

Il Pensiero

rivista di filosofia

Anno 2017 | Volume LVI | Fascicolo 2

Ritmi

Massimo Donà

Carlo Sini

Gaetano Rametta

Federico Croci

Giulio Maspero

Marco Moschini

Davide Mogetta

Carmelo Meazza

Tommaso Di Dio

Enrico Rava



Il Pensiero

rivista di filosofia

diretta da Vincenzo Vitiello e Massimo Adinolfi.

Comitato scientifico internazionale: Massimo Cacciari, Félix Duque, Jean-François Kervégan, Thomas Rentsch, Volker Rühle, Carlo Sini, Hans Vorländer.

Direzione scientifica: Piero Coda, Florinda Cambria, Giannino Di Tommaso, Massimo Donà, Enrica Lisciani-Petrini, Valerio Rocco Lozano, Rocco Ronchi, Luigi Vero Tarca.

Redazione: Alessandro Apruzzese, Michele Capasso, Ernesto Forcellino, Giulio Goria, Davide Grossi, Lucilla Guidi, Chiara Maggese, Anna Parente, Giacomo Petrarca, Filippo Silva.

Anno 2017 | Volume LVI | Fascicolo 2

© 2017, Vincenzo Vitiello
Edizioni Inschibboleth - Roma

Periodico semestrale
ISSN cartaceo 1824-4971
ISBN cartaceo 978-88-85716-34-6
ISBN e book 978-88-85716-35-3

Registrazione: Tribunale di Rieti, n. 3/2015; *precedente registrazione:* Tribunale di Rieti, n. 2/1978. *Deposito legale:* maggio 2018. *Proprietario della testata:* Vincenzo Vitiello. *Editore:* Inschibboleth società cooperativa - Roma. *Direttore responsabile:* Francesco Cundari. *Impaginazione:* Inschibboleth società cooperativa. *Stampato in Italia.* *Sede della pubblicazione:* Rieti. *Indirizzo per la corrispondenza:* Inschibboleth società cooperativa, Via G. Macchi 94, 00136, Roma - Italia, *e-mail:* ilpensiero@inschibbolethedizioni.com, *web:* www.inschibbolethedizioni.com.

La rivista *Il Pensiero* ha adottato un sistema di referaggio conforme agli standard internazionali. La proposta di articoli per la pubblicazione dev'essere inviata alla redazione della casa editrice in formato elettronico all'indirizzo ilpensiero@inschibbolethedizioni.com, specificando il nome e il numero della rivista per cui si propone la pubblicazione. Gli autori dovranno certificare che il loro testo non è mai stato pubblicato, né simultaneamente sottoposto o già accettato per altre pubblicazioni. Tutti saggi e le recensioni dovranno essere di massimo 45000 battute, spazi e note incluse. Dovranno, inoltre, essere accompagnati da un abstract di massimo 1500 battute (l'abstract non è richiesto per le recensioni). Dopo una prima lettura la segreteria di redazione invia la proposta di articolo per un esame critico a due lettori anonimi (*peer review*) per la valutazione dei contributi proposti per la pubblicazione. Gli esiti della valutazione (accettato, rifiutato, proposta di modifica) vengono comunicati in seguito all'autore. Le recensioni saranno valutate dalla redazione senza referaggio.

I temi dei prossimi numeri e le scadenze entro cui inviare gli articoli da proporre per la pubblicazione sono disponibili all'indirizzo: <https://www.inschibbolethedizioni.com/il-pensiero>.

Il Pensiero

rivista di filosofia

LVI - 2017/2

InSCHIBBOLETH

INDICE

Al lettore p. 7

Saggi

MASSIMO DONÀ, *Il ritmo di un'impossibile polarità* » 9

CARLO SINI, *In principio era il ritmo* » 31

GAETANO RAMETTA, *Il ritmo di sviluppo del pensiero: Hegel e la storia della filosofia* » 41

FEDERICO CROCI, *Ritmi dell'immaginazione. Aporetica neoplatonica e limite del pensare nella Wissenschaftslehre di J. G. Fichte* » 61

GIULIO MASPERO, *Il ritmo inaudito: sintassi e ontologia trinitaria* » 87

MARCO MOSCHINI, *Sul ritmo dell'esistere. Suggestioni schopenhaueriane per un rinnovato risveglio metafisico* » 107

DAVIDE MOGETTA, *Con Celati e Wittgenstein. Casi, apparenze, ecc.* » 125

CARMELO MEAZZA, *Il terzo dell'altro e l'esteriorità del ritmo* » 141

TOMMASO DI DIO, *Nel labirinto del ritorno. La parola poetica e il ritmo* » 157

Corsivo

ENRICO RAVA, *Ritmi, culture e civiltà* » 183

Il terzo dell'altro e l'esteriorità del ritmo

Carmelo Meazza

Poniamoci questa domanda per introdurre il difficile tema del ritmo: la frontiera o il limite che divide due fonemi, quella differenza che – scrive in vario modo Derrida – *permette ad essi di essere e operare come tali*, appartiene al momento inaugurale di un ritmo? Può concorrere a una certa ritmica? In particolare, laddove ritmo e figura devono o possono incontrarsi?

Potremmo dire cioè che quel battito interno alla differenzialità fonematica sia esemplare di quanto dovremmo intendere per *apertura* ritmica?

In questa linea di svolgimento, come si sa, il respiro interno di una differenzialità, ripetuta ogni volta per supplemento, sarebbe la genesi del senso, sarebbe il punto di articolazione in cui il senso troverebbe la sua figura. Il suono articolerebbe la parola nel senso nel punto in cui si oppone differendo da un altro suono. Nel momento in cui una pienezza si flette in una piega oppositiva o una piega oppositiva impedisce una pienezza d'istante, là sorgerebbe l'intimità del suono e del senso.

La differenza resta inudibile ma proprio per questo farebbe figura e la figura marcherebbe se stessa nel ritmo di una ripetizione. Una lunga tradizione stringe insieme il ritmo con la ripetizione e la ripetizione con una certa opposizione. Il ritmo sarebbe il tempo di una ripetizione scandito dalla tensione oppositiva. Una figura ritmica nascerebbe attraverso la tensione tra il giorno e la notte, tra la luce e il buio, tra presenza e assenza, tra fame e sazietà (per citare il ciclo delle pulsioni), tra essere e nulla, tra essere e non essere.

Se ci pensiamo bene, la differenzialità fonematica, la differenza tra due fonemi, è sempre sul punto di far velo, di far velo mentre compie una insidiosa astrazione nei confronti di una particolare flessione o *marca* del suono. Più insiste sulla dialettica del negativo, proprio mentre pensa di intaccare la presenzialità pura nella diffrazione del non identico, più una certa cadenza di suono o battuta o figura di suono tende a coprirsi.

