

Giuseppe Zuccarino

Scrivere tra le pieghe. Nancy e Hantaï

Tutto inizia con un duplice paradosso. Da una foto scattatagli da Antonio Semeraro nel 1994, il pittore Simon Hantaï ritaglia un particolare (che mostra le ginocchia, sformate e impolverate, dei propri pantaloni) e lo glossa sul retro con la scritta: «Ho passato la vita a quattro zampe. Scultura fatta dal corpo (Duchamp). Autoritratto, dunque» (Nancy, 2000, figura 13 e p. 9; tr. it. p. 108)¹. Se già questa, come immagine o sineddoche di sé, appare sorprendente, non lo è meno l'inclusione del particolare fotografico in un libro del filosofo Jean-Luc Nancy dal titolo *Le Regard du portrait*, accanto ad altre riproduzioni, quasi tutte di ritratti o autoritratti tradizionalmente intesi. Certo, considerando che il pittore ungherese ha dipinto gran parte delle proprie tele non su un cavalletto ma appoggiandole sul pavimento dell'atelier, si capisce in quale senso egli possa vedere nel dettaglio della foto un'immagine eloquente di se stesso. Da parte sua, Nancy prende sul serio tale definizione di 'autoritratto' perché si rende conto che, nell'arte contemporanea, la centralità dello sguardo della persona raffigurata si perde spesso a favore di più indirette rappresentazioni del soggetto, o di nuovi e imprevisi trattamenti «del *sub* e del *getto* (del supporto e della pittura)» (p. 83; tr. it. p. 64).

In ogni caso, quando il filosofo si rivolge ad Hantaï per chiedergli l'autorizzazione a inserire nel proprio libro la foto dei pantaloni, probabilmente non immagina che la risposta positiva del pittore sarà all'origine di un carteggio fra loro destinato a durare anni e a essere pubblicato in due distinti volumi (cfr. Hantaï – Derrida – Nancy, 2001 e Hantaï – Nancy, 2013). Le lettere presentano un carattere personale e spontaneo ma, nel contempo, offrono utili spunti di riflessione. L'artista, infatti, è anche un lettore di testi filosofici, antichi e recenti, dunque in grado di dialogare senza imbarazzo col suo interlocutore.

Ciò fa sorgere nella mente di quest'ultimo un'idea. Dato che sta per essere pubblicato il libro di Derrida dal titolo *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, e sapendo che Hantaï ha familiarità con gli scritti derridiani, egli pensa che potrebbe contribuire al volume nelle vesti di illustratore. Gli scrive pertanto: «È un libro sul tatto, a partire

¹ Si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche.

dall'abbondante presenza di questo motivo nei miei testi, e così è al tempo stesso un libro "su" di me o piuttosto vicino a me, al punto da toccarmi. [...] L'idea sarebbe quella di associare lei a questa pubblicazione [...] chiedendole un frontespizio per il libro» (Hantaï – Derrida – Nancy, 2001, p. 25, lettera del 5 luglio 1999). L'artista accetta la proposta e formula subito un'ipotesi su come procedere: pensa infatti di utilizzare il metodo della piegatura del supporto e di ricorrere alla scrittura a mano.

