

LUCIANO TRIPEPI

**Jean-Luc Nancy e le sette parole del Cristo in croce.
I limiti ermeneutici della decostruzione**

[Jean-Luc Nancy and the Seven Words of Christ on the Cross.
The Hermeneutic Limits of Deconstruction]

SINTESI. Nel saggio, prendendo spunto da alcune annotazioni suggestive di Jean-Luc Nancy sulle sette parole del Cristo e la musica, si prova a rovesciarne la stimolante potenza provocatoria per il pensiero, mettendone criticamente in discussione l'intenzione decostruttiva e i limiti ermeneutici. A tale scopo si contrappone, alla direzione *destitutiva* del fondamento e dell'*adeguatezza ontologica* del senso, una linea tragico-ermeneutica che preserva il legame tra il senso e il significato veritativo delle parole cristiche, anche grazie al rapporto con la potenza *semiosintattica* del registro musicale di Haydn, alla sua relazione storico-ontologica concreta con lo spazio della visione iconica e con il linguaggio verbale del Cristo nella storia.

Parole chiave: parola, abbandono, kenosis, affidamento, senso

ABSTRACT. In the essay, building on some evocative annotations by Jean-Luc Nancy on the seven words of Christ and music, we attempt to reverse their stimulating, thought-provoking power, critically questioning their deconstructive intent and hermeneutic limitations. To this end, we oppose the destitutive approach to the foundation and ontological adequacy of meaning with a tragic-hermeneutic line that preserves the connection between the meaning and the truth of Christ's words, also thanks to its relationship with the semio-syntactic power of Haydn's musical register, its concrete historical-ontological relationship with the space of iconic vision and the verbal language of Christ in history.

Keywords: Word, Forsakenness, Kenosis, Entrustment, Sense

A mia madre, Vittoria Zannino.
Certo della sua presenza nell'affidamento.

Premessa

Tra le cosiddette sette *parole* dalla croce, il grido dell'*abbandono* costituisce il punto di massimo rischio ermeneutico, proprio perché *trascelto* già intenzionalmente dalle fonti tradizionali che delineano la *sequenza* narrativa storico-biografica della *vita Christi* sulla base dei tre sinottici e del Vangelo di Giovanni.

Nella quarta *parola*, il linguaggio non appare più come *comunicazione* parabolica né come espressione metaforico-simbolica, ma come evento-limite: il *proferito* si situa sul confine tra condensazione della significazione e silenzio, lacerazione completa della linearità narrativa e dell'attesa angosciosa.

È precisamente questa condizione, aporetica e paradossale, a rendere possibile la sua rifrazione scheggiata nelle arti, soprattutto pittura e musica, nonché, ovviamente, la sua interpretazione teologico-filosofica.

Quando il linguaggio discorsivo è *manchevole*, si *pensa per immagini*; quando, però, la stessa potenza iconica dell'immaginazione si indebolisce, allora risuona la musica, il cui statuto estetico-conoscitivo è stato spesso messo in questione proprio dalla filosofia teoretica sin dalla grande tradizione platonica, a causa della sua particolare struttura razionale e della sua straripante forza di suggestione passionale.

Ben strano destino quello della potenza incontrollabile del ritmo e del timbro musicale, dichiarato estraneo al mimetico, *curato* dalla dissonanza in base a un'idea ontologica dell'armonia ma, al tempo stesso, sospetto se indipendente dal canto e dal recitativo, musaico per eccellenza e definizione, eppure parente stretto del caos e della sfrenatezza.

È, invece, la *parola* cristica, *concreta* eccedenza simbolica, esprimibile anche in termini musicali, oltre ogni condanna da parte del nudo *Logos* filosofico? Oppure è soltanto sequenza di *significanti dolorosi*, scissi dal senso del reale, proprio perché il suo carattere tragico è divenuto *dissolutorio*, semplice espressione del legame lacerato entro la finitezza, esposizione di un'apertura di senso *incatturabile* e del tutto priva di fondamento?