La sonorità del suono di una lingua parlata infatti vive sempre di una marcatura. Non circola se non nella marca di un idioma. Il suo differire fonemico viene sempre attraversato da una *phonè* dialettale.

Non riusciremmo a esprimere del tutto la natura del gesto, del rapporto tra gesto e parola, esaminato da Marcel Jousse¹, se trascurassimo quel gesto del suono segnato dalla sua figura dialettale. Non c'è lingua che non circoli nel suo dialetto, che non tenda a somigliarsi in un singolare dialetto. Il suono gesticola, opera in figura di gesto, nella flessione idiomatica, si afferma nella battuta di un idioma, potremmo anche dire, fa *ritmo* nella gestualità di un idioma. Le filosofie del linguaggio dovrebbero sorprendersi maggiormente del fatto che nonostante i mille fattori globalizzanti, nonostante la levigazione multimediativa, le sonorità gestuali dell'idioma non cessano di inseguirsi e riprodursi.

Più che un semplice battito di istante, a incrinare la purezza di suono è il contrassegno figurale di un idioma. Un innesto idiomatico ha già sempre trapassato il differire fonemico. La *phonè* ha, per così dire, un battito in una battuta che ripiega la differenza in una *marca*. L'inudibile in cui si apre un'intesa di senso più che rimandare a una differenzialità rimanda al nesso tra il suono e una flessione-figura.

Il frammezzo dei suoni è innestato da una sorta di immagine fonica dove la *phonè* è messa in-opera. Risuona in una messa in-opera. Non avrebbe suono linguistico, non sarebbe l'occasione del senso, se non fosse in-opera in una figura in cui si espone. Si deve dire in questo modo: il suono della lingua si espone nella flessione del suo idioma. Trova nell'idiomaticità la sua esposizione di suono. Resterebbe, per così dire, un suono murato al suo interno, in-aperto, suono autistico, suono di un soggetto egotico, se non fosse aperto in un'esposizione, pubblico nella sua apertura esposta. La pura differenzialità fonemica traccia un soggetto che si riprende, ogni volta, dall'eteroaffezione. L'autoaffezione si incrina nel battito della differenza, nella differenza l'eteroaffezione flette la pura autoaffezione, ma questa si riprende all'istante, si rilancia e riafferma la forma del soggetto. In questo caso l'eteroaffezione del differire, del suo battito, non è altro che il respiro tenace della durata del soggetto.

Battito cardiaco della sua durata o del suo *conatus*.

In questo caso la ritmica non smentisce la continuità della durata. La spaziazione ritmica di Bachelard² non riesce a fuoriuscire dalla mistica dell'istante bergsoniano. Mistica dell'istante e ritmica possono associarsi e rilanciarsi l'un l'altra.

¹ Cfr. M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, Gallimard, Paris 1974.

² Cfr. G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante*, in Id., *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari 1973, p. 46.

La ritmica si ripete in questo caso nell'enfasi ciclica. La sonorità fa del soggetto la sua *immagine* intima. Non ha esposizione, non risente di alcuna esposizione. Ma una sonorità che risuona di sé non può accadere come circolazione del senso. Poiché il senso è ciò che accade al sensibile quando incontra una certa alterità. L'idioma è ciò che accade alla superficie della *phonè* quando risente di una speciale esposizione. Quando si esteriorizza o si spazializza in un'esposizione. In questa marcatura di suono l'intimità del suono, il suo in sé, è già fuori di sé. In questo senso si può affermare che l'idioma sia il fuori di sé del suono, laddove il suono si esteriorizza nel *fuori* o si può anche dire nel *da-vanti*.

È in questa esteriorità che si deve parlare di ritmo. Non c'è davvero ritmo senza questa esteriorità del suono, poiché è qui che si fuoriesce dal ciclo della semplice ripetizione. Del resto, se ci pensiamo bene, è in questa estrema superficie, dove il suono si flette in una marcatura o in una figura di suono, che si apre la sua *partecipazione* o condivisione. Non si dice bene la spaziatura del suono se non si insiste sulla sua esteriorità condivisa. Non si riesce a dire molto della ritmica se non si pensa con una radicalità assoluta questa condivisione. La sonorità della lingua non farebbe circolazione, non sarebbe tra-noi, se non fosse implicata in una figura o *immagine* di suono, se questa figura o immagine di suono non fosse il ritmo stesso della parola e l'occasione del suo far senso. La differenzialità del ritmo così è di altra natura rispetto al differire di due fonemi nella logica di "A non è B" e "B non è A". Un suono differenziato in questa logica, differenziato nella modalità di una identità implicante ciò che esclude, emergente dal negativo incluso nella sua esclusione, non fa ritmo proprio perché non cede nulla della sua ripetizione, nulla della sua interiorità, nulla di nuovo accade tra la durata e la sua ritmica. L'attesa non si predispone nella variazione, è come satura del già accaduto.

La marcatura idiomatica della lingua non è un accidente secondario del senso. La filosofia del linguaggio, approfondendo la gestualità di Jousse, dovrebbe interrogare con metodo la sua apertura di prossimità. L'*esteriorità* del suono nella sua figura o nel suo *parergon* mette in opera la prossimità. Non si dà senso senza prossimità dell'uno all'altro, ma non si ordina questa prossimità senza l'effetto di una qualche esteriorità esposta. Solo in questa marcatura la lingua condivide il suo ritmo o si condivide come un certo ritmo in cui si apre lo stesso *effetto del reale*. Ma ci torneremo.

Come sappiamo, è la pratica dell'arte ad avere confidenza con il ritmo. Se le arti sono un evento d'esposizione, se l'esposizione è ciò che ne caratterizza essenzialmente la fenomenalità, si deve cercare nel ritmo la modalità del suo prodursi. La ritmica è ciò in cui una figurazione si fa immagine espositiva.

Va anche detto però l'inverso. Capiamo meglio la ritmica, emancipiamo il ritmo dall'economia della ripetizione, non confondiamo il ritmo con il *conatus* di una ripetizione, se lo interroghiamo nel suo accadere come immagine d'esposizione o come fenomenalità in cui è un certo ritiro ad esporsi.

L'immagine ritmica in fondo è esemplarmente esposta nella danza. La danza è la naturale figura del ritmo. Installa un'opera il cui corpo-immagine si configura nel ritmo. Configura del ritmo ciò che in esso convoca l'immanenza di variazione e ripetizione, meglio ancora: configura l'esteriorità a cui tende il ritmo nel momento in cui cerca permanentemente l'eccesso sull'in sé.