Si tratta di due tecniche basilari per lui e ciò vale specialmente per la prima, che costituisce la cifra stilistica più conosciuta del suo lavoro. Come ricorda Gilles Deleuze, «Hantaï comincia col raffigurare la piega, tubolare e formicolante, ma ben presto piega la tela o la carta. Allora si formano come due poli, quello degli "Studi" e quello delle "Tavole". Ora la superficie è localmente e irregolarmente piegata, e sono i lati esterni della piega aperta ad essere dipinti, così che lo stiramento, l'esposizione, lo spiegamento fa alternare le distese di colore e le zone di bianco, modulando le une sulle altre. Ora è il solido geometrico a proiettare le sue facce interne su una superficie piana piegata regolarmente seguendo gli spigoli: in questo caso la piega ha un punto d'appoggio, viene annodata e chiusa ad ogni intersezione e si dispiega per far circolare il bianco interno» (Deleuze, 1988, p. 50; tr. it. p. 55). In effetti i metodi di *pliage* adottati dall'artista nel corso degli anni sono assai vari, così come gli effetti estetici che ne risultano (per un'analisi più dettagliata cfr. Didi-Huberman, 1998). E qualcosa di simile può dirsi riguardo all'impiego della scrittura. In ogni caso, ecco cosa Hantaï pensa di realizzare per l'occasione: «Posso, se le va, fare una pagina copiando uno dei suoi testi e forse anche uno di Derrida, sullo stesso foglio bianco. Copiare interminabilmente, uno sull'altro, fino all'illeggibilità, con alcune parole che emergano dal caos» (Hantaï – Derrida – Nancy, 2001, p. 27, lettera del 9 luglio 1999). La trascrizione può associarsi senza problemi all'altra tecnica: «Piegare un foglio di carta, appiattirlo e scriverci sopra in continuo con l'inchiostro di china [...]. Poi dispiegare. Apparizioni di fessure. Testi dispersi. Cesure in punti qualsiasi» (p. 31, lettera del 10 luglio 1999).

Saranno proprio queste le soluzioni adottate, con l'assenso di entrambi i filosofi. Per mesi, dunque, l'artista si mette a trascrivere (non su fogli di carta, ma su tele di batista pieghettate) brani da un libro di Nancy e da uno di Derrida (cfr. Nancy, 1996 e Derrida, 1991), in maniera tale che le varie linee di scrittura – per le quali vengono usati inchiostri di colori diversi – giungano a sovrapporsi fra loro, cessando

quasi del tutto di essere leggibili. Parliamo di tele al plurale perché il pittore ne realizza cinque, che saranno poi riprodotte (purtroppo solo in bianco e nero) in *Le toucher*, Jean-Luc Nancy (cfr. Derrida, 2000). Occorre non farsi sfuggire il senso di una simile pratica da copista. Da un lato, infatti, si evidenzia il rapporto strettissimo che può stabilirsi fra scrittura e pittura: in questo caso, esse sostanzialmente coincidono, perché i segni grafici occupano tutto lo spazio della tela, tranne gli interstizi dovuti alle piegature. Dall'altro, è chiaro che un lavoro così meticoloso diventa, per Hantai, un modo per penetrare davvero nei testi altrui e per trasformare il semplice atto manuale di scrivere in un esercizio ascetico di meditazione.

Il libro *La connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondances)* ha il merito di rendere giustizia all'artista, perché mostra in dettaglio come si presentino visivamente le opere che abbiamo appena descritto. Esse infatti vi sono riprodotte su doppia pagina «tramite fotografie in primissimo piano, che vengono proposte qui in serie di prossimità crescente, partendo dalle dimensioni reali dei lavori per arrivare in qualche modo al di là dell'occhio, a contatto col tessuto e i segni della scrittura» (Hantai – Derrida – Nancy, 2001, p. 9, premessa al volume di Nancy). Inoltre, il fatto che le foto siano a colori restituisce alle opere le loro qualità cromatico-pittoriche. L'atto di copiare non è puramente meccanico, anzi diventa per l'artista un mezzo di scoperta: «Vedere le modificazioni nella lettura e nella copia. All'inizio, scrittura delle frasi, se non di interi passaggi, poi spezzettamento verso gruppi di parole (ormai si vede solo parzialmente quel che si traccia) e meno ancora. Esperienza perturbante di queste modificazioni nella lettura» (p. 55, lettera del 12 agosto 1999).

Non appena riceve da Hantai le prime fotografie delle opere ancora inconcluse, Nancy ne coglie agevolmente l'importanza e originalità: «Queste foto mi mostrano un lavoro in corso di grande forza, e che risulta subito convincente. Pur facendo congiungersi la via del grande quadro di scrittura (ne dimentico il titolo, non avendo qui la mia biblioteca) e quella delle tele piegate, lei fa nel contempo tutt'altra cosa, qualcosa di inedito» (p. 59, lettera del 15 agosto 1999)². Al tempo stesso, apprezzando la qualità anche letteraria delle missive che il pittore gli invia, il filosofo formula l'auspicio di una loro futura pubblicazione.