È la sua eredità del tutto *immanente* a un'esperienza antropologica svuotata dalla fede, parto finale della solitudine successiva alla *morte di Dio* e al suo figlio di ghiaccio, il nichilismo?¹

¹ La prima prospettiva, sia pure in registro dialogico-discorsivo è, in parte, quella di Cacciari-Muti 2020. La seconda è, invece, quella di Nancy 2025. Ovviamente, teniamo in gran conto

Se la risposta alla prima interrogazione è quella della *concreta eccedenza simbolica* della *parola*, il *grido* dalla croce non può essere inteso come semplice espressione *psicologica* o *antropoteologica*, sufficiente a cogliere al massimo il *pathos* e la dimensione di solitudine irrelata del figlio dell'uomo, ma, al contrario, è nodo simbolico, aderente al reale, in cui il linguaggio *eccede* la propria funzione discorsiva senza dissolversi, anzi *ri-chiamando* il senso, che ancora si apre all'avvenire della relazione di affidamento, in qualunque registro semantico.

Ciò implica la necessità di leggere le parole non solo secondo l'arbitraria e problematica successione letterale di quanto la tradizione ha raccolto nel numero di *sette*, ma anche nella pluralità che si dà forma, si *sinfonizza*, pur mantenendo la *differenza* di prospettiva, che è già interpretazione cristologica difforme tra i sinottici e il Vangelo di Giovanni.

La tenebra e la luce, nella loro trasfigurazione iconica e musicale, non costituiscono semplice *corredo* dell'esperienza tragica della passione. Né, tantomeno, un indipendente slittamento estetico in altri registri comunicativo-espressivi.

Le sette sonate di Haydn, ad esempio, non *imitano*, non *illustrano*, non *comprendono* la pienezza semantica del contenuto proferito dal Cristo, bensì si caricano di quella vibrata tensione temporale dell'accadere della Passione, nella singolarità e nella relatività *all'altro* di ogni momento, in cui il suono non è la mimesi della parola, né la rappresenta, bensì, nell'esperienza *ri-suonante* dell'ascolto, smaschera proprio i limiti di un'estetica dell'isolamento sensoriale, sia in declinazione pittorica che musicale.

Infatti, così come l'immagine pittorica cristallizza la tensione simbolica in uno spazio visibile e rende presente il senso nell'articolazione spaziale dell'immagine, la musica *temporalizza* in profondità, nel ritmo, nel timbro e nella costruzione melodica, ciò a cui si può *accennare*, ma che nessuna forma può contenere integralmente.

La parola dell'*abbandono* diventa così simbolo di un'*eccedenza* che nessuna forma può contenere come totalità senza residui. La mediazione estetica non sostituisce il linguaggio verbale, ma ne rivela la struttura ontologica: il senso vive nella sua traduzione analogica, proprio perché tra linguaggio verbale, iconico e musicale si stabilisce un *concerto* drammaticamente *dis-cordante*.

alcuni punti di riferimento fondamentali della riflessione teologica novecentesca sul tema, quali sono rinvenibili nelle opere di von Balthasar e Moltmann.

1. *Nancy: La parola come apertura senza fondamento*

Il 29 gennaio del 2013, alla Duke University, in Carolina del Nord, ha luogo la rappresentazione di una pièce, frutto della collaborazione tra il compositore Olivier Dejours, il quartetto Galuppi e Jean-Luc Nancy, che prende spunto, secondo una lunga e ininterrotta tradizione musicale, dalle *Ultime sette parole di Gesù in Croce*. Al concerto per quartetto d'archi segue una videoconferenza di Nancy, con una premessa del testo, qualche anno dopo pubblicata da Dejours per la messa in scena alla *Philharmonie de Paris* il 14 aprile 2017².

Brevi considerazioni iniziali richiamano la tradizione musicale, sempre più autonoma ed espressiva a partire dal XVI secolo, il cui punto di piena maturazione artistica moderna sono *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (in latino *Septem verba Christi in cruce*), musicate dapprima per orchestra (1786), poi per Quartetto d'archi (1787), infine per Oratorio (1796).