Il ritmo abbandona la pulsione della ripetizione, potremmo anche dire, abbandona la dialettica del negativo quando cerca il corpo di un'esteriorità assoluta in cui la variazione della ripetizione chiama in causa un'esecuzione. L'eseguirsi del ritmo, il fatto che esso convochi immanentemente un'esecuzione, è come l'indizio fenomenale del suo essere rivolto verso un *fuori* o un *da-vanti*, è evidenza della rottura con l'impeto dell'identico. La danza mostra in modo esemplare come l'arte si esponga nella ritmica di un'immagine e mostra in modo esemplare come questa ritmica dell'immagine chiami un'esecuzione proprio nell'affermarsi come un *da-vanti* o un *fuori*. Esprime bene in altri termini come l'immagine dell'arte sia sempre nella sua *esposizione*, l'affermazione di un *da-vanti* come *fuori* di sé.

Il fuori di sé accade come l'*esteriorità* in cui si esegue. La danza fa immagine mentre esegue, esegue in quanto immagine la natura espositiva della ritmica in cui si rilanciano insieme ripetizione e variazione.

La variazione stessa è nello slancio di questa esteriorità dell'esposizione.

Non solo variazione e ripetizione si eseguono nel *fuori* di un'esteriorità assoluta. L'immagine della danza, la sua figurazione, rivela qualcosa di essenziale della ritmica e cioè il suo contagio o la sua condivisione. Questa condivisione non rimanda tuttavia a una qualche mistica fusionale o a una qualche partecipazione indistinta, afferma piuttosto il rimando tra esteriorità e alterità. Nel suo eccesso esteriore o nella forma della sua esposizione il ritmo è sempre ospitalità dell'*altro*. La danza è in-comune. Anche la danza solitaria è sempre rivolta ad altri o ad altro. Tuttavia questo rimando all'*altro*, alla sua ospitalità, deve esprimersi con molte precisazioni rispetto almeno all'abbondanza della nozione nel dibattito fenomenologico del nostro tempo. Non si direbbe l'alterità richiamata in questa *esteriorità* in esecuzione se il volto ne costituisse il paradigma. Soprattutto se il volto fosse risolto in uno sguardo che cattura ogni nozione di alterità. Meno ancora nel momento in cui lo sguardo diventa un occhio che vede, che mi vede, animando un particolare segreto. Se il volto si fissa in uno sguardo e lo sguardo si intensifica in un occhio c'è sempre una dialettica di *signoria e servitù* ad imporsi e un certo sacrificio del terzo dell'*altro* è imminente. L'alterità è in perdita dell'*altro*, depone, per così dire, l'*altro* nell'alterità se si consegna al paradigma troppo umano di uno sguardo consegnato a un occhio che mi vede nel suo istante cieco e imprevedibile. Dobbiamo seguire la lezione di Derrida su questo punto di grande e fatale fragilità e delicatezza: occorre deumanizzare il volto perché esso sia esperienza dell'ospitale. Occorre, per così dire, restare insicuri su ciò che discrimina lo sguardo vivente di un uomo dallo sguardo vivente di un felino o di un vivente animale, o di un vivente in generale, per non smarrire l'ospitalità

del volto. Per ospitare il vivente, il volto non può consegnare l'altro al rilancio che l'intenzionalità situerebbe nel momento in cui non trova il proprio tema nel frat-tempo di un istante im-presente.

In questo senso dunque occorre sottrarre l'*altro* al volto dell'altro.

Per questa via non si comprende il rimando tra esteriorità e alterità. E meno ancora l'implicazione del *terzo* e dell'altro o dell'altro come *terzo*.

Non si comprende almeno su questo ciò che rende esemplare la danza dell'esposizione dell'arte e del suo ritmo. La danza dunque configura il ritmo, mostra l'esposizione figurale del ritmo, mostra che la ritmica non accade se non come esposizione e soprattutto come esecuzione. L'immagine figurale della danza dice che il ritmo si esegue nel punto in cui durata e variazione affermano un *fuori-di-sé*. Se questo fuori-di-sé non fosse immanente al ritmo, se non fosse l'affermarsi stesso di ciò che si espone, non comprenderemmo il fatto che la ritmica dell'immagine si condivide e si contagia. Non comprenderemmo l'essere in comune in cui la ritmica eccede il semplice autorinvio tra variazione e durata. La danza nel suo richiamo comune è esemplare di questo fuori-tra-noi in cui l'opera dell'arte accade come esteriorità. Solo ciò che si slancia fuori di sé, che in qualche modo abbandona un *fuori* o un *da/vanti*, può essere condiviso senza che la condivisione sia un semplice denominatore comune.

Il *fuori* è un altro modo di insistere sull'esteriorità dell'esposizione. Ma è anche un modo di sottrarre l'esposizione, il suo nesso con l'esteriorità di un fuori, da ogni economia di oggettivazione. Quel luogo che il danzatore cerca e inaugura con il suo passo, la spaziatura che ritma la figura dell'immagine che espone, è sempre l'intensificazione di un là-fuori. Intensifica il davanti non oggettuale di un fuori. In qualche modo nella sua intensificazione lo produce. Non si tratta di solcare un non luogo, di far risuonare una sorta di utopia del luogo, tantomeno di rimandare a un qualche altrove, al contrario, si tratta di intensificare la non ulteriorità del reale o pensare l'altro come nient'altro che il reale.

La danza, dunque, offre l'immagine figurale al ritmo, corrisponde all'esteriorità verso cui il ritmo si afferma.

Un'esteriorità che non riusciremo in nessun modo a rilevare se non abbandonassimo, ripetiamolo, l'economia dell'oggettivazione e l'economia politica che vi è sempre, in vario modo, coinvolta.

Loggettivazione non può pensare l'alterità, non può pensare l'alterità come esteriorità. Non può farlo perché l'esteriorità non è pensata in tutta la possibile radicalità se non è emancipata dalla logica di una manifestazione. Da una manifestazione di sé nell'altro da sé. E ancora prima se non interroga per quanto è possibile il gesto elementare, il primo gesto del ritmare una figura sul muro primordiale. Quando una mano forse tremante per un possibile incontro traccia la figura nel suo ritmo inondando di luce il buio di una caver-

na. Quel gesto non cessa di ripetersi ogni volta che si indica qualcosa o tutte le volte che la voce offre una figura di suono mimando qualcosa a qualcuno.