² Il grande quadro a cui allude il filosofo è *Peinture (Écriture rose)*, del 1958-1959; lo si veda in AA. VV., 2013, pp. 86-88.

Quando Hantaï fa realizzare delle foto ingrandite che offrono un'immagine più precisa e fedele dell'aspetto dei suoi «lavori di lettura», Nancy focalizza meglio lo sguardo su di essi: «La finezza del tessuto appare fino alla trama, e anche la grana della scrittura. In questa, noto sempre più un susseguirsi di linee orizzontali tuttavia mai visibili né presenti in quanto tali: un po' da lontano, si direbbe che è "scarabocchiato in tutte le direzioni", ma più da vicino si ritrova il movimento lineare [...]. E poi la scrittura stessa, la grafia, il suo *ductus* nel contempo rotondo e angoloso. Già, in effetti la sua scrittura di per sé scuote la grafia, la urta, la stropicchia. È il contrario di una calligrafia – e nondimeno... come definire ciò che al tempo stesso attua una specie di ritorno nell'ambito della calligrafia, nel senso o col valore che le conferiscono Arabi o Cinesi? Calligrafia in cui non si tratta del "bello" – καλός – ma di un καλός come messa in evidenza del tratto in rapporto alla lettera (alla lettera come unità, elemento di un significato). Ma senza perdere la lettera, visto che la si ritrova di continuo, e talvolta fino alla parola» (p. 91, lettera senza data).

È opportuno ricordare che Hantaï, nel periodo della sua maturità, al fine di prendere le distanze dalla fama appena raggiunta e di contestare il mercato dell'arte, ha vissuto per decenni nell'isolamento, rifiutando quasi sempre di esporre le proprie opere in musei o gallerie. Il carteggio con Nancy, grazie al suo carattere informale, gli offre l'occasione per chiarire alcuni aspetti del modo in cui concepisce la pittura. Si tratta di un modo polemico e innovativo, che implica «una violenta torsione dell'eredità storica, dell'abitudine, della certezza sensibile, con l'occhio privato della sua posizione privilegiata, la preminenza della vista cancellata» (p. 97, lettera del 28 novembre-17 dicembre 1999). Ma ciò non equivale semplicemente a far giocare l'aptico contro l'ottico, perché a sua volta la mano viene depotenziata, dato che ne resta solo «quel tanto che ci vuole per stendere il colore» (*ibid.*). Hantaï si richiama a Samuel Beckett, al «sogno di un'arte che non provi alcun risentimento nei riguardi della propria insuperabile indigenza e che sia troppo fiera per dedicarsi alla farsa del dare per ricevere», un'arte «di una sterilità autentica, incapace di qualsivoglia immagine» (Beckett, 1998, pp. 20-21; tr. it. pp. 199-200).

Poiché le condizioni di salute impediscono a Nancy di far visita all'artista (il primo vive a Strasburgo e il secondo a Parigi), Hantaï rimedia spedendogli le cinque tele. La visione diretta delle opere colpisce il filosofo, rafforzando in lui l'idea di riunire in un volume fotografie e lettere. Il progetto sarà realizzato in *La*

connaissance des textes, che include, oltre al testo a stampa delle missive, la riproduzione della loro versione originale manoscritta. A guisa di postfazione, troviamo una lunga lettera di Derrida indirizzata a entrambi gli autori. In questo testo, il filosofo di El Biar racconta fra l'altro di aver ricevuto, tempo prima, la proposta di scrivere un volumetto su Hantaï; trovando stimolante l'idea, si era recato a far conoscenza con l'artista ma aveva scoperto che quest'ultimo non voleva parlare di pittura, bensì soltanto di argomenti filosofici. Del resto, nel corso stesso del carteggio possiamo vedere come Hantaï, incurante del successo, rinunci a un proprio libro richiestogli dalle edizioni Gallimard e anche a due mostre previste a Parigi e a New York (Hantaï – Derrida – Nancy, 2001, p. 108, lettera del 16 febbraio 2000).

