

Classici e inediti

Michel Henry, *Arte e fenomenologia della Vita*

GAETANO IAIA*

ANDREA BOCCHETTI**

*Nota introduttiva

ISSR "S. Roberto Bellarmino" (Capua, Italia) - Università del Salento (Lecce, Italia) -
Université Paris IV-Sorbonne (Paris, France)

e-mail: iaia@antonianum.eu

**Traduttore dal francese

e-mail: andrea.bocchetti@gmail.com

© Presses Universitaires de France (per il testo francese)

Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale, sezione S. Tommaso d'Aquino (per la traduzione italiana)

NOTA INTRODUTTIVA

GAETANO IAIA

Che senso ha l'arte? Possiede essa una portata veritativa, etica o politica? A queste classiche domande Michel Henry – fenomenologo francese tra i più brillanti della sua generazione – si è sforzato di offrire una risposta definitiva. Lo statuto epistemologico dell'arte e della percezione estetica nel suo pensiero è però, ancora oggi, un campo di ricerca fundamentalmente poco o affatto esplorato. Se, infatti, il filosofo francese ha portato al centro dell'arte la questione della vita mostrando, con una radi-

calità inedita, come l'arte stessa non sia altro che l'espressione massima della potenza della vita in noi e, in definitiva, la rappresentazione e oggettivazione esemplari di noi stessi, il posto che l'arte occupa nel più generale sistema della sua fenomenologia materiale non può che essere considerato come uno dei *loci* che esigono un'accurata analisi. Nell'intervista che viene qui proposta, per la prima volta in traduzione italiana, Henry non solo riassume le grandi linee del suo pensiero "estetico" ma profila diverse piste di ricerca, degli *Holzwege*, dei *percorsi nella selva*, per chiarire i quali occorre avvicinare non solo le risonanze che la fenomenologia e l'arte hanno avuto nel suo pensiero, ma anche le differenti figure del movimento che egli ha dato alla nozione stessa di *estetica*. Per il filosofo francese, infatti, l'arte è portatrice e donatrice di Vita perché la rende oggetto d'intuizione e perché le permette di trovare piena espressione, provando se stessa e la propria forza vitale nel godimento estetico, ma porta e dona la vita anche nel senso, per molti versi metafisico, che in essa si esprime l'essere stesso che è, ancora una volta, la Vita. Se quest'ultima, intesa in termini amplissimi, è l'oggetto a lei più proprio, l'arte si trova allora investita del compito di mostrare la verità dell'essere e disporre a un'*etica*, che deve orientare il suo fruitore non meno che l'artista.

Attento alla *memoria* pur orientando il pensiero a un orizzonte prospettico e pluridimensionale, Henry mantenne lungo tutta la sua opera un costante confronto, difficile in certi casi, non soltanto con Heidegger e Husserl ma anche – tra gli altri – con Cartesio, Kant, Hegel, Nietzsche, Merleau-Pon-

ty, Scheler e Sartre. La *fenomenologia materiale*, che egli elaborò a partire da una acuta critica al “monismo ontologico” affermato dalla tradizione occidentale – riduzione di tutta la realtà a un singolo “modo di essere”, riduzione dell’*apparire* al venire alla luce, legando questo apparire all’orizzonte di visibilità coincidente con il mondo stesso – si propose come una riflessione sulla concezione stessa del reale, possibile solo grazie a uno “slittamento” o, meglio, a un rovesciamento fenomenologico del concetto di *materiale* verso lo spirituale. Così, approssimandosi alla manifestazione colta nella sua purità fenomenologica, Henry poté sostenere che l’oggetto della fenomenologia non erano i singoli fenomeni bensì l’atto stesso dell’*apparire* e ciò che rende questo atto possibile: la possibilità di auto-*apparire* dell’*apparire*. La *materialità* della fenomenologia henryiana consiste proprio nel fatto che il fenomeno, nel suo auto-d(on)arsi, diviene *Vita* che, quando viene esperita, permette alla coscienza di fare esperienza di sé. In questo modo, la filosofia poteva riavvicinarsi al problema della soggettività, intesa non come istanza anonima bensì come concreta *singularità vivente*. La *Vita*, in quanto affettività pura, divenne quindi il *methodos* mediante il quale Henry pensò in maniera nuova la soggettività del soggetto, il senso della *inseità*, la nozione stessa di *vita interiore*.

A fronte di questo, non molti studiosi si sono analiticamente soffermati sulle possibili ricadute che un’analisi eidetica, basata sulla soggettività essenziale delle forme sensibili e implicante l’identità dell’essenza dell’arte con quella della soggettività, può avere sulla riflessione estetica. La ricercatrice svizzera

Gabrielle Dufour-Kowalska, concentrando la propria riflessione sul ruolo primordiale che la sensibilità assume nella costituzione dell'*estetica materiale*, ha evidenziato come quella di Henry sia una "filosofia estetica" *sui generis*: le sue origini devono infatti essere ricondotte al XVIII secolo e, nello specifico, all'ineliminabile pensiero kantiano, che il filosofo francese però arricchisce con riferimenti ai maestri dell'idealismo tedesco e alle concezioni più specificamente romantiche di Schopenhauer e di Nietzsche, volendo porre in essere, proprio mediante la riflessione estetica, una *filosofia prima* alternativa alla onto-teologia trasmessa dalla tradizione.

Per il filosofo francese l'arte, operazione della soggettività conforme alla sua essenza e identica al suo compimento, esprime l'Assoluto; è per questo che la sua *artistica* diviene il *culmen* della fenomenologia materiale, definendo in maniera radicalmente nuova l'esistenza e l'esperienza estetica e facendola ruotare intorno ad alcune idee fondamentali, tra le quali *in primis* quella di *vita invisibile*, concetto mediante il quale il filosofo francese può rivedere radicalmente – o almeno proporsi di farlo – la prospettiva fenomenologica husserliana, ponendosi rispetto ad essa in atteggiamento di *continuità nella rottura* e sostenendo che l'unico e solo elemento che permette di cogliere l'autentica donazione che è auto-donazione e auto-afezione è la non-intenzionalità. In secondo luogo l'*astrazione*, per la quale la ricerca dell'interno nell'esterno della pittura permette di "convertire" i mezzi visibili della pittura alla loro ascosa potenzialità di esprimere l'invisibile, in altre parole alla capacità che essi hanno

di esprimere – per usare le parole di Kandinskji, pittore russo prediletto da Henry – la “sonorità interiore” di ciò che è.

In questo modo, l'apparire diviene un dato primario e originario della Vita nella sua affettività in quanto dato preliminare alla stessa conoscenza, così che anche i colori vengono ad assumere una nuova connotazione, venendo per certi versi ad essere investiti da un particolare tipo di soggettività. Se, infatti, sia quest'ultima sia gli elementi dell'arte vengono considerati in termini di *forma*, ne consegue che i colori *sono* in loro stessi *emozionali*, aspetto questo che evidenzia un ulteriore elemento di rottura rispetto a quelle idee che – paradossalmente – Husserl andava elaborando proprio negli anni in cui il pittore russo delineava la sua teoria estetica. Henry non pone più l'attenzione sugli “oggetti” o sulla figurazione pittorica, ma re-indirizza la pittura verso i suoi “elementi” propri: l'invito ad un utilizzo del “puro colore” comporta infatti una effettiva ri-creazione del senso dei colori, considerati non più in quanto identificativi di un oggetto ma in quanto *colori del niente, restituiti alla loro semplice apparenza di colori*.

Il terzo concetto-chiave è la *creazione* stessa dell'opera d'arte, giacché gli elementi lineari e cromatici di cui l'opera è fatta affondano le proprie radici nella soggettività abissale della vita invisibile. Forme e colori, apparentemente “visibili”, sono “esteriori” solo nel senso che chi le osserva può seguire il loro disegno e i loro contorni sulla carta o sulla tela; essi, però, hanno una ben più profonda interiorità per la quale, se la creazione estetica non è solo esteriorizzazione di un contenuto previo ma

è *per se* interiore, giacché consiste nell'esaltazione delle potenze della Vita, essa ha quindi con la creazione divina un rapporto ben più stretto di quello indicato dalla semplice analogia finora in vigore. In essa l'identificazione dell'assoluto e dell'anima non implica certo una identificazione della creatura all'Assoluto, ma la creazione artistica non può comunque che rinviare a una idea di *rivelazione*. Questo permette ad Henry, al tempo stesso, di affermare – riprendendo e superando la metafisica e l'estetica kantiana – sia l'idea di una estetica generale, che concentra la propria attenzione sulle condizioni dell'apparire in generale, *proprium* della riflessione fenomenologica, sia di un'estetica speciale, che legittima in maniera assolutamente e radicalmente originale la funzione e il senso profondo dell'opera d'arte.

Ripensando alle affermazioni henryane, però, una questione sembra restare irrisolta: se la fenomenologia materiale viene a configurarsi come una nuova estetica trascendentale, che traduce nei termini della filosofia contemporanea l'idea scritturistica, mistica e filosofica di una “creazione seconda” compiuta dall'uomo – essa è propria non solo ai testi neotestamentari di Paolo e Giovanni ma anche a Giovanni della Croce, a Meister Eckhart e a Scoto Eriugena – occorre allora domandarsi se il senso dell'apparire non si dispieghi unicamente all'interno della stessa soggettività, “personalmente”, a monte di ogni manifestazione fenomenica.

L'arte, per Henry, non inerisce alcun “prodotto” ma si pone come modello di vita in quanto a-simbolistica, antiespressionistica, non informale ma libera nella forma, aperta alla ca-

sualità, all'improvvisazione, al contributo non intenzionale dello spettatore, essa è arte in quanto movimento *verso* il mondo che non “è” ma “accade”. Essa, allora, non identifica una particolare tipologia di oggetti o una peculiare attività dell'uomo, bensì un *atteggiamento*: il suo compito non è più quello di rappresentare i fenomeni, ma solo quello di rendere visibile la *manifestazione* del loro apparire in quanto tali. L'oggetto artistico, quindi, è *fenomeno* non per quello che rappresenta o che in esso è dipinto, ma in virtù del *pathos* che lo rende palese, per l'affettività e le tonalità della vita che sono a suo fondamento.