J.-L. Nancy prova a narrarlo secondo uno spartito suggestivo che non abbandona però la logica immanentemente dialettica del limite. Scrive in questo modo:

Immaginiamo l'inimmaginabile, il gesto del primo creatore d'immagini. [...] Apre la beanza di una presenza che se ne è appena andata allungando la mano. La mano brancola, cieca e sorda ad ogni forma. Perché l'animale che sta nella grotta e fa questo gesto conosce alcuni esseri, alcune materie, strutture, segni e azioni. Ma ignora la forma, lo slanciarsi di una figura, di un ritmo, nella sua presentazione. [...] Per la prima volta tocca la parete non come supporto, come ostacolo o sostegno, ma come un luogo sempre che un luogo si possa toccare. Soltanto come un luogo in cui lasciare accadere qualcosa dell'essere interrotto, del suo straniamento.³

Il mondo accade nel ritmo di una figura, quando una figura prende slancio in una forma. Nello slancio ritmico di quella forma risuona un'interruzione come se la parete si straniasse da sé, distaccandosi da sé. Si tratta di un toccare che inaugura un luogo nel punto in cui un contatto esperisce l'intoccabile mentre lo inaugura. Quel disegno ritma la natura di un toccare che apre e scava l'intimità impossibile di un contatto. Per la prima volta quella mano brancolante nel buio di un senza mondo avverte, avvertirebbe, lo staccarsi dell'ente mondano, quindi la mondanità stessa del mondo. Si tratta di uno dei rari passi in cui Nancy si trova sul punto di sottrarre il luogo del toccare dall'enfasi patica. Si tratta del mondo in cui il toccare non è sospeso sopra la durezza resistente di un supporto, quando afferma cioè che la parete per la prima volta non si presenta come supporto, come resistenza tenace di un supporto duro e fermo. Ma la sospensione dura molto poco, prevale il motivo dello stacco e torna quindi l'apologia del non luogo del limite. Il ritmo della figura trova la sua passione e il suo slancio nel limite in cui si traccerebbe il non luogo della sua nascita. Il mondo sorgerebbe laddove il limite del contatto tocca mentre inventa l'intoccabile.

Si tratta di capire se questa apologia del limite, di un limite esaltato nel suo costante dividersi in due bordi, enfatizzato nell'aporia del contatto, sia la via da seguire per pensare il gesto inaugurale di una figura ritmica su una parete. Intanto occorre domandare se quel gesto che dipinge non stia riprendendo, ripetendo in una nuova intensità, ma senza interruzione, il gesto ancora più elementare del rivolgersi a qualcuno. Rivolgersi a qualcuno in un certo *raccordo*. Dovremo chiederci se non pensiamo troppo ingenuamente questo semplice *raccordarsi*. Se non sia in questo *raccordarsi* la spaziatura di ciò che

³ J.-L. Nancy, *Le Muse*, tr. it. di C. Tartarini, Diabasis, Reggio Emilia 2006, p. 108.

chiamiamo ritmica dell'immagine. In particolare il momento in cui la ritmica si emancipa dall'autismo ricorsivo di un *conatus* del sé. Il *Mit-sein* resta, per così dire, un semplice *Dasein* se il tratto che separa e congiunge il *Mit* con il *sein* resta la frontiera di un limite, tanto più se l'estremità intensiva di questa finitudine del limite rimanda all'angoscia del morire. Non pensiamo il raccordo tra l'uno e l'altro se il tratto resta nell'economia del *limite*. Quel *limite* deve restituire un certo lavoro, un lavoro sulla sua stessa natura di limite, capace di attraversare l'estremità del suo tornare a sé nel limite di un altro da sé, affinché l'uno e l'altro possano *raccordarsi*. Il *raccordarsi* non accade se l'altro si limita ad essere altro dell'altro. Nessun *raccordo* di un accordarsi, nessuna reale alterità se l'uno resta semplicemente in relazione con l'altro. Ripetiamo: se tutta l'alterità si consegna totalmente alla signoria del volto come l'altro nel limite assoluto del suo sguardo.

Perché vi sia un raccordo occorre che il limite sia segnato dall'affermarsi del terzo dell'altro. Secondo una lezione che ereditiamo da Lévinas, il volto non è davvero una *apertura* se non porta con sé, nel suo stesso ingresso, il *terzo* o l'*altro* come terzo. Dobbiamo però portare ancora più all'estremo, dobbiamo ancora sapere svolgere tutta la interna coerenza, questa coappartenenza di *alterità* e *terzo*, per non restare nella semplice dialettica dell'uno con l'altro. Non riusciamo a pensare per quanto è possibile il raccordarsi senza questa coappartenenza dell'altro e del terzo, o meglio, del terzo come altro. Dovremmo pensare cioè il limite tra l'uno e l'altro nell'ingresso di una coappartenenza dell'altro e del terzo. Poiché è solo nella linea di questo svolgimento che possiamo ritrovare tutta la forza di una categoria sovversiva per l'intero corso della modernità e cioè la categoria di *esteriorità*. Il limite dell'uno all'altro non apre l'esteriorità dell'uno all'altro e quindi il loro possibile raccordo se non si spazia come terzo. Se non si esteriorizza come terzo. Terzo in quanto, così dobbiamo dire, altro dall'uno e dall'altro.

Che sia questo il mondo, la creazione del mondo? Non dunque quando qualcosa prende a *staccarsi* nel contatto disgiuntivo di un limite, ma quando un limite cessa semplicemente di delimitare l'un l'altro. Quando cioè qualcosa sorge nella sua datità indifferente alla proprietà del *mio* o del *tuo*.

Che si debba dunque pensare il mondo come l'effetto del reale? E il reale come l'implicazione dell'altro e del terzo?

Il rapportarsi dell'uno all'altro non potrebbe accadere senza la spaziatura di un terzo dell'altro, quando si ritrova o si intensifica l'apertura del terzo dell'altro. In questo senso le arti concorrono alla creazione del mondo non quando fanno eco al limite ma quando lo ridislocano fino al punto di riconsegnare l'esteriorità del dato, il dato come *esteriorità* assoluta.

Tutto questo, in fondo, è un altro modo di esibire quell'affermazione in cui la filosofia si impegna quando al limite estremo della differenza ontologica deve pensare l'ente come *nient'altro* che ente. Quel *nient'altro* che ente è proprio ciò a cui concorrono le arti. Vi concorrono quando la figura

compone l'esteriorità in cui la ritmica si espone. Quel *fuori di sé*, senza cui non cogliamo l'immanenza di durata e innovazione della ritmica, consegue, intensificandola, l'esteriorità del *nient'altro* che ente. Il gesto della ritmica dell'arte realizza il nesso tra l'esteriorità e il terzo dell'altro quindi contribuisce all'effetto stesso del *reale*.