È appunto alla versione di Haydn che si riferisce Nancy, anche se la linea di reinterpretazione è ininterrotta sino al momento presente, oltrepassando i confini della musica cosiddetta colta, le barriere linguistico-comunicative, oltre che la scelta strumentale nell'orchestrazione³.

Nancy è consapevole che quanto la tradizione ha riunito in sequenza per un uso liturgico ben delimitato assume in Haydn una connotazione tragica, che si distacca come una potenza abissale dalla semplice narrazione cronachistica degli ultimi istanti della vita terrena del Cristo. Sino a quel momento la fine dell'esistenza cristica era stata inscenata in gran parte a beneficio dell'edificazione riflessiva del predicatore, di cui la musica era stata per secoli intervallo dipendente, aggiunta priva di autonomia dai *detti* esaminati nella particolare occasione del Venerdì Santo, così come erano stati estratti dai testi evangelici.

Le *sette sonate* – che Haydn incomincia a scrivere nel 1786 in versione sinfonica, l'anno seguente per quartetto d'archi, infine in forma di oratorio per soli, coro e orchestra – traggono origine da una consueta tradizione celebrativa della cattedrale di Cadiz che, secondo i canoni della drammatica luttuosa, sia pure in forme molto diverse, risale al XVI secolo.

Ciò che però Haydn compie è un'autentica *trasfigurazione*, in equilibrio teso tra parole e suono, tra musica di pensiero e di preghiera; il distacco delle parole dalla relazione testuale di contesto ne amplifica la potenza e la carica drammatica, l'implorazione diviene appello e la preghiera grido inudibile. La parola si muta nella «voce che domanda, implora, dichiara e geme, la

² Cfr. Nancy 2025: 175-203.

voce sull'orlo del lamento e del silenzio, tra il grido, il tremore e la fiducia»⁴.

Siamo qui *al limite della parola*, dove essa coniuga – secondo Nancy – il proprio fallimento comunicativo proprio con l'espressione dell'essenziale. È qui, in prossimità del canto in cui risuona, come fosse il duplice movimento di uno strappo e di una chiamata, che “l'uomo supera infinitamente l'uomo”, per citare Pascal⁵, ma diretto a un fuori [*dehors*] che non è per niente un aldilà, bensì il *qui e ora*⁶.

Nancy percorre una strada esegetica in cui la parola, per quanto *ri-suoni* in sonata tragica, è però soltanto eco di un'eccedenza *in-fondata*, una parola che non custodisce alcuna pienezza ontologica o trascendenza di significato. Se c'è una apertura del senso, non è comunque stabile presenza, ma lacerazione dell'abbandono irreversibile.

In tal caso – e, a nostro parere, l'analisi del breve commento ai singoli *detti* del Cristo lo conferma – sarebbe soltanto l'uomo a trascendere all'infinito la sua eccedenza verso il senso, la quale, però, conferma tragicamente la distanza tra ogni suo significante e ogni suo ipotetico fondamento di significato, oltre che la totale assenza di mediazione tra linguaggio e realtà finita, quindi l'impossibilità che la musica possa essere medio dell'immagine interiore o ritmo del canto iconico.

È questa linea interpretativa che conduce inevitabilmente il pensatore francese a *decostruire* ognuna delle sette parole cristiche.

Non è possibile sollevare obiezioni di principio alla torsione antropologica dell'approccio teoretico di Nancy, né alla sua tensione demistificante contro la retorica costruttiva della *pienezza* e del fondamento trascendente pacifica-

³ Tralasciando la produzione classico-romantica, ci pare significativo ricordare la pluralità comunicativa estrema delle configurazioni estetico-espressive nelle opere di musicisti come i *Sieben Worte* (1982) di S. Gubaidulina e, nell'ambito della musica contemporanea, nelle recentissime orchestrazioni strumentali elettroniche di C. Looten (2008), T. Murail (2009) e, per ultimo, di M. Filotei (2023). Una *trasgressione* apparentemente paradossale, per noi invece molto significativa, è il brano *nu-metal* del gruppo californiano-armeno System of Down, il quale, nel virale brano *Chop Suey!* (2001), introduce un riferimento – per quanto il *frontman* della band lo definisca solo casuale – alla quarta e alla settima parola del Cristo dalla Croce. La distonia occlusiva degli apparati pubblici di controllo giunse a bandire per anni, come pericoloso per la salute pubblica, un testo che respingeva, con la potenza aggressiva del metal, la *nullificazione* pubblica della morte dei marginali, la loro *de-umanizzazione*. Così, il verso «I cry when angels deserve to die» veniva del tutto franteso dal censore come nichilismo distruttivo, ignorando, incredibilmente, il richiamo di senso al «Father, in your hands I commit my spirit» nella strofa precedente dello stesso brano.