I suoi contatti con Nancy si protraggono anche negli anni successivi, come viene documentato in un altro volume, apparso dopo la morte dell'artista: *Jamais le mot «créateur»...* (*Correspondance 2000-2008*). Questa raccolta si differenzia dalla precedente perché, più che sulle immagini (che comunque non mancano, pur essendo tutte di piccolo formato) è incentrata sui testi. Ciò non significa, però, che il lettore si trovi di fronte a un ordinato e armonico scambio epistolare: di fatto la situazione è diversa, in quanto le missive di Hantaï diventano più scucite e irregolari. Nancy cerca di condurre passo per passo il pittore a dare forma leggibile e pubblicabile ai suoi pensieri sull'arte e nel contempo ad accettare l'idea che venga organizzata una retrospettiva della sua produzione in una sede adeguata. L'una e l'altra si rivelano imprese ardue, per motivi diversi. La difficoltà incontrata riguardo agli scritti non è dovuta tanto alla reticenza dell'artista, quanto piuttosto al fatto che, nel redigere lettere o appunti, egli si esprime a ruota libera, alternando in maniera asistemica ricordi personali, impressioni di lettura, spunti polemici, allusioni culturali non sempre chiare. Nancy, con invidiabile pazienza, gli chiede spiegazioni su punti precisi, formulando domande a cui non sempre il pittore risponde. Anche riguardo a un'ipotetica mostra, Hantaï, che ha già declinato varie offerte da parte di musei prestigiosi, mantiene una forte resistenza verso ogni possibile rischio di celebrazione e commercializzazione del proprio lavoro.

A conferma del suo interesse per la filosofia, nelle lettere l'artista si riferisce spesso a pensatori del passato o del presente, a volte celebri (Hegel, Nietzsche, Heidegger), altre volte poco noti, come Sigieri di Brabante (Hantaï cita anche, in

italiano, i versi dedicatigli da Dante nel decimo canto del *Paradiso*) o Gaston Fessard, autore di una lettura in chiave hegeliana degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola (cfr. Hantaï – Nancy, 2013, pp. 31, 33, 71 e 138). Ai filosofi contemporanei si rapporta con disinvoltura (pp. 52, 60, 78-80 e 84-86): critica per esempio Jean-Luc Marion o Gérard Granel per il modo in cui parlano dell'arte contemporanea, oppure Deleuze perché sottovaluta un'asserzione di Freud (elogiandolo invece per un testo su Beckett).

Nancy, da parte sua, cerca di spingere l'interlocutore a precisare meglio le varie fasi che, nel corso del tempo, ha attraversato la sua pittura e anche a esprimersi su alcune delle interpretazioni che di essa sono state offerte dai critici d'arte. Solo un minimo accenno viene riservato dal filosofo al proprio libro *Visitation (de la peinture chrétienne)*, alcune pagine del quale sono dedicate ad Hantaï (cfr. Nancy, 2001, figura 4 e pp. 38-42; tr. it. pp. 36-39)³. In esse, viene analizzata una tela del 1975 che reca il titolo *... del Parto*, con ovvio riferimento a una celebre opera di Piero della Francesca. Se si confrontano l'affresco quattrocentesco e la *tabula* dell'artista ungherese, si nota in primo luogo ciò che in quest'ultima manca: «Non più Santa Vergine, qui: la figura è scomparsa così come il suo nome (nel titolo, almeno, poiché la nota di commento di Hantaï termina con “Alla *Madonna del Parto*”)» (p. 39; tr. it. p. 37)⁴. A prima vista la somiglianza, tanto per l'impiego di un colore bruno quanto per la forma, si stabilisce invece con la tenda trapuntata che faceva da sfondo alla figura principale dell'affresco. Tuttavia Nancy, che parlando dell'opera di Piero ha già descritto il ventre arrotondato della Madonna incinta e il suo abito azzurro, reso meno angusto da due aperture verticali a taglio, osserva con finezza che anche questo particolare viene in certo modo recuperato da Hantaï. Infatti, nella nota di cui sopra, l'artista «descrive come realizza la propria tela per via di piegatura e annodamento, prima della messa in pittura, di modo che alla fine, “tolti e dispiegati i nodi, la trapunta si apre a fessura ovunque”. La tela riprende così, nel contempo e su uno stesso piano, l'abito dal doppio spacco e l'abside imbottita della tenda» (p. 40; tr. it. p. 38).