Rispetto quindi ad altri approcci fenomenologici all'arte e all'oggetto d'arte, in Henry la dischiusura che l'arte permette non è quella di un orizzonte posto *al di fuori*, bensì quella della vita interiore: l'arte e l'artista rivelano un mondo di essere che è *oltre* il mondo della abituale fatticità, visualizzando la vita intima e clandestina dell'orizzonte pre-ekstatico senza necessariamente dirigere l'osservatore verso un oggetto fenomenico.

L'approccio henryano permette così di considerare l'opera d'arte alla stregua di un “vivente” dotato di affetto e sensibilità. L'applicazione della *epochè* fenomenologica all'arte rende quindi possibile il disvelamento di ciò che, al tempo stesso, si nasconde e si rivela nelle sue apparenze, del volto nascosto dell'opera, formato dagli affetti che nutrono ogni realtà sensibile, visuale o uditiva. L'opera d'arte, in questo modo, diviene manifestazione visibile di una realtà invisibile, è *sacra* così come è sacro ogni essere umano individuale.

Sono questi i motivi per cui, sorgendo a partire da una materialità affettiva e sensibile, la fenomenologia della vita permette di costituire un'autentica *estetica fondamentale*. Se la riflessione sull'opera d'arte inizia a partire dalla sua materialità, al tempo stesso sensibile e affettiva, il *darsi* dell'opera è davvero tale solo nella sua *folgorazione*, vale a dire nella implosione dell'Affetto in quella forma immanente che è il sentir-*si* in quanto "vita individualizzata".

Analogamente, l'esistenza estetica implica una vera *realizzazione* della vita, che non ha altra legge interna se non quella del "dirsi/darsi" sensibile della vita estetica nella sua auto-rivelazione permanente, in un vivere "sensibile" teso verso un vivere "estetico" che permette anche, e in maniera singolare, di considerare la creazione e la recezione estetica come espressioni di una "salvezza" per l'umanità. Non è quindi un caso se in *Voir l'invisible* Henry afferma che *l'arte è la resurrezione della vita eterna*.

Criticamente, va segnalato che l'assenza del concetto di "soggettività" (vale a dire dell'*io* realmente in situazione, "in presenza") rischia di viziare la dimostrazione elaborata: il tentativo di costituire una *filosofia prima* mediante la riflessione estetica rischia, paradossalmente, di recuperare in una forma nuova quel "monismo ontologico" da Henry costantemente denunciato, affermando un oggettivismo filosofico certamente più raffinato di quello scientifico ma per certi versi sottilmente più perverso.

Occorre quindi ricercare, reagendo alla provocazione elaborata da Henry, una visibilità *altra*, capace di favorire un'al-

tra impressionalità e soprattutto un altro tipo di esperienza interiore, elaborando una nuova lettura, un'azione di decifrazione di quei segni dell'invisibile da sempre celati nel cuore di una soggettività vivente, non limitandosi alla sola percezione di un preteso reale posto *dinanzi* a un osservatore in quanto oggetto intangibile.

La riflessione potrà trovare un rinnovato slancio quando sceglierà di concentrarsi su quello “spazio intermedio” che è l'*apparire* pittorico, posto tra la trascendenza del visibile e l'immanenza del *pathos*, non interpretando più Kandinskij alla luce della fenomenologia materiale bensì, in direzione contraria rispetto alla prospettiva delineata da Henry in *Voir l'invisible*, ricollegando l'immanentismo radicale henryano alla fenomenologia husserliana dalla quale esso deriva – si pensi alle affermazioni sulla costituzione del reale trascendente – utilizzando ad esempio l'analogia tra la situazione dell'astrazione kandinskijana e l'arte pre-astratta del tempo di Husserl e semmai riprendendo l'idea di una “materialità” del colore o anche di una *oggettività cromatica* la cui esistenza, in quanto tale, non si produce che *nella* e *grazie alla* recezione operata dal soggetto. Questa “oggettività” cromatica è certo immaginaria o, se si preferisce, appartenente all'ordine della rappresentazione, dipendendo interamente dalla tonalità affettiva, ma è anche l'affermazione di una co-appartenenza del soggetto e dell'oggetto all'unica manifestazione di un indicibile sovra-essere ri-nascente, co-nascente, a partire dalla sua propria duplicazione.

Così, la figura del mondo estetico può anche non essere quella che si allontana in maniera assoluta dalla rappresentazione derivante dall'esperienza sensibile: al centro del pensiero di Henry vi è l'*alterità* di forme e colori e non necessariamente la negazione di un mondo, aspetto questo riconosciuto dallo stesso Henry allorquando scrisse che *ogni pittura è astratta*, vale a dire che ogni pittura trae la sua potenza espressiva anzitutto dalle tonalità affettive.

Rispetto quindi alla tradizionale visione dell'arte, che utilizza le analogiche categorie di soggetto, espressione, creatività e stile, la riflessione henryana permette anche di avvicinare e ricomprendere i nuovi mezzi di comunicazione-espressione artistica (si pensi in particolare all'arte digitale), che si propongono talvolta come eventi fluttuanti e non permanenti ma che restano infinitamente replicabili e, soprattutto, immateriali e *virtuali*, impercettibili sul piano fisico ma presenti su quello visuale, privi di una dimensione oggettuale ma pur sempre significativi, in quanto assumono senso (e in qualche caso prendono vita) solo quando interagiscono con i presunti spettatori che, consapevolmente o inconsapevolmente, partecipano sincretisticamente con l'artista allo stesso processo creativo e interpretano il significato dell'opera secondo la propria soggettività. Nell'evo contemporaneo, trionfo della *riproducibilità tecnica*, anche grazie a riflessioni come quella di Henry l'opera d'arte ritrova quindi la sua singolarità, divenendo paradossalmente unica non solo nella sua fase di creazione o di elaborazione ma soprattutto nella fase della sua fruizione, in quanto nessuna persona potrà mai

esperirla allo stesso modo anche quando essa è *inconsistente* nella realtà quotidiana.

Una delle più grandi “scoperte” della fenomenologia sta nell’aver affermato la profonda relazione che associa la creazione artistica alla schiacciante evidenza del mondo sensibile; se la presentazione stessa del mondo è, intesa *stricto sensu*, una *immaginazione*, e se l’esperienza che di esso è possibile si caratterizza proprio nell’entrare in relazione con se stessi e con l’altro da sé, l’arte diviene allora *metafora* della realtà (anche culturale), nella quale sono contenute le direzioni rappresentative del passato, diviene *paradigma* del modello di complessità della vita umana, con le sue caratterizzazioni e contraddizioni, ma diviene soprattutto *prospettiva*, che permette di identificare gli elementi della realtà. L’estetico non può quindi che avere – come *farmaco cognitivo* – la missione di ricordare, giustificare e, per certi versi, di dimostrare il potere dell’immaginazione che guarda, comprende e reinventa il mondo.

Legando tutto questo al senso “non greco” dell’apparire, e restituendo all’immaginazione l’importanza ad essa attribuita da Heidegger e, soprattutto, da Husserl, è quindi possibile ribadire lo spessore e la materialità fenomenologica di quell’immaginario che l’astrazione artistica mette in evidenza, interrogandosi allo stesso tempo su quelle risorse affettive che il vivente può trovare nella esteriorità – che è anche distanza irreale – dell’immagine. L’*assenza*, che nutre l’immaginazione e nella quale riposa la sua fertilità, si lega alla presenza debordante di quel mondo impressionale che riceve il suo peso dalle tonalità

affettive che essa manifesta. In questo modo, ed è questa non solo una speranza, viene a formarsi un'arca di realtà, che ingloba in sé quella *manifestazione totale* i cui fondamenti erano fino ad ora impercettibili.

ARTE E FENOMENOLOGIA DELLA VITA¹

Traduzione dal francese di ANDREA BOCCHETTI

«Quindi, dove l'opera può dirsi a casa propria? In quanto opera, essa è a casa propria unicamente nel raggio che essa apre attraverso la sua presenza [...]». Essere opera vuol dire allora installare un mondo?»². Cosa pensa lei di questa tesi e come interpreta lo statuto ontologico o fenomenologico dell'opera d'arte?

Malgrado il peso del suo pensiero, nell'insieme io non sono d'accordo con Heidegger. La grande acquisizione della fenomenologia è l'idea, che proviene da Husserl, che il mondo non si limiti affatto al mondo esistente e che ci sia in fondo la costante possibilità dell'installazione di una nuova dimensione ontologica. La realtà, quindi, non si riduce alle cose; al contrario vi sono delle dimensioni dell'essere insospettate ed il proprio dell'uomo è esattamente vivere in questi campi nuovi. L'arte rientrerebbe in uno di questi campi, e l'artista getterebbe al di là del mondo della fatticità abituale tale dimensione dell'essere che è un campo assolutamente specifico. In sintesi, l'arte definirebbe una

¹ *Entretien avec M. Huhl et J.-M. Brohm*, in *Prétentaine*, n.6, *Esthétiques*, 1996, 27-43.

² M. HEIDEGGER, *L'origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1992, 43 e 47, tr. it.: *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri Interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, 30-31.

regione originaria che non ha la sua fonte in un esistente già dato, in una sorta di mondo sostanziale, reale; al contrario essa rinvierebbe a delle potenzialità molto più fondamentali, che non sarebbero peraltro estranee a questo mondo ma sarebbero come un orizzonte nel quale tale mondo è possibile. L'arte ci rivelerebbe una realtà più profonda del mondo in cui noi pensiamo di vivere, qualcosa di equivalente alla possibilità di questo mondo. Sarebbe qualcosa di nascosto, in fondo, ma che l'arte fa vedere, un apparire puro che rende visibili le cose, e che Heidegger ha interpretato nella seconda parte di *Essere e Tempo*³ come temporalità. È una sorta di trascendenza radicale al di là degli enti, come una concavità di luce (*creux de lumière*) sul cui schermo le cose diventano visibili, e che, al di là delle cose, ci rimanda al loro apparire puro.

La distinzione che fa Heidegger tra “cosa”, “prodotto” e “opera d’arte” le sembra pertinente?