⁴ Nancy 2025: 177-178. Traduzione nostra.

⁵ Cfr. Pascal 2004: 114.

⁶ Nancy 2025: 179.

torio, anche perché è storicamente un momento già acquisito, soprattutto nella spietata analisi in filigrana del *negativo* proprio dell'*inquietudine* metafisica moderna⁷. Ma ci pare insostenibile che tale *dispositivo decostruttivo* funzioni nei confronti delle ultime sette parole del Cristo in Croce.

Ciò che, consapevolmente o meno, Nancy ha operato è una *sostituzione occulta* della soggettività orante, implorante, infine in *confidente abbandono*: il *chi* è della voce. Non si tratta dell'uomo, in questo caso, né del suo linguaggio o dei suoi limiti finiti, in tensione verso l'infinito fondamento della tradizione religiosa. Si tratta della voce tragica, forse ancora *inaudita*, del figlio di Dio [*huiòs theoù*]⁸. Non si tratta affatto del destino dell'ente e della sua relazione con l'essere: si tratta dell'ascolto del grido divino nel nucleo dinamico, intrecciato *temporalmente*, tra i pensieri, le immagini e la musicalità espressiva.

Prima parola prima delle tenebre

Padre perdona loro, poiché non sanno ciò che fanno.

Noi siamo *questo* non sapere, anzi, scrive Nancy, «noi siamo non sapere» [*Nous sommes ne pas savoir*], e se è così noi ignoreremo sempre il come e il perché, poiché tutto ciò non è affare del sapere e la nostra ignoranza deve essere perdonata, in quanto coincide non tanto con la nostra stessa insufficienza e mancanza, ma con la nostra identità infondata.

Ma come potrebbe la voce che *per-dona* rivolgersi alla *mancanza integrale*?

La voce implorante si rivolge a Dio, e non confonde il sapere con la conoscenza degli stati di fatto, la voce implorante è già *per-donante*, non si rivolge a chi è incapace di ascolto, non verrebbe udita.

Invece *ri-suona* nel silenzio, scuote il *non-sapere* che mai, però, è *non-essere*, disco oscuro privo di orientamento nel tempo e nello spazio.

⁷ Cfr. Nancy 2018. In questo testo, le suggestive pagine del filosofo francese colgono la novità della forza generatrice della processualità sistemica del *negativo* nel pensiero hegeliano, ma per poi rimuoverne l'intenzione e la direzione ontologica, quasi i contenuti fossero sul tavolo anatomico della decostruzione retroattiva del divorzio tra senso e significato.

⁸ Cfr. Nancy 2025: 188. Qui Nancy ritiene scontato come non sia più in questione l'affermazione della divinità dell'uomo «Gesù Cristo», né di niente che abbia a che fare con questo «mistero». Il «nostro contestò», «la morte di Dio» renderebbe la questione irrilevante. È singolare rilevare che, per Nietzsche, è proprio la sua conseguenza, il nichilismo, a essere il grande impensato della nostra epoca presente.

Seconda parola prima delle tenebre

In verità ti dico, oggi sarai con me in paradiso

La voce per-donante si rivolge all'uomo di cui accoglie istantaneamente il salto nella fede: «Oggi sarai con me in paradiso». E, aggiunge Nancy: «qui ed ora si riapre il giardino del quale un solo albero è proibito: l'albero il cui frutto sarebbe *sapere* se fosse mangiato»⁹.

