poetizzazione, ecc.), esse lasciano ancora inosservato che l’essere, al di qua o al di là della sua verità in tal senso, gode e soffre di esistere. Questo godere-e-

soffrire è venuta alla presenza, è presentazione senza “presentità”: di ciò, non c’è verità alla maniera in cui c’è verità dell’essere (riguardo all’essere). Piuttosto, la presentazione è di per sé verità. Ma non “riguardo a”: è essa stessa verità *essente* (o esistente). Se l’arte è presentazione della presentazione, e non dell’essere, lo è nel senso che si riferisce alla verità: l’arte non è, o non espone “riguardo alla” presentazione, bensì la presenta.

Non si tratta di dire che godere-e-soffrire sarebbe di un’essenza puramente estranea a quella della verità. Anzi, potrebbe darsi che appartenga alla verità in un modo di per sé essenziale: cioè il modo in cui la verità tocca, e non può che toccare.

Apertura, tocco, esposizione compongono l’atto proprio del frammento, il godere/soffrire dell’essere-al-mondo, della venuta/partenza al mondo. Quest’atto non è un’operazione, e non sfocia nell’opera, se l’opera è l’elaborazione e la produzione di un’essenza compiuta, sottratta alle aperture e alle fratture dell’esistenza, portatrice di un senso compiuto (foss’anche, tale compimento, quello di un’ermeneutica infinita, come ama pensare la nostra tradizione sull’arte).

Tanto vale dire che l’arte-frammento non è il sacrificio (che è uno dei sensi di *operatio*, da cui deriva il germanico *Opfer*): cioè che essa non opera e non assicura la continuità e l’omogeneità dell’essere superando, mediando o sublimando il frattale, il frammentario dell’esistenza dispersa. Il frammento è l’opposto del sacrificio, perché è l’opposto di quella continuità, di quella coesione d’essenza che la rappresentazione occidentale del sacrificio vuole assumere (quella di un’eucaristia che raccolga e incorpori i frammenti della propria grazia).

L’arte è tutto fuorché sacrificale. È anzi, al contrario, presentazione del fatto che la presentazione dell’essere – la sua frammentazione, l’esistenza – è insacrificabile: tocco, esso stesso eternamente intatto, dell’essere. (“Eternamente” vuol dire: nell’istante stesso del tocco, e “il mare mescolato al sole”.)

È proprio per questo, d’altronde, che tutta la tradizione metafisica sarà inciampata su un sacrificio *dei sensi*, che essa pretendeva nel nome della verità e del bene, ma che l’arte le rifiutava, le ritirava in virtù di un’altra apertura.

È proprio per questo, inoltre, che l’arte è *l’arte*, cioè la *téchne*: quest’ultima è innanzitutto ciò che ha luogo là dove non ha luogo quell’operazione essenziale e sacrificale che la “metafisica” ha progettato come specifica della *physis*. La *physis* sarebbe quella potenza che eleva e leva da sé la sua essenza al di là delle contingenze della sua manifestazione. Più precisamente: la sua manifestazione le è certo essenziale, ma lo è ancor più la potenza di esserla e/o di produrla da sé, e così di compiersi, di *finirsi* infinitamente, di una finitura senza resti. (Ed è di solito in questo che si è preteso che l’arte “imiti la natura”.) Ma la *téchne* è la *physis* senza una simile essenza: ciò che si compie da sé, ma in tal modo non compie nulla, non chiude la proprietà di un sé, né quella di un *sensu*. Ciò il cui senso, o i sensi, il più-di-un-sensu, è un godere/soffrire piuttosto che un compiere e un verificare.

La *téchne* è frammentaria o frattale: vale a dire che è il regno del senza-essenza, o dell’esistenza. Questo regno è senza dominio e senza sovranità. La potenza della tecnica ha un bel crescere in maniera esponenziale, essa non produce l’assunzione di una sovranità: non dispone, per far ciò, dell’istanza di un Fine e di un Senso. Non sorprende dunque che l’età della “tecnica” sia anche quella della “fine dell’arte”. L’arte, in effetti,

l'ha fatta finita col servizio e la finitura di un Fine. Ha finito di essere arte religiosa o arte metafisica, e altrettanto di essere arte politica, se la politica resta subordinata a un tale Fine. Ma al tempo stesso, l'arte è aperta a quella frammentazione del senso che è l'esistenza. Indubbiamente è a questo che l'arte è sempre stata l'apertura. Ma oggi, si tratta di una fenditura tale che dilata e dilacera l'arte medesima da parte a parte: verso la dimensione di quell'in-finito di senso al quale ci aspettiamo che essa risponda *per* noi.



Quaderni delle Officine, CI, Settembre 2020