³ Nel 1999, dopo aver letto una prima versione di queste pagine, l'artista aveva scritto a Nancy: «È così che mi piace sentir parlare della mia pittura, in modo così esatto» (Hantaï – Derrida – Nancy, 2001, p. 75, lettera del 15-19 settembre 1999).

⁴ La nota di Hantaï è riprodotta in Hantaï – Nancy, 2013, p. 142.

Non si parla, nel carteggio, di un articolo di Nancy apparso nel settembre 2005 in un fascicolo della rivista *La Part de l'Œil* (Nancy, 2004-2005, pp. 27-31). L'articolo ha in sostanza lo scopo di presentare uno scritto semisconosciuto di Hantaï, inizialmente apparso nel dépliant che accompagnava una sua mostra parigina del 1958 (Hantaï, 2004-2005, pp. 36-39). Per cogliere il senso di questo scritto conviene far presente che l'inizio della notorietà del pittore, dopo il suo trasferimento dall'Ungheria alla Francia, era stato legato all'adesione al movimento surrealista. La sua prima mostra, presentata da André Breton in persona, lo aveva fatto apparire come un esponente significativo del gruppo, ma ben presto Hantaï aveva colto i limiti del surrealismo, entrato ormai nella sua fase senile. Perciò, dopo aver sperato invano in una rifondazione o dissoluzione del movimento, il pittore aveva sentito l'esigenza di staccarsi in maniera drastica da esso. Le *Notes confusionnelles* avevano appunto, come egli spiegherà molti anni dopo a Nancy, lo scopo di provocare la rottura: «Mi occorreva questa situazione impossibile, la fuga in avanti, indifendibile, compromettente, irrimediabile, oltranza oscena, straccio rosso agitato davanti agli occhi dei surrealisti e degli altri, dopo la noia e lo sforzo ingenuo e inutile per cambiare la vita del gruppo» (Hantaï – Nancy, 2013, p. 72, lettera del 28 febbraio 2004). Da qui il tono violentemente aggressivo del testo e il ricorso in esso a un'apologia del cristianesimo che costituiva il modo più sicuro per farsi condannare come reazionario da Breton e compagni, cosa poi puntualmente avvenuta. Ma nel testo, in effetti indifendibile nel suo insieme, compaiono a tratti affermazioni che anche l'Hantaï della maturità avrebbe potuto ribadire: «La pittura si spogliava di tutto per meglio gettarsi nel tutto. Volendo dire l'essenziale tende verso il silenzio [...]. L'atto di dipingere è una messa in causa della pittura» (Hantaï, 2004-2005, p. 39).

Dopo aver spiegato che «queste *Notes...* devono essere situate nella storia alla quale appartengono», Nancy sottolinea come il distacco dal surrealismo abbia costituito per l'artista una condizione necessaria per quel «passaggio (rottura? mutazione? rivelazione? dispiegamento? la questione è da riprendere) che conduce al lungo periodo dei *pliages* per i quali Hantaï è soprattutto conosciuto» (Nancy, 2004-2005, p. 27). Non a caso, allo scritto polemico sono seguiti quarant'anni di silenzio a livello di dichiarazioni teoriche e l'assidua sperimentazione di nuovi metodi compositivi. «I *pliages* di Hantaï sarebbero dunque, nel contempo, una

conseguenza della rottura del 1958 e [...] una rimessa in gioco dei principi stessi della produzione del senso pittorico, o della messa in opera della verità in pittura» (p. 31).