Il *reale* è ciò che nella *datità* resiste al prospettarsi; nel suo da/vanti non si esaurisce nell'orizzonte di apparizione. A meno che non si separi l'orizzonte dal prospettarsi, ma a questo punto l'orizzonte diventa il nome di un'apertura che non indietreggia verso la logica di un ritiro. Un orizzonte che non indietreggia in un secondo piano o nella logica di un ritiro deve trovarsi in una convertibilità assoluta di ritiro e esposizione. La *datità* è *nient'altro* che questo ritiro esposto. Resistente nel suo ritiro al prospettarsi, quindi inesauribile nel prospettarsi ad una animazione noetico-noematica ed esposto al chiunque. Ripetiamo: la *datità* come terzo dell'uno e dell'altro non rimanda tanto alla donazione, o a un qualche effetto di irruzione, ma al *per-tutti*, il correlativo del dato è il *per-tutti*. Se l'intenzionalità non è aperta in un *per-tutti* resta in fondo sotto l'ancoraggio di un soggetto coprente l'intenzionalità.

Le figure dell'arte quindi compongono l'esteriorità in cui la ritmica si espone. L'esteriorità è sempre un'intensificazione di un certo per-tutti quindi dell'effetto stesso del reale della sua affermazione come *terzo* dell'altro. Del resto lo si dice in vario modo: l'arte deoggettiva l'oggettuale. Non conseguirebbe la fenomenalità del *dato* se non operasse una deoggettualizzazione e se questa non fosse contemporanea a una desoggettivazione dell'esperienza. Non si tratta semplicemente di variare contesto del mostrarsi o moltiplicare i punti prospettici dell'apparire, quanto piuttosto di aderire a quel momento in cui il mostrarsi converge con un'esteriorità in cui chiunque può prendere il posto di un soggetto. Per questo è lecito affermare che le arti fanno risuonare l'ente come *nient'altro* che ente.

Se ci pensiamo bene, un ente come *nient'altro* che ente esprime l'estrema coerenza di un differire portato al suo massimo limite. Cerca di ripetere il differire di una differenza portata all'estremità del suo stesso differire. È proprio questa differenza differita del suo differire che porta in dote l'evidenza a/soggettiva di una *datità* come *nient'altro* che ente. D'altra parte un ente che non differisce nel suo essere o che differisce fino al punto da differire ogni differenza converte il pensare all'evento dell'altro. Non si pensa l'alterità al di fuori di questo *nient'altro che ente* e non si pensa questo *nient'altro che ente* al di fuori di un pensiero dell'alterità. Ma con queste essenziali precisazioni: *nient'altro che ente* non è un darsi nella differenza dall'altro. Non sarebbe *nient'altro* se differisse da altro. Il differire da altro infatti vuol sempre dire ricevere la *datità* dal non essere l'altro. In una immensa tradizione vuol sempre dire che qualcosa riceve la sua *datità* da *non* essere altro, dove il *non essere altro* concorre all'essere di qualcosa. Ora, se si afferma che qualcosa si offre nel concorrere della semplice differenza nel differire e il differire nell'i-

dentico, si resta sempre estranei, del tutto estranei, al darsi di un ente come nient'altro che ente.

Non si può più fare esperienza di una datità come nient'altro che ente, si resta per così dire estranei alla ritmica della sua esteriorità esposta.

Pertanto non c'è datità se non nel nient'altro che ente, ma a una condizione radicale: il nient'altro è tale solo se l'*altro* non riceve la sua alterità dal semplice *non essere* altro. Il fatto che quell'ente non sia l'altro ente, che due enti siano l'uno altro dell'altro e possano essere il comune non essere l'uno l'altro dell'altro, può certo fare testimonianza del *nient'altro* che ente. Tuttavia l'alterità dell'uno e dell'altro del nient'altro che ente accade solo se non si limita al rinvio interno del comune non essere l'uno altro dell'altro. In questo rinvio ci si trova sempre nel limite di trasformare il *non* in un differire e quindi nel chiamare in causa l'astuzia di una qualche dialettica.

Se il *non* dell'essere l'uno l'altro dell'altro non si converte disappearing in una dialettica, se non converte quel *non* in un semplice differire, è perché l'alterità dell'uno e dell'altro si presenta come altro dall'uno e dall'altro. Quindi solo se è convertibile con un altro come terzo o un terzo come altro. Altro dall'uno e dall'altro implica uno spossessamento dell'alterità, implica un terzo dell'altro come né dell'uno né dell'altro. Solo un altro come terzo dell'uno e dell'altro consente di pensare il nient'altro che ente come esposizione stessa del mondo.

Si tratta di attraversare senza eccesso il movimento dell'Idea hegeliana: per Hegel un certo fuori di sé, quindi un tra/passaggio dell'idea, è possibile nella sua *fine*, quando cioè si riconosce nell'avventura dell'altro da sé. Nella sua coerenza più estrema Hegel deve pensare un certo inizio nella fine e questo inizio nella fine in qualche modo ri-inizia il procedere ad esporsi dell'Idea.

In questo senso non si deve mai confondere la processualità dell'idea con la circolarità dell'identico. Tuttavia quel fuori di sé, quella *inizialità* fuoriuscita dalla *fine*, in cui s-finisce il finire nel nuovo inizio, non potrà seriamente sostenere l'*inizialità* se il fine è *proprio* dell'Idea.

Non potrà davvero iniziare se l'idea resta nel puro *monoteismo*.

Non potrà davvero iniziare, non potrà essere *creativo* dell'inizio se l'esposizione *fuori-di-sé* accade come riflettersi in cui il medesimo si *piega* dispiegandosi e nel *riconoscimento* di sé. L'inizio come alterità della fine non può davvero conseguirsi se il riflettersi non è *già sempre* un esporsi fuori da sé. Quindi non un medesimo che torna a sé nell'altro da sé, che si altera da sé per ricongiungersi a sé, ma un sé che si manifesta o si espone nel momento stesso in cui l'altro è la sua fuoriuscita da sé. In questo senso il ritmo dell'Idea non si espone mai in una ritmica dell'*esteriorità* esposta.

Così il manifesto o l'esposto, il dato come *nient'altro* che ente, non trova la sua logica nell'economia di un manifestarsi. Non è la dialettica di una riflessione di sé nell'altro da sé che può portare in dote una manifestazione.

Occorre pensare il fuori di sé come pre- o a-originario. Coimplicazione di un poi nel prima, quindi *originarietà* già sempre con/divisa.