Nella misura in cui tale tesi è specificamente fenomenologica – vale a dire che essa fa dipendere l'essere dall'apparire – c'è come una donazione immediata della cosa che occulta la sua reale donazione. Riprendo un esempio risalendo a Kant – e credo che il pensiero di Heidegger sia tributario di tale esempio. Noi percepiamo dei corpi: questa sedia, questa stanza, o anche il nostro proprio corpo. Quel che noi tematicamente miriamo (*visons*) sono tali corpi. Ma come notava già Kant nella sua *Estetica trascendentale*, una straordinaria analisi con la quale si apre la *Critica*

³ M. HEIDEGGER, *Etre et temps*, Gallimard, Paris 1986, tr. it.: *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano, 2005.

*della ragion pura*⁴, io non potrei mai percepire tematicamente un corpo se non avessi la percezione non tematica dello spazio. Lo spazio è dunque quella cosa che io non prendo in considerazione ma che mi permette di prendere in considerazione i corpi. Credo che Heidegger abbia esteso questa intuizione all'idea di mondo puro che non è la somma degli enti, ma che, in relazione ai corpi ed ad ogni ente, gioca proprio il ruolo che lo spazio gioca in relazione al corpo materiale nella percezione ordinaria. È un'idea molto forte e secondo tale problematica, con la quale io sono d'accordo solo in prima battuta, si può dire che l'arte ci rinvia in effetti ad un *apparire originario*. Di fondo l'arte vuole farci vedere, al di là della cosa, l'apparire che si nasconde e nel quale la cosa si svela, ma che essa al contempo nasconde: una sorta di far-vedere che è nascosto. C'è però probabilmente in Heidegger un'altra idea, con la quale io non sono più d'accordo.

Per Heidegger, l'opera d'arte installerebbe il mondo radicale, quello che lui chiama la dimensione ek-statica del tempo tridimensionale, orizzonte all'interno del quale abbiamo accesso a tutte le cose, giacché in realtà le attendiamo sempre in un futuro e le tratteniamo in un passato. È un po' quello che lei dice alla fine del suo testo sul corpo⁵. Il rendersi presente è un passaggio nel quale noi vediamo la cosa, ma tale passaggio si compie partire da orizzonti ek-statici attraverso i quali essa sciogla: ed è questo orizzonte che ci permette di vederla. Ecco una prima tesi con la quale non sono concordo. Ve n'è un'altra però che è forse implicita nella parola di Heidegger, ripresa dall'e-

⁴ I. KANT, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1993, tr. it.: *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari 2015.

⁵ J.-M. BROHM, *Philosophies du corps: Quel corps?*, in *Encyclopédie philosophique universelle*, t.1: *L'Univers philosophique*, PUF, Paris 1989.

estetica moderna, secondo la quale c'è una dimensione estetica specifica, diversa dalla percezione reale. Oggi ci è familiare l'idea che l'artista crea un'opera specifica, un'opera d'arte che non è comparabile ad un oggetto utile. Per esempio, le "scarpe" di Van Gogh non servono a niente, mentre il calzolaio fabbrica delle scarpe che servono a camminare. L'artista crea un mondo a parte, delle scarpe che non sono delle scarpe di cui ci si serve. È una tesi quasi banale del pensiero moderno, e tuttavia è necessario correggerla. Infatti, tale dimensione artistica specifica non esisteva quando le più grandi opere d'arte dell'umanità sono state create. La gran parte delle opere estetiche che noi ammiriamo, i templi greci o le grandi cattedrali del Medioevo per esempio, non sono state in alcun modo create secondo questa modalità. Le persone che le concepivano non prendevano in considerazione la dimensione dell'arte, che non esisteva, ma costruivano edifici a gloria di Dio, edifici la cui funzionalità era di rendere possibile un culto della divinità. Non è affatto la stessa cosa. Essi avevano in vista il divino, il sacro, e questo era solo casualmente bello, in qualche maniera. Siamo noi che, oggi nel XX secolo, proiettando retrospettivamente il nostro concetto dell'arte, troviamo queste opere belle. E d'altronde, poiché abbiamo perso il significato primario di quelle opere e non interpretiamo più un tempio come un accesso all'essenza sacra delle cose ma come un'opera d'arte, noi troviamo in esse solo il fatto che sono belle.

C'è comunque, forse, un passaggio storico in cui si istituisce socialmente l'artista...

Sì, ma è il “passaggio”, come lei dice molto bene, da un universo religioso in cui le opere di bellezza, che ci sembrano oggi esser tali, non definivano la finalità perseguita dal creatore, comunque consapevolmente: quest'ultimo innalzava infatti un edificio in un atto di celebrazione e di adorazione, dunque un atto specificamente religioso. Le chiese romaniche per esempio, che ci appaiono oggi così belle, erano costruite in realtà per creare un accordo tra lo spirito dell'uomo e quello di Dio: una via di accesso alla divinità.

In Heidegger il problema è fondamentalmente oscurato poiché nella sua opera occorre operare una distinzione tra *Essere* e *Tempo*, distinzione che da un lato definisce una fenomenologia del mondo, un pensiero del mondo, e dall'altro lato i testi influenzati da Hölderlin e Nietzsche. In un primo tempo si percepisce che in fondo il mondo è qualcosa di abbastanza piatto, un po' banale, mentre quello degli dèi è di conseguenza molto più prestigioso. Simultaneamente, Heidegger ha fatto poi intervenire nella sua filosofia degli dèi, del sacro, un universo che non era probabilmente incluso in *Essere e Tempo*, senza tuttavia che tale dimensione del sacro sia con ogni probabilità fondata a livello dell'analitica esistenziale di *Sein und Zeit* e dell'*Esserci*: è in ogni caso uno dei problemi che si pongono oggi i filosofi. Il suo pensiero diviene allora molto difficile poiché uno sguardo critico è a questo punto necessario per sapere se l'apparire che egli concepisce si giustifica a partire dalle sue tesi fenomenologiche sulla temporalità del mondo. La mia posizione riguardante la sua tesi più profonda, vale a dire che l'opera d'arte ci rinvia ad un appa-

rire originario, è la seguente: l'apparire originario non è quello pensato da Heidegger, non è il Mondo o la Natura dei Greci, la quale costituiva materia del sacro, poiché i Greci vivevano a tutta evidenza a contatto di quest'ultimo; l'apparire originario appartiene ad un altro ordine. Non è un apparire ek-statico che ci getta fuori, non è quindi un orizzonte, ma è ciò che io chiamo la *Vita*, cioè a dire *una rivelazione* che non è una rivelazione di qualcosa d'altro, che non ci apre ad una exteriorità, ma che ci apre propriamente ad essa.

Ecco un semplice esempio: cosa ci rivela la sofferenza? Essa è muta. Ci rivela semplicemente la sofferenza. Dico dunque che c'è un pathos, una dimensione patica che è la vita, la quale consiste semplicemente nel fatto che essa fa prova di sé⁶ (*s'éprouver soi-même*). Ma provare sé stessi è qualcosa di assolutamente radicale, di abissale, poiché ciò si compie unicamente nella sofferenza e nella gioia. Per dare riferimenti chiari, il dio non è – per parlare greco, poiché oggi parliamo greco più che cristiano – soltanto Apollo, che è in realtà il dio della luce, il dio delle immagini, delle forme luminose; il dio è innanzitutto Dioniso. Orbene, Dioniso non ha mondo. È il dio del desiderio e della vita schiacciata contro sé stessa, nella sua gioia e nella sua sofferenza. È un dio carico di sé in un pathos così insostenibile che infatti vuole scaricarsi di sé. Di fondo, Dioniso è colui che genera Apollo per mettersi in disparte. Ritroveremo questo tema in Freud: che cos'è la libido? Che cos'è l'io? È una realtà

⁶ Data la ridondanza impossibile da rendere in italiano, è stata preferita per l'espressione riflessiva *s'éprouver soi-même*, così come per le altre suscettibili dello stesso problema, una traduzione non letterale, che riporterà di volta in volta tra parentesi il concetto henryano nella sua versione francese [NdT].

carica di sé in maniera così insostenibile. La vita è un fardello così pesante che essa cerca di mettersi a distanza.

A questo punto, si propone un'altra spiegazione dell'arte come messa a distanza di ciò che sopporta innanzitutto sé stessa (*se supporte d'abord soi-même*), ma come un insopportabile-fardello. L'altro punto di partenza sarebbe costituito allora da Schopenhauer, Nietzsche ecc. Troveremmo in più l'idea che l'arte crea, in questa messa a distanza, una sorta di luminosità; crea delle figure nelle quali e grazie alle quali Dioniso sfugge alla sua sofferenza.

Se approfondiamo la fenomenologia della vita, la questione fondamentale è quella del Sé trascendentale, di ciò che ci permette di dire "Io", "Me". Orbene, nelle filosofie di Heidegger o di Merleau-Ponty, non c'è nessun fondamento di tale Sé. Nessuno di questi due filosofi può spiegare perché io dico "Io" (*Je*) o "Me" (*Moi*). In una filosofia della vita che è un'*auto-afezione* – termine per me fondamentale –, vale a dire che è un'afezione non dal mondo ma da sé stessa e ogni percezione, ogni immaginazione, ogni pensiero concettuale è una *etero-afezione*. È un'afezione da parte di un'alterità, da quell'ambito dell'alterità dove qualunque cosa d'altro può mostrarsi a me, darsi a me originariamente come altro. Ma se ogni cosa si desse a me come originariamente altra, non ci sarebbe nessun Io (*Moi*) cui essa si dà. Perché ci sia un Io (*Moi*), è necessario parlare come Kierkegaard e dire che l'Io (*Moi*) è qualcosa affetto da sé senza distanza, dunque impossibilitato ad allontanarsi, a separarsi da sé, a sfuggire a ciò che il suo essere ha di pesante. Io direi che questa nuova dimensione dell'arte si spiega unicamente attraverso la Vita. È solo in riferimento a tale dimensione patica, di cui Dioniso è

un'immagine ma nella quale si dispiega anche il Cristianesimo⁷, è solo in rapporto a questa vita, una vita trascendentale, così definita fenomenologicamente, che l'opera d'arte è possibile.