Torniamo alle lettere raccolte in *Jamais le mot «créateur»*... In esse, capita talvolta che il filosofo metta giustamente in evidenza alcuni aspetti un po' contraddittori del pensiero di Hantaï: per esempio, questi preferisce evitare di vendere le proprie opere ma per poter far ciò deve avere già raggiunto una posizione che gli consenta di ricevere introiti regolari; oppure rifiuta di porsi nel ruolo del creatore e di mettere in rilievo la propria individualità, ma non può evitare di far sì che la sua attività artistica «non porti *anche* un marchio singolare, che va dall'invenzione del procedimento, e dei diversi procedimenti, fino alla scelta dei colori (sempre così precisa!) passando attraverso la scelta del tessuto, del numero dei nodi o del tipo di stropicciamento» (Hantaï – Nancy, 2013, p. 119, lettera del 7 agosto 2005).

Nancy si sforza anche di attenuare l'atteggiamento negativo di Hantaï riguardo alla possibilità di una grande esposizione, e piano piano ci riesce. Nondimeno il pittore vorrebbe che la mostra includesse anche dei lavori giovanili, di minimo valore e di pessimo gusto, proprio per evidenziare quella fase iniziale di inabilità e inettitudine che di solito viene accuratamente occultata. Sempre pensando a un loro possibile inserimento nell'esposizione, l'artista spedisce a Nancy delle immagini che ha raccolto nel corso degli anni, per esempio foto di opere di altri pittori che apprezza, come Matisse e Michaux, e persino la riproduzione di uno strano disegno in cui Dürer raffigura dei cuscini spiegazzati, i quali ricordano ad Hantaï l'aspetto che avevano alcune delle proprie opere quando, avvolte a forma di sacco, erano appese alle pareti dello studio (pp. 140-143 e 146-148, rispettivamente lettere del 9 maggio e del 7 luglio 2008).

Anche se quelle avanzate dall'artista sono proposte che parrebbero più idonee a sabotare una mostra che a favorirne la riuscita, Nancy le accetta e scrive un testo per formalizzare l'intero progetto. In esso, ricorda che Hantaï ha seguito un percorso che lo ha portato dall'essere un maldestro apprendista fino a oltrepassare la pratica della pittura comunemente intesa, cosicché la sua esperienza è divenuta quella «delle ginocchia a terra, della mano che lega a intervalli la tela, che applica il colore ai nodi per poi – al momento di scioglierli – ricevere la composizione ritmica,

involontaria, del colore fessurato a forma di stella, scartato, diffratto a seconda del modo in cui le pieghe lo avevano ricevuto o i nodi gli avevano impedito di impregnare» (p. 149, allegato alla lettera dell'1 agosto 2008). Questa pratica non va intesa come un congedo dalla storia della pittura, anzi instaura con essa un rapporto imprevisto, ponendosi in sintonia con dei dettagli, che si tratti del citato disegno di Dürer, delle aperture nell'abito della *Madonna del Parto* oppure di un particolare poco appariscente in un quadro di Matisse⁵. Il rifiuto dell'artista ungherese di affermarsi come «creatore» dovrebbe ricevere conferma, nell'ipotizzata mostra, dal fatto di porre fianco a fianco le opere più riuscite, quelle del tutto marginali e documenti di vario genere. Ma il progetto non è destinato a concretizzarsi, perché viene interrotto nel settembre 2008 dalla morte del pittore. Una grande esposizione retrospettiva, concepita in maniera più tradizionale, avrà luogo qualche anno dopo, nel 2013, al Centre Pompidou di Parigi, permettendo ai visitatori di constatare l'originalità e importanza delle opere che Hantaï (qualsiasi cosa pensasse in proposito) ha saputo produrre nel corso dei decenni⁶.

Publicata in coincidenza con questa mostra, la raccolta di lettere e appunti *Jamais le mot «créateur»...* offre la testimonianza di come un filosofo possa dialogare a lungo con un pittore senza mai voler assumere una posizione magistrale, bensì all'opposto dedicandosi con rispettosa attenzione all'ascolto dell'altro, al fine di pungolarlo a precisare le proprie posizioni teoriche e a superare l'eccessiva ritrosia che gli impedisce di rendere visibili al pubblico i risultati del proprio lavoro. Si evidenzia così il fatto che un pensatore non deve necessariamente adottare, rispetto all'arte, un'attitudine normativa e idealizzante, ma può anche accompagnare la pratica effettiva dei pittori (e sono molti quelli con cui Nancy ha collaborato) scrivendo tra le pieghe delle opere, proprio come fa Hantaï nei quadri in cui ricorre alla scrittura.