La manifestazione non cade nella logica riflessiva del manifestarsi se l'origine non ha già sempre cessato di essere *originaria*. Ma l'origine cessa l'*originarietà* quando è già sempre come fuori-di-sé, coimplica cioè un altro da sé. Ripetiamo ancora: non come manifestarsi in un altro da sé, ma nel senso estremo di un altro da sé come *fine* di una manifestazione di sé.

La manifestazione comporta dunque un essere fuori-di-sé, coimplica un altro da sé. Non nel senso di un manifestarsi in un altro da sé, ma nel senso più estremo di un altro da sé come abbandono dell'*automanifestarsi* di sé.

Per questo né la logica dell'*uno* né la logica del *due* riuscirebbero a porsi all'altezza di una manifestazione dell'altro nella sua exteriorità dal medesimo.

Non c'è manifestazione liberata dal manifestarsi se non accade come altro da sé, ma nessun altro da sé può pensarsi come tale se l'altro non è a sua volta *altro* dall'altro. Sarà fatalmente una variante di un soggetto, sarà una variante di un altro *proprio* o di un altro come *mio altro*, se non si dà come *altro* dell'uno e dell'altro. Affinché l'altro non sia nella dialettica con lo stesso o con il medesimo, sia cioè altro in quanto semplice altro dell'uno, occorre che sia *altro* dell'uno e dell'altro. Solo dunque in un terzo che distrugge la logica dell'uno e del due l'altro preserva la sua alterità. Solo come altro dall'uno e dall'altro la manifestazione non è un semplice *manifestarsi*. Ma l'altro come altro dall'uno e dall'altro si afferma come una *trinità* del principio. Depone il principio in una *trinità*. Comporta che la manifestazione di un principio senza origine o di un'origine senza principio sia il cooriginario di una trinità. Vorrebbe dire che la manifestazione del mondo, l'esposizione di un mondo, il suo evento, comporti una *trinità*.

Si impone la formula apparentemente paradossale di una alterità che è altra solo in quanto è sempre nella cooriginarietà di un *terzo*. Non potrebbe essere altro di un altro (quindi non suo altro) se un terzo non fosse l'*altro* per cui è altro. Non si tratta di contrapporre il molteplice all'uno, neppure di pensare l'unità dell'uno e dei molti come non appartenente né all'uno né ai molti. Non si tratta di sviluppare una ontologia del singolare e del plurale. Si tratta piuttosto, per quanto è possibile, di seguire la coerenza interna tra manifestazione ed esposizione. L'esposizione come manifestazione comporta un evento d'alterità, e un evento d'alterità è sempre trino.

Il trino è, per così dire, la forma di una manifestazione non condannata nell'economia di un *manifestarsi*. Perché non sia una automanifestazione l'alterità va pensata come la modalità stessa dell'esposizione in un fuori-di-sé. Il *fuori-di-sé* è l'immanenza assoluta della manifestazione.

Ma il fuori-di-sé non sarebbe tale se non fosse in co/origine di un *terzo* per cui è altro. Solo nella cooriginarietà del terzo l'alterità non è nel manifestarsi. Così il manifesto comporta un fuori-di-sé e il fuori-di-sé un *terzo* dell'altro. Altro non è mai altro se non co/origina in un altro come terzo, se non è altro per un terzo di cui è altro.

L'altro non è altro se non per un *terzo*, ma proprio per questo ciascun momento del *manifesto* è al contempo *terzo* e *altro*. Al *contempo* altro per un terzo e terzo per un altro.

Questa *esposizione* trinitaria è del tutto coerente con quell'istanza fenomenologica per la quale la *datità* in alcun modo può presupporre un soggetto e un mondo che entrerebbero in relazione.

Il soggetto è già sempre dato in quel *dato* nel suo da/vanti.

Il soggetto può darsi nel dato poiché il dato a sua volta coimplica l'altro. Come dire: non si apre un soggetto senza l'alterità dell'altro.

Questa trinità del *manifesto* comporta un'altra modalità di relazione tra simmetria e asimmetria, tra l'io e l'altro. L'io e l'altro non sono né simmetrici né asimmetrici. Non casualmente possono trovarsi sia in una posizione di simmetria che di asimmetria.

In fondo occorre portare alla sua estrema e radicale coerenza questa semplice nozione: l'altro si dà all'altro. Occorre sostare sul quel *dà*. Quel *dà* è in radice una contrazione del dato. Solo in un dato l'altro si dà.

Quel dato in cui si dà è la *datità*. Co-immanente a una *datità*. La *datità* è *data* come terzo dell'uno e dell'altro. Come terzo in quanto né l'uno né l'altro. In questo senso si può dire che l'altro è co-immanente di un terzo, porta con sé il terzo dell'altro. Così come si può dire: con l'altro è sempre già entrato in scena il *dato* del mondo. Non solo non c'è soggetto che sia già co-dato nel dato di un davanti, ma non c'è altro che sia a sua volta immanente nel dato, co-dato nel dato. L'altro non è pensato fino in fondo al di fuori del suo darsi come *mondo*, come *comunità* data del mondo *comune*. Comune, ripetiamo, non come denominatore comune, ma come l'im/proprio comune del *dell'altro*, come né mio né tuo. Non riusciamo a pensare la *datità*, la contingenza di questa improprietà, se riduciamo l'alterità a una qualche divinità, a un qualche idolo, se non pensiamo la sua convertibilità con im/proprietà del *terzo*.

Per tutto questo, per questa coerenza, la formula rischiosa dell'ente come *nient'altro che ente* chiama in causa l'*altro* e l'*ente*.

Esprime la fattualità d'evidenza che l'ente è un *dato* solo in quanto altro, ma l'altro si dà solo nell'immanenza del *terzo*.

Alla domanda impegnativa se il *terzo* che qui si evoca sia un dato come semplice cosa o un altro come alterità dell'altro uomo, si deve rispondere in questo modo: non può esserci una essenziale distinzione tra una semplice cosa e un altro, tra l'*umano* e la cosa come *mondo*. Il terzo coimmanente all'altro nomina sia l'altro che la cosa. Qui l'*essere-cosa* non offende la dignità dell'altro. Tutt'al più e al limite la sottrae alla forza e agli imperativi di un certo umanismo. L'altro è davvero altro quando si dà in un terzo, altro dall'uno e dell'altro. Il terzo è questa alterità dell'uno e dell'altro, la medesima per cui si può, a rigore, parlare di un ente come *nient'altro che ente*.

Per questo il terzo non è semplicemente l'altro uomo, non è un altrimenti che essere, e tantomeno evoca l'altro come l'Altissimo, come *Altro*. In ultima istanza, meglio ancora, convoca l'istanza della convertibilità dell'altro e del dato. Medesima convertibilità per la quale quando si fa esperienza del *dato* c'è sempre l'imminenza dello sguardo di un altro e non si coglie lo sguardo di un altro se non nel terzo comune del mondo.