Occorre a questo punto introdurre una rottura totale e dare un'altra teoria dell'opera d'arte, esplicitamente formulata per la prima volta nei suoi scritti teorici da Kandinsky – che io ammiro infinitamente. I suoi scritti sono stati concepiti al fine di produrre una teoria della pittura astratta. Ma se riflettiamo sull'esposizione stessa che Kandinsky fa della pittura astratta, ci accorgiamo che si tratta di una teoria che vale per ogni pittura in generale.

In Fenomenologia materiale⁸ lei analizza la «sostanza fenomenologica invisibile» che è «l'immediazione (immédiation) patica nella quale la vita fa la prova di sé». Se, come lei sostiene, la vita è «il principio di ogni cosa», come si può prendere in considerazione una fenomenologia dell'invisibile o più esattamente del rapporto tra il visibile e l'invisibile dal punto di vista dell'arte? Domanda connessa: l'opera d'arte è visibile o invisibile, immanente o trascendente, oggettiva o soggettiva, interna o esterna? Ci riferiamo in questo caso alle riflessioni fenomenologiche di Roman Ingarden⁹.

Le domande che lei mi pone sono le mie domande... Marx dice da qualche parte che l'Umanità si pone solo questioni che può risolvere. Io direi, in maniera più modesta, che in quanto filosofo che ha lavorato al di fuori dei sentieri percorsi dal pensiero moderno, mi sono ritrovato in una situazione di precarietà riguardo

⁷ M. HENRY, *C'est moi la vérité. Pour une philosophie du christianisme*, Paris, Le Seuil, 1996, tr. it.: *Io sono la verità*, Queriniana, Brescia 1997.

⁸ M. HENRY, *Phénoménologie matérielle*, Paris, PUF, 1990, 7; tr. it.: *Fenomenologia materiale*, Guerini, Milano 2001, 62.

⁹ R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, Christian Bourgois, Paris 1989.

a ciò che volevo dire; mi è risultato cioè molto difficile trovare gli strumenti concettuali per esprimere una fenomenologia inedita. Certo una fenomenologia, ma totalmente altra poiché la mia concezione dell'apparire non riguarda unicamente l'apparire del mondo, ma la donazione patica, la *rivelazione patica*.

Mi sono basato sugli scritti di Kandinsky poiché la sua analisi mette in gioco le categorie che avevo individuato nella mia analisi fenomenologica. Sono arrivato all'idea che c'è una "duplicità dell'apparire": un modo di darsi in una etero-affezi-
one, come capita in tutto ciò che vediamo, e un modo patico, che invece non vediamo mai. Perché? Perché, per il fatto che non si dà scarto, non c'è dispiegamento ek-statico nel senso in cui lo intende Heidegger, non c'è vedere possibile. Per vedere, occorre che ci sia una sorta di distanza. In questo caso, non c'è distanza poiché la rivelazione si fa unicamente nella carne dell'affettività, essa si fa cioè senza distanza. In tal senso, tale dimensione della vita è invisibile, in un significato radicale. Essa può solo provarsi (*s'éprouver*) paticamente. E può farlo incontestabilmente poiché è assolutamente impossibile contestare una sofferenza, la sofferenza di colui che soffre. Se ci si attiene alla prova pura e semplice – in fondo è il *cogito* di Descartes¹⁰ – non c'è a riguardo nessun dubbio. La paura, per esempio, se mi attengo senza interpretazione a ciò che realmente provo, è indubitabile. Nello straordinario esempio del sogno di Descartes, anche se tutto ciò che vedo è falso – secondo l'ipotesi della falsità del visibile, che sia esso sensibile o intelligibile –, se provo un timore, il mio timore è così come io lo provo; e ciò è assolutamente indubitabile. Ecco il cosiddetto razionalismo di Descartes...

¹⁰ R. DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, PUF, Paris 1996; tr. it.: R. DESCARTES, *Meditazioni metafisiche*, in *Opere 1637-1649*, Bompiani, Milano 2009.

Le passioni dell'anima?

Sì, le passioni. Allora, se si accetta questo, come si situa l'opera d'arte? Credo che la dimostrazione di Kandinsky sia folgorante, e lo sia perché egli la fa a proposito della pittura. Orbene, in tutta evidenza, la pittura è un'arte visuale, fatta di elementi visibili, di quegli elementi fondamentali che sono le forme e i colori. È il motivo per il quale la pittura è sempre stata considerata come un'arte del visibile, la cui carne appartiene al visibile.

Iniziamo dai colori. Kandinsky mostra in che modo un quadro si organizzi attorno ad un colore. In un sottobosco dei dintorni di Monaco, per esempio, vede un colore e dipinge quello che c'è attorno. Dipinge un quadro che si compone a partire dal rosso, da una nota di rosso, ecc. Ma quando ci riflette, realizza che quel colore sembra un frammento di exteriorità. C'è una sorta di macchia rossa, anche se non pensa più a quel rosso come il rosso di un tovagliolo o al rosso delle labbra di una donna o del suo foulard: è alla fin fine qualcosa che si dispiega comunque in una specie di primo mondo, sebbene non sia il mondo dell'utile. In verità, egli aggiunge, la realtà di quel colore è un'impressione, un'*impressione radicalmente soggettiva*. Non c'è in Kandinsky nessun riferimento filosofico, ma in quanto fenomenologo posso dire che è la tesi di Descartes e anche quella di Husserl. In Husserl, infatti, prima che il colore sia un momento o una qualità dell'oggetto, un "colore noematico", il colore è un'impressione pura, una *cogitatio*, dello stesso ordine del timore nel sogno di Descartes. In questo senso il colore è doppio: se da un lato è innanzitutto un rosso che vedo sulla tavolozza, ma al contempo sono vittima di un'illusione credendo che il rosso si limiti a quella macchia che vedo sulla tavolozza. In verità, la

realtà del rosso è l'impressione che crea in me quel rosso steso sulla tavolozza. Ed è tale impressione la vera essenza del colore.

È possibile dimostrarlo metafisicamente. Prendiamo l'esempio del calore. Se metessi la mia mano lì, potrei dire: «Guarda, questa materia plastica è fresca!». Ma questo è assurdo: quella plastica non è altro che plastica, non sente alcunché. La freschezza è puramente soggettiva: io la proietto nella mia mano e sulla materia. Allo stesso modo è assurdo quando dico «il muro è tiepido»: è feticismo. Descartes non si è curato di questa illusione: il muro non è affatto tiepido, sono io ad esserlo! Lo stesso vale per il colore rosso. Non c'è rosso nel mondo. Il rosso è una sensazione e tale sensazione è assolutamente soggettiva, originariamente invisibile. I colori originari sono invisibili ma essi sono stesi sulle cose attraverso un processo di proiezione.

Il pittore costruisce una tela: è una "composizione". È questo il termine che Kandinsky dà a tutte le sue pitture risalenti ad un certo periodo; esse restano tuttavia sempre delle composizioni. La composizione del quadro deriva propriamente dalla decisione dell'artista di utilizzare qui del rosso, lì del giallo. Ora, perché mettere qui del rosso, lì del giallo? Ci sono due spiegazioni. La prima è che l'oggetto che voi dipingete, per esempio un muro in mattoni di una casa olandese, è rosso; e allora voi utilizzate il rosso. Al di sopra voi avete un cielo grigio-blu; e allora voi utilizzate il grigio-blu. La pittura ha un modello che è nel mondo che voi intendete restituire, anche qualora non voleste fotografarlo. Questa spiegazione è tuttavia senza valore poiché la gran parte dei grandi quadri figurativi non obbediscono a questa legge di costruzione. Se si contempla per esempio un'adorazione dei magi dipinta nel *Quattrocento* è possibile ammirare la scena in cui i magi arrivano coperti di abiti meravigliosi, men-

tre ripongono i loro doni dinanzi all'essere più umile. Questo tema dà luogo a delle composizioni meravigliose. È stato ricordato poiché consentiva lo sfruttamento estetico della sensazione. Orbene, nessun pittore ha visto l'adorazione dei magi. I pittori non avevano alcun motivo per fare in modo che il vestito di Gaspare o Baldassarre avessero una veste gialla piuttosto che rossa. Essi non avevano neppure alcuna ragione di rappresentarli in un modo o nell'altro. La scelta che sembra corrispondere a ricchi abiti dell'epoca, la scelta dei colori non può che provenire da altrove, da un luogo diverso da quello della rappresentazione oggettiva. Qual è questo luogo? È il potere emozionale del colore. È un classico oggetto di riflessione a partire da Goethe ma che diventa fondamentale per Kandinsky, che si dà come compito quello di studiare il potere emozionale di ogni colore. In questo modo egli percepisce che il giallo è un colore aggressivo che va verso lo spettatore, mentre il blu è un colore tranquillizzante che si allontana da lui. Si userà quindi qui del blu e lì del giallo, a seconda che si voglia produrre questa impressione della cosa che viene verso di voi, che vi aggredisce, o viceversa che vi tranquillizza. Ogni colore sarà oggetto di un'analisi emozionale e dinamica, e tale analisi offrirà la vera motivazione per la quale quel colore è stato utilizzato. Questa motivazione non risiede più allora nell'esterno, nel visibile, ma nella capacità emozionale, impressionale, del colore. Tutta la legge di costruzione del quadro è strappata al mondo per essere situata in una soggettività radicale. Si potrà dipingere non più il mondo, ma l'anima delle persone, le loro emozioni. Si può altresì mostrare, tuttavia, che se il pittore ha scelto di rappresentare una cosa o l'altra, è perché questa cosa ha, in virtù dei suoi colori, quell'effetto im-

pressionale su di lui. Anche la pittura detta figurativa ne è una conferma.

Se consideriamo le forme, la dimostrazione è ancora più eclatante. Una forma non è infatti una sorta di entità esteriore ma l'espressione di una forza. Il punto, la linea retta o ondulata ecc., sono l'espressione di forze specifiche che si dispiegano in modo differente, continuo o intermittente, in una stessa direzione oppure modificandola. E la teoria delle forme, che rinvia a delle forze, rinvia al contempo alla soggettività, poiché le forze abitano il nostro corpo, il nostro corpo vissuto, il nostro corpo soggettivo che è il nostro corpo reale. Di conseguenza, il mondo delle forme è, in qualche modo, un universo cifrato il cui vero significato rinvia al gioco delle forze in noi, e quindi alla vita, poiché il corpo vivente è un corpo fatto di forze: questa è l'origine della pittura. Anche in questo caso è un elemento invisibile, la *forza invisibile* con la quale si identifica il corpo vivente, ciò in cui consiste il principio della composizione della pittura.