È questa un'altra ed efficace maniera per mostrare che fra i due ambiti specifici, a dispetto delle loro differenze, sussiste un legame necessario. Nel corso di un'intervista, Nancy sostiene appunto che «l'arte è entrata, nel ventesimo secolo, in un'interrogazione su se stessa. Non esiste una sola opera che non s'interrogghi al

⁵ Il dipinto, *Intérieur aux aubergines* (riprodotto in Hantaï – Nancy, 2013, p. 170), presenta in un punto l'immagine di una finestra, resa pittoricamente in una maniera che la fa apparire assai simile a una *tabula* di Hantaï.

⁶ Si veda il catalogo dell'esposizione, ossia il citato AA. VV., 2013.

tempo stesso su che cos'è l'arte. L'arte si volge allora verso la filosofia per ritrovare il senso di ciò che non sa. In direzione inversa, la filosofia si è sempre interessata all'arte. Nietzsche vedeva in essa la funzione di proteggere “contro l'abisso della verità”. [...] L'arte è apparsa come una conseguenza possibile della morte di Dio e della perdita di fiducia nel logos. Leibniz diceva ancora che “niente è senza ragione”, ma presto si è visto che il mondo ha perso la sua ragione. Hegel chiedeva un superamento del linguaggio. E siccome nello stesso momento l'arte perdeva il proprio ruolo di rappresentazione della Verità, l'incontro diventava inevitabile» (Nancy, 2016). Questo incontro è prodotto dal convergere di due diversi modi di interrogarsi sul senso del proprio operare, ricorrendo a tele, colori e altri mezzi artistici oppure affidandosi semplicemente (benché senza nulla di semplice) alle parole scritte.

BIBLIOGRAFIA:

AA. VV. (2013). *Simon Hantaï*, Paris, Éditions du Centre Pompidou.

BECKETT, S. (1998). *Trois dialogues* (1949), tr. fr. Paris, Éditions de Minuit. Tr. it. (1991). *Tre dialoghi*, in *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, Milano, E.G.E.A., 195-206.

DELEUZE, G. (1988). *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de Minuit. Tr. it. (1990). *La piega. Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi.

DERRIDA, J. (1991). *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée. Tr. it. (1996). *Donare il tempo. La moneta falsa*, Milano, Cortina.

ID. (2000). *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée. Tr. it. (2007). *Toccare, Jean-Luc Nancy*, Genova-Milano, Marietti.

DIDI-HUBERMAN, G. (1998). *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris, Éditions de Minuit.

HANTAÏ, S. (2004-2005). Notes confusionnelles accélérantes et autres pour une avant-garde «réactionnaire» non réductible (1958). *La Part de l'Œil*, 20, 36-39.

HANTAÏ, S. – DERRIDA, J. – NANCY, J.-L. (2001). *La connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondances)*, Paris, Galilée.

HANTAÏ, S. – NANCY, J.-L. (2013). *Jamais le mot «créateur»...* (Correspondance 2000-2008), Paris, Galilée-Archives Simon Hantaï.

NANCY, J.-L. (1996). *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée. Tr. it. (2001). *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi.

ID. (2000). *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée. Tr. it. (2002). *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Cortina.

ID. (2001). *Visitation (de la peinture chrétienne)*, Paris, Galilée. Tr. it. (2002). *Visitazione (della pittura cristiana)*, Milano, Abscondita.

ID. (2004-2005). Hantaï 1958: «La peinture se dépouillait...». *La Part de l'Œil*, 20, 27-31.

ID. (2016). Jean-Luc Nancy: «L'art, pour retrouver du sens». *La Libre.be* (www.lalibre.be), intervista di Guy Duplat, 16 marzo.