Le arti sanno molto bene tutto questo: il *dato* diventa *objectum* quando smarrisce lo sguardo dell'altro, ma l'altro diventa la minaccia di un occhio se smarrisce il *terzo* comune.

Per questo non si può affermare che il dato, nella sua datità, sia semplicemente comune all'uno e all'altro. Il tra-noi del dato non è un semplice un essere-in-comune. Nella co/immanenza tra l'altro e la datità, non c'è altro se non nell'effetto della *datità* e non c'è datità se non nell'effetto dell'altro. L'altro dunque si espone nella datità e la datità si espone nell'altro.

In questo senso e per questo non si può dire che gli enti siano esclusivamente nel limite del loro secondo piano, che il limite tra primo e secondo piano, o tra testo e contesto, delimiti un ente *come tale*. In alcun modo si consegue l'evidenza della datità, se il limite non si delimita nell'immanenza dell'altro del terzo.

La datità non è tale, mancherebbe del suo effetto di realtà, se non fosse data come terzo dell'altro. Del resto solo come terzo dell'altro l'alterità, lo dicevamo, è altra dall'uno e dall'altro e il reale è quest'effetto di terzietà per il quale non c'è dato che non sia tale se non si delimita come altro dall'uno e dall'altro. Poiché solo per questa via del terzo dell'altro si fuoriesce da una certa idea di *relazione umana* o di *personalità* dell'umano.

Le cose, il mondo degli enti, il mondo ambiente non restituiscono semplicemente il riflesso delle nostre attività produttive. La relazione tra-noi, tra-noi uomini, non riceve semplicemente dagli enti la pratica di un'oggettivazione. Il mondo degli enti non è la semplice oggettivazione nello scambio organico uomo-natura.

Il tra-noi non si istituisce semplicemente tra-uomini come se gli enti costituissero l'opera di un lavoro comune. Come se il mondo fosse semplice *prodotto* comune degli uomini.

L'idea che l'ente-cosa sia essenzialmente un prodotto, che il prodotto si riduca alla restituzione di una oggettivazione, ritorno-restituzione di lavoro incorporato, quindi mediazione di sé nell'altro da sé, familiarizzazione dell'esteriorità, rappresenta una enorme tradizione e anima in larga misura l'epoca del moderno.

Per questa tradizione in cui si afferma e conferma una certa idea del soggetto ci si estranea da un pensiero dell'*esteriorità*. Ci si estranea dall'idea che la produzione dell'oggetto non è mai tale, non è mai davvero una *produzione*, non sarebbe neppure capace di alimentare lo scambio uomo-natura se non si

promuove nell'immanenza tra *comune* e *esteriorità*, se non intensifica l'esteriorità per cui il tra-noi condivide l'effetto stesso del *reale*.

Prima di costituire un'oggettivazione occorre che il reale accada come effetto stesso dell'esteriorità. Prima di essere oggettuale o disponibile la cosa deve istituirsi come l'esteriorità in cui il tra-noi è il comune im/proprio. Le cose devono costituirsi come spaziatura del mondo, la loro esteriorità come né mia né sua deve proclamare il *terzo* dell'altro affinché una produzione o lo scambio organico possa circolare come un mondo. Prima ancora di essere prodotto per un fine la *res* è in-opera come tra-noi.

La mano che Nancy immagina illuminare il mondo nel disegno, che stacca da sé stessa la parete della preistorica caverna, ha già operato sulla *superficie* dell'ente. L'ente non sarebbe divenuto strumento o mezzo-per se il *limite* della sua *superficie* non avesse concorso alla sua *esteriorità*. Se una figura-immagine non avesse trovato la composizione di un certo accordo per il quale l'ente ha preso a dis-interessarsi da me o da noi. Il mezzo-per in cui ha incominciato a rinviare in un orizzonte è stato predisposto e aperto da un contrassegno *parergonale*. Proprio l'innesto di un *parergon* sull'*ergon* consente di ereditare la lezione kantiana sulla potenza ritmica di un ornamento senza decorazione, con un *piacere* emancipato dall'interesse e dall'attrattiva. Quel piacere ha già sempre anticipato l'*appagatività* del mezzo-per, ha accompagnato un lavoro sulla superficie dell'ente anch'esso in anticipo sulla sua *oggettivazione*.

La *parergonalità* senza decorazione non è un accidente rimovibile sulla *formalità* dell'ente. Non vi sarà decostruzione dell'istanza metafisica fino a quando questa *parergonalità* sarà ai margini laterali dell'ente, suo accidente rimovibile. Non è un caso del resto che quando l'istanza metafisica prende il sopravvento la superficie degli enti si delimita in un *limite* differenziale.

Il lavoro *parergonale* promuove la datità non oggettuale dell'ente. In un certo senso promuove⁴ il suo atto di esistenza. La datità non oggettuale converge con l'effetto del reale, il quale a sua volta è indistinguibile dal per-tutti, in eccesso sul mio e sul tuo. Prima di oggettivarsi il dato si *realizza* laddove la superficie si fa *stilema*. Se gli enti non fossero esposti tra-noi e la ritmica di uno stilema non ne marcasse la formalità, non concorrerebbero al tra-noi.

In anticipo sul valore d'uso e sul valore di scambio la ritmica dello stilema mostra un valore espositivo. In questa formalità l'ente si espone, ma non sarebbe un esporsi, non apparirebbe in un'esposizione fenomenale, se non ci esponesse l'uno l'altro, l'uno all'altro. La ritmica dell'ornamentale dunque non si aggiunge al mezzo-per, non sta lateralmente, accidentalmente sulla sua superficie. Quella marcatura *espone* l'ente tra-noi ed espone il tra-noi in quell'ente. La sua formalità è l'esito di una composizione figurale, la cui messa in opera ha seguito l'istanza di un *colpo riuscito*. Nella riuscita la figura ha trovato il suo *ritmo*. Quel colpo però non riuscirebbe, non troverebbe il

⁴ Cfr. M. Donà, *Teomorfica. Sistema di estetica*, Bompiani, Milano 2015.

ritmo della sua figurazione, se esso procedesse riflessivamente tra un soggettivo e un oggettivo, se fosse semplicemente volontà di riproduzione o mimesi dell'ente. Anche quando è in scena una immagine di riproduzione, anche quando la figura o il suono sembrano il calco mimetico di un ente, in realtà, ciò che la composizione segue, ciò che cerca nel *colpo riuscito*, è un certo passaggio dall'oggetto al *dato*.