La pittura si dà come tema esplicito quello di esprimere la vita e, riguardo a ciò, essa si congiunge con la musica. Poiché la musica non ha mai voluto, eccezion fatta per la musica rappresentativa di cui tutti riconoscono il carattere superficiale, imitare il rumore del vento o quello dell'acqua sulle rocce. La musica ha sempre avuto come intento quello di esprimere la vita, dando così anticipatamente ragione a una fenomenologia della vita. Essa non esprime nulla, non esprime l'orizzonte del mondo né alcuno dei suoi oggetti. Il primo pensatore che ha afferrato l'essenza della musica è stato Schopenhauer. Gli altri si sono persi, dicendo che si trattava di matematica; Schopenhauer invece – uno dei più grandi pensatori di tutti i tempi anche se un cattivo filosofo, si può essere infatti pensatori molto profondi

pur essendo un cattivo filosofo – ha esplicitamente affermato che la musica esprimeva l'affettività¹¹. È possibile concepire che ogni arte, anche la più esteriore, esprime l'affettività e rinvia al corpo vivente.

Il corpo è l'illustrazione che coglie l'idea che ho perseguito in tutta la mia ricerca filosofica sulla dualità dell'apparire, quello che io chiamo la “duplicità dell'apparire”: visibile e invisibile. Il corpo si presenta innanzitutto a noi nel mondo ed è interpretato immediatamente come un oggetto del mondo, qualcosa di visibile, che io posso vedere, toccare, sentire. Ma questo non è che il corpo apparente; il corpo reale è il corpo vivente, il corpo nel quale io sono collocato, che non vedo mai e che consiste in un fascio di poteri – io posso, io prendo con la mia mano – e questo potere io lo sviluppo dall'interno, fuori mondo. È una realtà metafisicamente affascinante poiché ho due corpi: visibile e invisibile. Il corpo interiore che io sono e che è il mio vero corpo, è il *corpo vivente*; è con questo corpo che in verità io cammino, prendo, stringo, sono con gli altri.

È questo corpo invisibile, che d'altro canto è la *fonte del desiderio*: in presenza del corpo dell'altro, io percepisco un corpo visibile ma intuisco (*je pressens*) una soggettività, ed è quella che voglio raggiungere. In una teoria dell'eroticismo si potrebbe mostrare come il desiderio – e per questo esso ricomincia indefinitamente – miri a raggiungere qualcosa che non posso toccare nel mondo, ma che si tocca (*qui se touche lui-même*) fuori mondo e che è esattamente la vita: la vita invisibile di colui o colei che desidero. Difatti, tutti i gesti del desiderio sono degli atti simbo-

¹¹ A. SCHOPENHAUER, *De la métaphysique de la musique*, in *Le monde comme volonté et comme représentation*, PUF, Paris 1966, 1198-1200, tr. it.: *Sulla metafisica della musica*, in *Il mondo come volontà e rappresentazione*, I Meridiani, Milano 2014, p ***.

lici nei quali io provo ad avvicinarmi al luogo in cui io coincido, ad esempio, con il piacere dell'altro. E tuttavia è un problema metafisico sapere se io ho realmente accesso a quel luogo in cui l'altro, lui stesso, fa prova di sé (*s'éprouve lui-même*) in questa immediatezza che è la vita.

Riguardo a ciò che ha appena detto relativamente al corpo, lei sviluppa una teoria del soggetto...

Sì, e questo risponde al problema dell'implicazione del corpo nell'opera d'arte. Kandinsky dipinge deliberatamente la vita. Connesso allo straordinario progetto che la pittura non deve più dipingere il mondo ma esprimere la vita, al pari della musica, c'è l'idea, infatti, che la pittura è una mediazione tra gli esseri; e questo precisamente perché gli "elementi" della pittura, secondo la sua espressione, non sono solo oggettivi ma anche soggettivi. Di conseguenza, chi guarda una forma prova (*éprouve*) lo stesso pathos di colui che l'ha concepita, nella misura in cui la forma non può essere letta se non per la riattivazione – in una sorta di simbiosi patica, almeno immaginaria – di forze che sono in voi, e che sono sia le forze del corpo vivente del creatore che dello spettatore. Se un certo tipo di linea esprime un certo pathos, allora colui che vede la linea, la ritraccia, la ricrea con delle forze soggettive, si trova nello stesso stato patico di quello che l'ha disegnata. Il tratto di Paul Klee obbliga implicitamente colui che guarda uno dei suoi disegni a rivivere quello che Paul Klee ha vissuto. La realtà del tratto è una forza interamente determinata, ad esempio una forza che inquieta, che freme, che non smette di cambiare. Non sono semplici metafore. L'inter-soggettività si compie nella misura in cui il quadro è un insieme:

non di forme ma di forze, non di colori esteriori trascendenti ma di impressioni e di emozioni. In quel momento c'è *contemporaneità*: lo spettatore si fa contemporaneo delle forze e delle impressioni che il quadro, come immaginario, ricrea in lui, nella sua apparenza esteriore. È realmente una contemporaneità nel senso di Kierkegaard. Per quest'ultimo, il credente è colui che si fa il contemporaneo di Cristo¹², mentre molti contemporanei del Cristo non lo furono. Essere contemporaneo vuol dire ripetere in una ripetizione interiore, in una riattualizzazione di ciò che era stato un tempo attualizzato. Nell'ambito della pittura, la contemporaneità è quella *textura* di forze e di emozioni interiori di cui il quadro è l'espressione. Espressione che non è separata da ciò che essa esprime, se è vero che a ogni istante la realtà del colore è nell'impressione interiore, che la realtà della forma è nella forza interiore e che senza questa forza interiore la forma diviene qualcosa di morto. I quadri sono morti fintanto che i quadri non fanno avvenire tale riattualizzazione in una soggettività che può essere tanto quella dello spettatore che quella del creatore.

Lei parla dell'intersoggettività in quanto "comunità patica". Possiamo allora considerare che l'arte sarebbe una mediazione etica dell'esser-insieme sociale? Lei sottolinea inoltre la necessità «di una fenomenologia della trascendentale»¹³. Il problema che si pone in questo caso, se si ammette questa nozione di trascendentalità della vita, va nella stessa direzione: possiamo dire, e perché, che l'arte è un'etica della comunità o dell'intersoggettività?

¹² S. KIERKEGAARD, *Les miettes philosophiques*, Le Seuil, Paris 1996, 103-122; M. HENRY, *La barbarie*, Grasset, Paris 1987, 218 (rééd. PUF, Paris 2001), tr. it.: S. KIERKEGAARD, *Briciole di filosofia*, Brescia, Morcelliana, 2012.

¹³ M. HENRY, *Phénoménologie matérielle*, 9-10, tr. it.: *Fenomenologia materiale*, p. ***

Sì, certamente. E allora in che modo? Le do una risposta puramente personale, la quale è quindi da prendere o da lasciare. Noi siamo dei viventi, ma si tratta di una condizione metafisica straordinariamente difficile da comprendere; e devo dire che il mio lavoro sul cristianesimo mi ha permesso di circoscriverlo meglio. Il carattere decisivo della nostra vita è che noi siamo radicalmente passivi: non siamo stati noi ad addurci in questa vita. Siccome tale condizione della nostra vita è invisibile al pari della nostra vita stessa, non ci facciamo attenzione. Di fatto, la nostra vita è una specie di storia non separata da sé stessa, una specie di storia non ek-statica: è una storia in cui c'è soltanto un presente vivente, senza avvenire né passato. Noi siamo costantemente con noi stessi. L'io non può ritagliarsi in più fasi che passano in fasi che non sono ancora venute: questo ritaglio è irrazionale ed emerge unicamente nella rappresentazione. L'io vivente è infatti una sorta di auto-movimento, di auto-trasformazione, come una palla che rotola senza mai separarsi da sé. Ora, questa condizione di vivente possiamo averla soltanto nella vita, in una vita che è al contempo la nostra vita e non la nostra. Siamo dei viventi per il tramite di una vita che viene in noi, che diventa la nostra vita ma nella cui venuta noi non ci siamo per niente. È questa dunque una situazione metafisica interamente radicale e, a mio avviso, soltanto il cristianesimo ha esplorato questa situazione con la tesi straordinaria secondo cui l'uomo è figlio di Dio. Dio è Vita. Il che significa: l'uomo è un vivente generato nella vita, nella sola e unica vita che è la Vita assoluta, Dio. L'uomo dunque è un vivente nella vita, tale che la sua vita è al contempo lui stesso e più di lui stesso. Si potrebbe spiegare tutto

questo altrimenti – ed è d’altro canto un tema nietzschiano¹⁴ – e sostenere che questa vita tende incessantemente ad accrescersi, vale a dire che la vita non è qualcosa che semplicemente continuerebbe ma esiste metafisicamente in una condizione che è l’accrescimento di sé.

Prendiamo un esempio preciso. Ogni atto del vedere tende a vedere di più, ogni atto di comprensione tende a comprendere di più, ogni atto d’amore tende ad amare di più. In modo sorprendente, è anche quello che pensa Marx. La vita è simultaneamente potere di accrescimento e paticità; possiamo dire che essa fa continuamente prova di sé stessa (*elle s’éprouve soi-même*) e non esce mai da questa condizione, altrimenti morirebbe. O c’è la vita o c’è la morte, e dal momento in cui questa realtà di cui noi parliamo non prova più sé stessa (*ne s’éprouve plus soi-même*) c’è solo la morte. La vita che prova sé stessa (*s’éprouve elle-même*) tende quindi a provarsi instancabilmente sempre di più.

Ora, che succede nell’opera d’arte? In essa c’è come un risvegliarsi (*mise en éveil*) della mia soggettività, poiché le forme, i colori, i grafismi risvegliano (*éveillent*) in me quelle forze di cui sono l’espressione. Perché i suoi colori – molto più dei colori spenti e indifferenti del mondo che provocano in me soltanto tonalità indebolite – andranno ad attualizzare necessariamente quelle tonalità, dando loro un’intensità dinamica ed emozionale molto più grande. C’è dunque, per la mediazione dell’opera d’arte, come un’*intensificazione della vita*, tanto nello spettatore che nel creatore. È una specie di a-venire alla vita più essenziale che si spande in ognuno di noi. Il creatore è quindi qualcuno

¹⁴ F. NIETZSCHE, *La généalogie de la morale*, Gallimard, Paris 1997; tr. it.: *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano 1984.

che compie un'opera etica, se è vero che l'etica consiste nel vivere il nostro legame alla vita in modo sempre più intenso. Io sostengo idee che provengono dal mio orientamento attuale in cui confluiscono l'estetica di Kandinsky, il libro che ho appena scritto sul cristianesimo e forse anche l'approfondimento delle tesi fenomenologiche che ho sempre difeso.

Ai suoi inizi l'arte era nella sua essenza religiosa, prima che vi fosse una dimensione specifica dell'arte la quale suppone una degradazione dell'umanità. Che cos'è la religione? *Religio* vuol dire legame – sia che l'etimologia sia vera o falsa, questo non ha alcuna importanza: è uno schema operativo. Questo legame è per me quello del vivente alla vita. È il legame misterioso e interiore che fa sì che non ci sia vivente senza la vita – una vita che è sua e più che sua. L'etica ha per scopo di farci vivere questo legame, vale a dire di far sì che questo legame dimenticato sia rivissuto. Essa vuole riporarci alla nostra condizione metafisica, facendo cioè in modo che – è cristiano ma potrebbe benissimo anche essere nietzschiano – il vivente anziché ricadere nella sua condizione circoscritta e limitata, provi dentro di sé la vita (*éprouve la vie en lui*), in una forma di esperienza – non direi mistica, data l'imprecisione di questo termine – ma comunque in un'intensificazione radicale della vita. Ecco cosa mira a suscitare l'etica. Poiché noi viviamo questo legame, la vita del vivente consiste nel vivere, senza saperlo, il suo legame alla vita. Questo legame può essere dimenticato. Man mano che l'uomo resta sempre più attaccato solo alle cose materiali e alle loro contingenze, egli è continuamente distolto dal suo vero legame. Ma può riviverlo, non attraverso una riflessione intellettuale, quanto probabilmente all'interno di esperienze pure che sono patiche. L'etica mira a provocare esperienze di questo genere, a metterci

in delle condizioni in cui, invece di vivere di una vita persa nella cura del mondo, noi riviviamo interiormente quel *legame radicale*. Esiste anche un'altra sfera che in linea di principio permette questo: l'arte. *L'arte è per natura etica*. Nella misura in cui l'arte risveglia in noi le potenze affettive e dinamiche di una vita che è al contempo sé stessa e più che sé stessa, essa è l'etica per eccellenza. L'arte è anche una forma di vita religiosa. È il motivo per cui l'esperienza estetica è fondamentalmente sacra e tutte le grandi opere d'arte sono opere sacre che hanno un grandissimo potere su di noi. Anche in tempi privi di fede – come quelli attuali – persone indifferenti alla religione possono provare forti emozioni davanti a delle opere sacre. Questo legame dell'arte con il sacro non è dunque affermato in questo caso, in maniera gratuita come fa Heidegger, facendo intervenire degli dèi che...

...«*mon conducono da nessuna parte*»?...¹⁵

dèi che erano gli dèi greci che aveva trovato in Hölderlin... Eh già, è pieno di dèi... ! Ma qual è il fondamento degli dèi in Heidegger? Lasciamo da parte tale questione e ritorniamo al legame essenziale che esiste tra l'intersoggettività, l'etica, l'estetica e la religione. Per me, l'estetica è una forma di religione nel senso di legame fondamentale costitutivo di ogni vivente trascendentale con la Vita assoluta – e d'altronde non c'è altra vita se non la Vita trascendentale. Non c'è altra vita tant'è che i biologi stessi dicono di non studiare più la vita ma delle particelle materiali.

¹⁵ La citazione cui allude l'intervistatore va qui chiarita poiché non può essere reso esplicitamente il senso: «qui mènent nulle part», letteralmente «che non portano da nessuna parte», è un evidente riferimento alla raccolta di saggi che Heidegger pubblica nel 1950 e che reca il titolo *Holzwege*, tradotto in italiano con *Sentieri interrotti* e in francese con *Chemins qui mènent nulle part* [NdT].

La vita è per loro solo una vecchia entità metafisica. Ordunque, o non c'è affatto vita oppure bisogna dire che la vita è la Vita trascendentale. La Vita trascendentale è la *cogitatio* di Descartes, è la sensazione, l'affezione, la passione.

La vita è la trascendenza?

Non è la trascendenza. La vita è anche una vita al mondo ma, quando la fenomenologia studia l'essere-al-mondo, essa crede di parlare della vita. Difatti essa presuppone la vita senza spiegarla. Per spiegare la vita bisogna tener conto di quella dimensione di auto-affezione in cui ciò che prova sé, prova sé stesso (*s'éprouve soi-même*), come in ogni dolore. Ora, questa sorta di interiorità è stata rigettata dai fenomenologi in continuità col suo fondatore. Per Husserl, è molto più complesso in realtà perché egli ha fatto ritorno all'impressione; per Heidegger invece l'uomo è direttamente al mondo, così come per Merleau-Ponty¹⁶. Eppure questi sono costantemente costretti a presupporre questa vita.

Si pone allora la questione del rapporto tra quella trascendenza e la trascendenza divina. Lei dice in fin dei conti che la vita è auto-affezione di sé, quindi la vita riconosce sé stessa. Ora, in Levinas, ad esempio, è comunque l'alterità ad essere prima. In lei sembra che sia l'ipseità della vita ad esserlo...

È una domanda che mi viene posta spesso. Io l'ho sempre elusa. Occorre distinguere, secondo me, due sensi radicalmente diversi della trascendenza. In primo luogo, la trascendenza dei

¹⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, tr. it.: *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003; *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2007.

fenomenologi che designa semplicemente il fatto che la mia coscienza afferra direttamente una cosa. Trascendenza secondo Husserl vuol dire che la coscienza intenzionale si supera in direzione di un oggetto, anche quello più umile, che essa afferra immediatamente senza passare attraverso una rappresentazione. Essa afferra “la cosa stessa”. E tale oggetto è detto trascendente. La trascendenza ha in questo caso il più triviale dei significati. È l’oggetto trascendente in rapporto al mio sguardo. Questo determina un grande equivoco poiché il significato tradizionale della parola trascendente ha un senso religioso che si riferisce a Dio. E questo vuol dire anche qualcosa che è fuori dal mondo, qualcosa che è a-cosmico, come la vita di cui parlo, e che, poiché essa non si mostra nel mondo, è invisibile: io non posso né vederla né toccarla. C’è qui un equivoco enorme. Si tratta di due significati totalmente differenti della trascendenza! Orbene, il colpo di genio e l’ambiguità di Heidegger, è di aver schiacciato un significato sull’altro. Questo modo di afferrare la cosa nel mondo e di essere al mondo, ovvero il “trascendente” di Husserl, è stato il trascendente del suo Essere a lui. L’ “Essere trascendente” di Heidegger è tale orizzonte di exteriorità, d’altronde inafferrabile, in cui io afferro ogni cosa. «L’Essere è il trascendente puro e semplice», dice Heidegger. C’è qui un *escamotage* e una fonte di confusione poiché le persone non possono riconoscere questi dèi, soprattutto quando si definisce tradizionalmente Dio come l’Essere assoluto, come in tutte le concezioni scolastiche o teologiche. Allora, poiché l’Essere heideggeriano non è lo stesso Essere tradizionalmente identificato con Dio, l’Essere sembra rivestire molteplici significati. Dio, per me è la vita, come d’altronde per il cristianesimo e per Cristo stesso. Dire che l’uomo è figlio di Dio, è definirlo attraverso la

vita. Non è questo il caso del sasso che è figlio unicamente di un altro sasso. La problematica dell'ente, dell'Essere dell'ente, della loro differenza, appare secondaria ed estranea alla problematica fondamentale e originaria della relazione del vivente alla Vita. Ritorno su Levinas. In Levinas, che mi aveva dedicato un corso alla Sorbonne¹⁷, c'è una certa squalifica dell'intenzionalità e del soggetto, poiché l'intenzionalità è "io penso qualcosa" secondo una sorta di dominio del soggetto sull'oggetto. Levinas, io credo, ha rovesciato questo rapporto seguendo la lettura de *L'essenza della manifestazione*¹⁸. Per lui l'uomo non è "padrone e possessore del mondo"; non è l'*Io (Je)* ad iniziare perché sono afferrato (*atteint*) dall'Altro. Se il rapporto all'Altro non è più il rapporto del soggetto all'oggetto, se il soggetto è in qualche modo scosso e persino posto nel suo essere da qualcosa d'altro che lo colloca laddove è, tutto è da ripensare. Ma qual è lo statuto fenomenologico dell'alterità in Levinas? Il suo Altro è ambiguo: è l'Altro o è Dio, o l'Altro è il modo in cui Dio mi colpisce? Questa filosofia che ha voluto rovesciare il rapporto è grandiosa, ha fondato un'etica, ha messo il soggetto sotto lo sguardo dell'Altro – cosa che Sartre aveva in qualche modo già fatto¹⁹. Ma, ancora una volta, di quale Altro si parla? Io mi chiedo se la problematica etica dell'alterità non rinvii segretamente ad una problematica fenomenologica ancora più essenziale: quella di un'*altra fenomenalità*, di un altro modo di manifestazione e di rivelazione che è

¹⁷ E. LEVINAS, *La mort d'autrui et la mienne* e *Une autre pensée de la mort: à partir de Bloch*, in *La mort et le temps*, Le Livre de Poche, Paris 1992, 19 e 109, in cui sono citati *L'essence de la manifestation* e *Marx*, tr. it *Dio, la morte e il tempo*, Jakabook, Milano 1996.

¹⁸ M. HENRY, *L'essence de la manifestation*, PUF, Paris 1963 (rééd. 1990), tr. it.: *L'essenza della manifestazione*, Filema, Napoli 2009.