Ricerca il momento del *dato* senza il quale l'*objectum* non potrebbe sostenersi tra una ritenzione e una protensione. La composizione dunque si ritma in una figurazione che si espone come *data*, datità del dato offerta in un'esposizione. Quella datità che l'esposizione figurale segue andrebbe presa in tutta la serietà possibile. Si consegue la datità quando il darsi del dato è tale nella misura del *chiunque*. Quando il dato si dà a chiunque, quando, quindi, *esposizione* e *chiunque* convergono o si convertono. Dato-a-tutti, questo è il colpo riuscito della composizione ritmica di una figura d'esposizione. Quel dato a chiunque ha disinteressato l'oggettuale e ha ritrovato e riproposto l'esposizione dell'uno all'altro. Ma non semplicemente l'uno in relazione all'altro. Non semplicemente gli uni e gli altri. Quindi non l'alterità dell'altro del tutto consegnata alla simmetria o all'asimmetria di una relazione personale. Come si diceva, questo umanismo della relazione, questa enfasi dell'istante invisibile del volto, è sempre sul punto di divinizzare il tra-noi in un certo dio o in un certo idolo.

Quel dato che la composizione cerca nell'esteriorità del suo colpo riuscito ritrova e intensifica l'altro come terzo dell'uno e dell'altro. Compone una figura nel suo ritmo, figurare la ritmica, segue l'orientamento di un colpo riuscito. Il talento dell'arte (che la filosofia sa condividere quando decostruisce la sua naturale istanza metafisica) non è altro che il particolare sapere di questo *colpo riuscito*. La composizione dell'opera non accade semplicemente in un corpo a corpo dell'artista con il suo oggetto e neppure troppo genericamente con il suo mondo. La composizione segue l'orientamento tra l'altro e il terzo. L'oggetto deve divenire *dato all'altro* e trapassare la sua semplice oggettualità, deve quindi risuonare di tutta la possibile esteriorità del terzo. In questa esteriorità del terzo dell'altro il tra-noi si apre nell'improprietà del comune. L'ospitalità dell'apertura è infatti la sua possibile esecuzione. *Ek-siste* solo nella misura in cui si esegue. L'esposizione all'altro si raggiunge proprio in questa esecuzione, la quale tuttavia non sarebbe a suo modo riuscita se non riaffermasse il terzo dell'altro.

La fenomenologia non ritrova la *nudità* fenomenale del *dato*, la *datità* in carne e ossa si copre, se il plesso tra nudità esposta e la velatura non svelante di una *parergonalità* senza attrattiva non risuonasse nella ritmica di un *colpo riuscito*.

La *parergonalità* ripete, intensifica o riprende l'oggettualità della *res*. In questo senso promuove l'effetto del reale. Promuove quella distanza per la

quale tra un soggetto e un ente concorre un altro e nell'incontro tra l'uno e l'altro concorre l'ente.

Così il lavoro *parergonale*, prima, antecedentemente a ogni oggettivazione produttiva, trova lo slancio, si installa nel momento in cui l'altro co-accade nel terzo. L'oggettuale come im/proprio si è già stanziato nel sito del tra-noi, come in attesa della sua esecuzione. La *parergonalità* dunque esegue la datità della *res* e proprio per questo, in un certo senso, desoggettiva il soggetto e deoggettiva un oggetto.

Abstract

This article questions the image of art as a sample of a certain *rhythmics*. The *rhythm* is that in which the image of art is displayed, therefore that which contributes to its exposition. However, the exposition of the arts could not be understood without a radical conception of exteriority. As a matter of fact, the expositive nature of a work of art is achieved in its exteriority. The phenomenal reality, or the reality that is resistant to the object, is not but this exteriority that is displayed in this certain *entre nous*. Exteriority as a mode of an *entre nous* in which it is always a *third* of the other or the *other* as a third that enters the scene.

The *rhythm* only makes this scene appear in the possibility of its variations and in the intensity of its contagion in an im-proper spacing of each and everyone.



Inschibboleth Edizioni - Via G. Macchi 94 - 00136 - Roma - www.inschibbolethedizioni.com

Condizioni di acquisto e di abbonamento:

Abbonamento annuale: € 45,00.

Volumi singoli da 2013 ad oggi: € 25,00.

Per abbonarsi o richiedere singoli numeri è possibile inviare una mail all'editore, all'indirizzo: ordini@inschibbolethedizioni.com.

Nella mail occorre indicare Nome, Cognome (oppure ragione sociale) e l'indirizzo di spedizione. Se si intende richiedere la fattura occorre indicare anche Codice fiscale o Partita Iva. L'editore risponderà alla mail indicando le modalità di pagamento.

In alternativa è possibile abbonarsi o ordinare singoli numeri e provvedere al relativo pagamento direttamente on line, visitando il sito dell'editore <http://www.inschibbolethedizioni.com> o la pagina della rivista all'indirizzo <https://www.inschibbolethedizioni.com/il-pensiero>.

Per garantire la continuità nell'invio dei fascicoli l'abbonamento che non sarà disdetto entro il 30 settembre di ciascun anno si intenderà tacitamente rinnovato e fatturato a gennaio dell'anno successivo.

Le richieste di abbonamento, le segnalazioni di mutamento di indirizzo e i reclami per mancato ricevimento di fascicoli vanno inviate per mail a ordini@inschibbolethedizioni.com.

In questo numero:

Al lettore

Saggi

M. DONÀ, *Il ritmo di un'impossibile polarità*; C. SINI, *In principio era il ritmo*; G. RAMETTA, *Il ritmo di sviluppo del pensiero: Hegel e la storia della filosofia*; F. CROCI, *Ritmi dell'immaginazione. Aporetica neoplatonica e limite del pensare nella Wissenschaftslehre di J. G. Fichte*; G. MASPERO, *Il ritmo inaudito: sintassi e ontologia trinitaria*; M. MOSCHINI, *Sul ritmo dell'esistere. Suggestioni schopenhaueriane per un rinnovato risveglio metafisico*; D. MOGETTA, *Con Celati e Wittgenstein. Casi, apparenze, ecc.*; C. MEAZZA, *Il terzo dell'altro e l'esteriorità del ritmo*; T. DI DIO, *Nel labirinto del ritorno. La parola poetica e il ritmo.*

Corsivo

E. RAVA, *Ritmi, culture e civiltà.*

ISBN 978-88-85716-34-6



9 788885 716346

ISSN Cartaceo 1824-4971
ISBN Cartaceo 978-88-85716-34-6
ISBN e book 978-88-85716-35-3

Inschibboleth edizioni - Roma
www.inschibbolethedizioni.com