¹⁹ J. P. SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943; tr. it.: *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 2014.

precisamente la Vita. Se ci si dispone in una filosofia della vita, c'è anche un'alterità: quella che significa la vita per ogni vivente. E però, tale rapporto non può più essere compreso come un rapporto ek-statico, ma come un *rapporto patico*.

È il problema del volto (visage)?

Sì, ma allora qual è lo statuto fenomenologico del volto? Per me la vita è senza volto. Credo che ci sia un'alterità fondamentale nella vita. L'egologia è superata nella misura in cui c'è una nascita trascendentale dell'ego. Quindi non parto più dall'*ego cogito*, come Descartes; sostengo invece che l'ego è stato condotto in sé stesso. È la teoria dell'ipseità: l'ipseità non è affatto un'egologia, non si può confondere ipseità e ego, poiché l'ego è tale unicamente sul fondo di un'ipseità che lo dà a sé stesso e con il quale fondo esso non ha nulla a che fare. Detto diversamente, non c'è ego e io se non per un'ipseità fondamentale che è il Sé, che è il Sé della vita.

La vita – la Vita assoluta, la vita che si autogenera, di cui parla Meister Eckhart, che si autoaffetta in un senso radicale –, provando sé stessa, genera in sé un'ipseità. In tale ipseità, e attraverso di essa, sono possibili molteplici io e molteplici ego. Ho mostrato nel mio libro sul cristianesimo²⁰ come l'ego sia generato a partire da una ipseità fondamentale, essa stessa generata a partire da una Vita assoluta. C'è un processo di nascita trascendentale dell'ego e il solo pensatore che se n'è accorto senza tuttavia teorizzarlo, è Kierkegaard. Egli ha affermato che noi siamo un Sé trascendentale, un Sé con una grande "S", per-

²⁰ M. HENRY, *C'est moi la vérité. Pour une philosophie du christianisme*, Seuil, Paris 1996; tr. it.: *Io sono la verità*, Queriniana, Brescia 1997.

ché non c'è uomo indipendentemente da un Sé trascendentale poiché non si dà definizione biologica dell'uomo. Se diciamo che l'uomo è un animale "razionale" ci scontriamo con il fatto che la ragione è impersonale e in più essa è soggetta a cauzione poiché possiamo concettualizzare anche altri tipi di ragione rispetto alla nostra, come ha fatto Descartes affermando che le verità razionali sono create. Ci sono altri mondi possibili. Ci sono quindi altre strutture di apprensione delle cose. Ma questo non riguarda il Sé, perché il Sé è qualcosa che si rapporta a sé assolutamente e secondo una relazione infrangibile che non può essere altra se non quella che è. Rapportarsi a sé non è un rapportarsi ek-statico ma patico.

C'è certamente una trascendenza nel senso tradizionale ma tale trascendenza non è affatto ek-statica, essa è la relazione, finora impensata, dal vivente alla vita, che possiamo leggere come la prova che il vivente fa della vita, la quale è nel fondo la prova che tutti i mistici fanno e che le persone vivono senza saperlo. Essi vivono questa prova poiché non sono null'altro che questo, ma la vivono senza saperlo perché essi vivono nell'ebbetudine, in una sorta di fascinazione rispetto al mondo dell'alienazione radicale, in uno stato che il mondo moderno accresce vertiginosamente con i media, in quelle immagini che sono l'anti-arte. L'immagine dell'arte è infatti la *resurrezione della vita in noi*. Si può tentare di comprendere questa relazione del vivente alla vita – in che modo la vita generi in essa il vivente – alla maniera di Meister Eckhart. In quel caso occorre decisamente situarsi in Dio, che noi non siamo, per comprendere come nella vita sia necessariamente generato – affinché essa sia la vita – un primo vivente. La vita non può che essere un Sé. Questo in fondo è ciò

che dice il cristianesimo. È il solo pensiero profondo e intelligente sull'uomo.

Lei ha evocato l'intenzionalità dello sguardo o del visibile, così come l'intenzionalità dell'ascolto o del musicale. Potremmo evocare altre intenzionalità, come l'intenzionalità della ricerca, quella che mira a campi e oggetti non ancora conosciuti o sconosciuti?

Husserl ha scoperto campi di oggetti nuovi, strutture d'essere differenti, studiando intenzionalità specifiche. In tale campo di analisi intenzionale, ha scoperto campi ontologici che nessuno aveva ancora esplorato. In *Logica formale e logica trascendentale*, che è un libro straordinario²¹, mostra che l'intenzionalità è un proiettore che fa vedere cose mai viste. Husserl ha anche tentato di fare lo stesso per la vita soggettiva analizzando la temporalità interiore che è totalmente diversa dal tempo oggettivo²². Ha fatto vedere – istituendo il rapporto essenziale del ricercatore col suo oggetto di ricerca – che l'intenzionalità è un atto della mente (*esprit*) che costituisce il campo del senso, senso che non esiste in natura. La geometria per esempio costituisce delle figure geometriche ideali, idealità geometriche che non esistono in natura. Nella natura ci sono dei tondi, non c'è il cerchio. Il cerchio è una figura ideale. L'uomo ha inventato dimensioni ontologiche che non esistevano: l'arte non esisteva, e neppure la geometria. L'uomo le ha create come esseri ideali. Anche nel rapporto del ricercatore con il suo oggetto di ricerca, c'è questo

²¹ E. HUSSERL, *Logique formelle et logique transcendente. Essai d'une critique de la raison logique*, PUF, Paris 1957.

²² E. HUSSERL, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, Paris 1964.

aspetto di idealità creatrice e un ricercatore che mette in gioco alcuni presupposti può essere completamente schiacciato da ciò che scopre...

Ogni intenzionalità è dunque al contempo *auto-affettiva*, nel provare stessa in quando data a sé stessa, e *etero-affettiva* nella misura in cui essa si apre a qualcos'altro.

All'immaginario?

Per Husserl, l'intenzionalità immaginativa parte da un supporto materiale e, appoggiandosi a questo, essa costituisce un universo di significazioni vissute: ma noi non vediamo i costituenti materiali di questo quadro, vediamo per esempio l'immensità del mare a Venezia. Allo stesso modo, a partire da segni materiali, vediamo lo spazio. Nei primi fiamminghi vi sono grandi personaggi, la Vergine e il Bambino, e poi una finestra che apre su un paesaggio infinito. Vale a dire che, a partire da elementi reali che sono la materialità della pittura, tale intenzionalità immaginativa, guidata dai segni che percepisce, istituisce l'opera d'arte. Per questo motivo l'opera d'arte è immaginaria. Lo spazio non è nel quadro perché il quadro è piatto e in un quadro classico voi avete uno spazio immenso. In una pittura normale a tre dimensioni, lo spazio è fittizio: a partire da un'opera piatta, si crede di percepire una profondità. Ma la profondità è puramente immaginaria poiché non c'è profondità sul quadro reale. Allo stesso modo, il volume di un personaggio è un'illusione. E tale illusione è creata dall'immaginazione estetica poiché non c'è percezione ma immaginazione dello spazio. Attraverso un quadro si scava un lontano all'infinito. È questo l'immagina-

rio, questa profondità della rappresentazione pittorica laddove il suo supporto materiale è piatto.

Per Husserl l'immaginario suppone l'intenzionalità immaginativa che chiamiamo immaginazione, ma tale immaginazione è una coscienza immaginativa e deve conoscere sé stessa in quanto immaginazione. Se l'immaginazione non si vivesse come immaginazione, non ci sarebbe immaginario. Quindi l'immaginazione, prima di proiettare l'immagine che immagina, si auto-affetta. L'atto d'immaginazione è un atto vivente, si rapporta a sé stesso in quanto atto che fa prova di sé immediatamente, ma non nello stesso modo in cui si rapporta all'immagine. Si rapporta all'immagine esteriormente, ek-staticamente, mentre si rapporta a sé paticamente: è questo rapporto patico primordiale che il più delle volte i fenomenologi occultano.

Se ammettiamo la tesi fenomenologica classica che la corporeità è l'incarnazione, possiamo dire che ogni opera d'arte, ogni prospettiva estetica, si riferisce a una o diverse intenzionalità corporee? Detto altrimenti, la dimensione estetica potrebbe riferirsi soltanto alle arti maggiori dello sguardo e dell'ascolto, o possiamo generalizzare l'arte ad ogni intenzionalità corporea, la qual cosa supporrebbe una decostruzione abbastanza radicale dell'estetica tradizionale?

Assolutamente. Una fenomenologia del corpo non studia soltanto i cinque sensi tradizionali che sono delle intenzionalità: la vista, il tatto, l'udito ecc. Bisogna risalire al problema del corpo per rispondere alla domanda²³. Esistono numerose teorie del corpo, come d'altro canto lei testimonia bene nel suo articolo,

²³ M. HENRY, *Philosophie et phénoménologie du corps. Essai sur l'ontologie biranienne*, PUF, Paris 1965 (rééd. 1997).

ma sono quasi tutte teorie dell'immagine del corpo. È il corpo così come ce lo rappresentiamo, con il suo ruolo simbolico ecc. Ma il problema originario del corpo lì non esiste. Soltanto un pensatore lo ha visto ed è Maine de Biran. C'è in lui un'estrema attenzione attribuita al movimento che è il cuore della sua teoria del corpo e che nessun'altra filosofia del corpo aveva delucidato prima di lui. Il corpo è un movimento: ma il movimento muove qualcosa. Ora però, occorre innanzitutto che il potere che prende o che muove sia in possesso di sé stesso; e lo è in possesso di sé in maniera impressionale, vale a dire che io sono un "Io posso" e che questo "Io posso" è dato a sé stesso affettivamente. Che il mio corpo sia un tal "Io posso", è la definizione di essere umano per Maine de Biran. Per esercitarsi, occorre quindi che questo potere sia in possesso di sé, allo stesso modo che l'intenzionalità che può formare immagini solo se è in suo possesso di sé in quanto intenzionalità. Per Maine de Biran il movimento si auto-affetta. Fa tutt'uno con sé stesso, nella prova immediata che esso fa di sé. È unicamente perché il potere di prendere è in possesso di sé che io posso prendere. Detto altrimenti, lo statuto del potere e del movimento è lo stesso: è una *cogitatio* nel senso di Descartes. Il potere è in rapporto con sé stesso, fa prova di sé (*s'éprouve lui-même*) in maniera immediata, esattamente nello stesso modo in cui il timore è in rapporto con sé stesso e fa prova di sé (*s'éprouve elle-même*) in maniera immediata. L' "Io posso" suppone non soltanto una *corporeità intenzionale* ma anche una *corporeità patica*. Il corpo, prima di essere ciò che mi getta verso le cose - «il mio corpo si leva verso il mondo», dice Merleau-Ponty – è paticamente uno con sé stesso.

Riconosciamo qui il problema dell'anima e del corpo. È vero che questo problema costituisce un'aporia contro la quale

si sono scontrati tutti i filosofi: Spinoza, Malebranche, Descartes, ecc. Il problema difatti è quello di capire come l'una possa agire sul corpo. Ora è assolutamente impossibile come una volizione dell'anima può determinare un movimento corporeo oggettivo. Se la mia volontà è una volontà soggettiva, spirituale, come può agire sul corpo oggettivo? È una magia continua. La soluzione di Maine de Biran è questa: in realtà *il potere originario* – “Io agisco”, “Io posso” – è invisibile. La relazione a sé del potere è come la relazione del mio timore a sé stesso: io sono nel mio potere, il mio potere è latente, io lo provo, io sono il potere e lo dispiego sul piano invisibile. Ma tale potere che io dispiego nell'invisibile, in ragione della dualità dell'apparire e del fatto che c'è un mondo, nel mondo io lo percepisco dall'esterno. Vale a dire che io sono in possesso del mio potere così come del mio timore: io lo provo, lo esercito ma, poiché tutto è doppio, io mi vedo anche dall'esterno. Ci sono due corpi, così come ci sono due io: un io trascendentale che si percepisce nel mondo sotto forma di io empirico. C'è un io soggetto e un io oggetto. Vale a dire che c'è un io che non è al mondo e poiché c'è un io che non è al mondo, esso può vedere il mondo.

Il movimento è un problema difficile perché il potere è puramente soggettivo, è vivente, io sono il potere, per questo motivo sono capace di spiegarlo e di portarlo a compimento ma posso anche percepirlo come un oggetto del mondo. La soluzione di Maine de Biran è che il movimento reale si dispiega nell'invisibile; e noi lo guardiamo dall'esterno. Io ho due esperienze del mio movimento: laddove io lo compio e laddove lo vedo. Lo compio facendo uno sforzo, con il sentimento dello sforzo: lo sforzo è quindi dato paticamente e dall'esterno io lo

vedo. Questo suppone un *doppio apparire*. C'è un solo corpo, io posso vederlo dall'esterno ma lo vivo dall'interno.

Che ne è di questa intenzionalità corporea allora?

Ciò che è originario non è l'intenzionalità, neanche nell'intenzionalità corporea. Lei vuole portarmi al problema sull'intenzionalità corporea, ma io resisto e dico: prima dell'intenzionalità corporea c'è la *corporeità*. Vale a dire ciò che dà l'intenzionalità corporea a sé stessa: la Vita. Per Merleau-Ponty il corpo è immediatamente intenzionale. Perché? Perché la soggettività husserliana era intenzionale. Merleau-Ponty ha scoperto un corpo soggettivo, ma si tratta di un corpo soggettivo intenzionale, non vedendo che tale concezione lascia nell'ombra una dimensione d'altro ordine che è la dimensione patica. Orbene, la nostra corporeità è fondamentalmente patica.

Lei ha appena evocato il movimento, lo sforzo, la forma pura del movimento. Che dire allora della danza e della voce?

Kandinsky ha mostrato che la danza non doveva essere mimetica. La danza non è figurativa, non rappresenta nulla: essa ha a che fare con i movimenti stessi del corpo, con le sue potenze. Ciò che essa esprime sono le capacità motrici del corpo, i poteri che sono in lui così come io li vivo originariamente²⁴. Di qui l'idea di una danza astratta negli scritti di Kandinsky. La danza non racconta una storia, essa disvela dei poteri offrendoli al sentire dello spettatore nel suo proprio corpo. Così come le

²⁴ M. HENRY, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, François Bourin, Paris 1988; tr. it.: *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinsky*, Guerini, Milano 1996.

forme del quadro mi fanno sentire le forze che mi abitano e con le quali mi confondo.

Lo stesso vale per la voce. In Maine de Biran²⁵ c'è un'attività di "fonazione" così come c'è la visione: si tratta di un potere situato nel corpo stesso. C'è una respirazione soggettiva. In tale attività di fonazione, che è dello stesso ordine dell'attività del prendere, è un potere soggettivo che io dispiego. Poi me lo rappresento. Quando urlo o pronuncio alcune parole, si produce un fenomeno di raddoppiamento nel senso che io stesso ascolto quel grido o quelle parole. Per Maine de Biran io posso sapere che ascolto il grido che ho prodotto soltanto perché io sono innanzitutto il potere che proferisce il suono. Ecco perché l'udito infatti è soltanto un raddoppiamento. C'è come un circuito che fa sì che io ascolto il suono che proferisco. C'è un travaso sonoro, un suono che ascolto, e tuttavia per sapere che sono io a parlare e non voi, è necessario che ci sia in me quel sapere primordiale, dinamico e patico della fonazione, potere con il quale io coincido. Ecco perché io so, quando formo il suono, che sono io a formarlo, che c'è un'ipseità in quel potere e che io posso dire: "sono io ad averlo detto e non voi".

Tutto ciò che procede dal corpo sarebbe quindi all'origine dell'arte?

Sì, assolutamente. La teoria della pittura di Kandinsky vale per tutte le arti; è ciò che fa sì che le arti possano comunicare tra di loro e che possa esserci un'arte globale, quella che lui chiama un' "arte monumentale", vale a dire un'arte che non sarebbe più soltanto la pittura, la scultura, la danza o la decorazione.

²⁵ MAINE DE BIRAN, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*, in *Œuvres*, t. IV, Alcan, Paris 1932 (éd. Tisserand).

Nell'opera, per esempio, siamo in presenza di un'arte in cui intervengono il canto, i colori, le decorazioni, i movimenti dei personaggi ecc. Gli elementi di ognuna di queste arti sembrano diversi: la voce per la cantante, il colore per i costumi o le decorazioni, il movimento per gli spostamenti dei personaggi, il testo per il libretto. Ma queste arti differenti i cui elementi sembrano diversi, possono dire la stessa cosa perché il loro *contenuto soggettivo* è lo stesso. C'è un comune denominatore che è la realtà soggettiva dell'elemento di ogni arte. Oggettivamente, ogni elemento è diverso, ma soggettivamente è lo stesso. Possiamo far concorrere arti differenti per un stesso effetto, farle esprimere uno stesso pathos. C'è dunque una specie di unità soggettiva, assolutamente fantastica, degli elementi oggettivi.

Se fenomenologicamente il corpo è la fonte di ogni estetica, possiamo dire che la temporalità del corpo, vale a dire l'orizzonte di attesa dell'invecchiamento e quindi della finitudine e della morte, è il referente ultimo di ogni arte? In ultima istanza, ogni ontologia estetica non è un'ontologia del tempo?

La mia risposta in questo caso è molto precisa ed è negativa. Perché? Il tempo fenomenologico, il tempo che hanno studiato Husserl e Heidegger, è ancora un tempo ek-statico, e cioè un tempo esplosivo. L'orizzonte, quel cono di luce che è il mondo, è un orizzonte del lontano, è un orizzonte irreali, tridimensionale, vale a dire costituito da ciò che Heidegger chiama le tre ek-stasi, quelle del futuro, del presente e del passato. In questo orizzonte ek-statico le cose scorrono dal futuro al presente e al passato. Heidegger lo dice letteralmente: la presenza si presenta a partire dalle tre ek-stasi che fanno sì che le cose siano qui nella loro venuta al presente, a partire dall'orizzonte del futuro

e nel loro scivolamento nel passato. Tale orizzonte del futuro, per l'uomo, è delimitato dalla morte. Ed è ciò che le porta a dire quello che ha detto. Ora, tutto ciò riguarda unicamente la fenomenologia ek-statica. La temporalità della vita è totalmente differente. E di conseguenza, lei non può più dire quello che ha appena detto poiché la temporalità della vita non è ek-statica. Certamente la vita si proietta continuamente verso il suo avvenire e verso il suo passato, ma è la vita al mondo, che si rappresenta nel mondo, a gettarsi nel mondo. La vita in sé stessa tuttavia, nel posto in cui tocca sé stessa, non è nel tempo ek-statico. Il vivente è qualcosa che fa contatto con sé (*touche à soi*) senza lo scarto di alcuna distanza, che fa prova di sé (*s'éprouve soi-même*) in un senso radicale. Il nostro io vivente, il nostro Sé trascendentale, non si taglia (*coupe*) mai da sé. E quindi, è necessario pensare una temporalità patica, vale a dire una temporalità in cui ciò che si trasforma non si separa da sé. È quello che ho tentato di fare. Occorre descrivere una temporalità senza intenzionalità, un semplice *divenire affettivo*. La vita non smette di essere provata, anche se le modalità di tale prova non smettono di cambiare.

Ma così si cade sulla pietra di inciampo (butée) della morte?

No, non c'è la morte appunto. Non c'è la morte, o è necessario parlarne altrimenti: occorre lavorare con una filosofia radicalmente differente, poiché la pietra di inciampo della morte è la pietra di inciampo della morte davanti a me nel mondo. È necessario che io pensi il mondo perché io pensi la morte. Mi dico: sono vecchio, forse tra sei mesi o più tardi sarò morto. Ma così si ragiona nell'ek-stasi. Ora, laddove c'è la vita, nella sua interiore essenza, non c'è più ek-stasi, né passato né futuro. È molto

difficile da comprendere ma alcuni autori ne hanno avuto intuizione. Per esempio Meister Eckhart quando dice: «quello che è accaduto ieri è così lontano da me quanto quello che è accaduto quindici mila anni fa». Questo mostra che non c'è rapporto tra l'io e il tempo, il tempo ek-statico, non c'è misura dello scarto...