Ma la voce *per-donante* non riapre il giardino proibito, non promette il luogo simbolico dell'interdizione che nutre l'oscillazione finita della libertà umana né, tanto meno, «condivide il non-sapere all'ombra incontaminata di quest'albero».

La voce *dona* con certezza il paradiso, non il giardino terrestre, né teme la possibilità che la conoscenza della *potenza finita* possa distruggere “à l'instant” il *bene* e il *giardino*. Ben diversamente, la parola accoglie l'*abbandono* dell'*altro* al fondamento che è, istantaneamente, paradiso della salvezza.

Terza parola prima delle tenebre

Donna ecco tuo figlio, ecco tua madre

Ecco che Nancy coglie la *parola*, almeno nella sua espressione di mandato performante: «Chi sono dunque la madre e il figlio? Chi sono la donna e l'uomo? Sempre un segno dato *altrove*, sempre un “ecco” pronunciato da un'*altra* voce, da una voce che lo *decide*, senza che noi si possa sapere se è *legittimata* [fondée] a farlo, ma ecco: *decide* e *designa*»¹⁰.

In poche pregnanti espressioni, il pensatore francese coglie la struttura fenomenologica della relazione istituita, la sua simmetria, la sua irreversibilità, il suo carattere ontologico per l'intero genere che esiste nella finitezza: «L'una o l'altra, l'uno o l'altro, tutte e tutti indirizzati, affidati, consegnati, abbandonati, adottati»¹¹.

Eppure, poche righe dopo, Nancy nega, proprio a un passo dall'esame dell'ulteriore *parola decisiva*, la struttura trascendente dell'abbandono: la voce è *altra*, ingiustificata, dipende da un *altro* giudice sovrano il quale, come un nomoteta del tutto illegittimo, ci conficca nel *voici*, nel circolo finito-infinito della dispersione, inchiodati alla natura sofferente della radice materna e della relazione generativa di figliolanza tra la nascita e la morte.

⁹ Nancy 2025: 179: *Aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis [...] ici et même maintenant s'ouvre à nouveau le jardin dont un seul arbre est interdit: l'arbre dont le fruit serait savoir s'il était mangé*. Corsivi nostri.

¹⁰ *Ibidem*: *partage le non-savoir à l'ombre intacte de cet arbre*. Corsivi nostri.

¹¹ *Ibidem*.

Una voce della voce, un'eteronomia sovrana della voce, una *stasis* tra il padre e il figlio, un'impossibilità della libertà a cominciare dalla *kenosis* divina, un segno che *ci* decide e *ci* designa, perduti in significanti in-fondati, come fosse soltanto un datore di norma, la predicazione del nome sovrano della divinità¹².

Parola durante le tenebre

Mio Dio, mio Dio perché mi hai abbandonato?

È qui che il grido del Cristo diventa interrogazione integrale della condizione incarnata, e non può non essere domanda radicale, inscrivibile in ogni lembo pietrificato del darsi del negativo nell'esperienza più profonda dell'angoscia divina, che non teme per la propria sorte individuale, il destino, il muro distruttivo del tempo storico o l'ostilità e il conflitto.

È invece angoscia più profonda della derelizione integrale, di questo sacrificio che oscura il cielo agli occhi e allo spirito del figlio dell'uomo, a cui concede soltanto il grido, «Perché, questo grido?» [*Ce cri – pourquoi?*]¹³.

Che il figlio dell'uomo possa essere orfano della sua stessa natura divina, consegnato all'annientamento, all'abisso, alle tenebre, alla derelizione, tutto questo è contenuto nell'interrogazione radicale, non vi è niente di forzato in tale visione partecipata all'umano, all'esposizione *in-fondata* di ogni finitezza costretta nel segmento temporale del nascere per la morte.

Ma nella potenza angosciata del grido non c'è l'assertività denudata di senso rinvenuta da Nancy, che avrebbe luogo solo sostenendo il troncamento completo del rapporto di relazione inestricabile tra il figlio dell'uomo e il figlio di Dio.

Scambiare il grido cristico per significante vuoto, per segno privo di risposta, per naufragio catastrofico di tutte le cause, di tutte le ragioni, di tutte le intenzioni, questa è l'*eccedenza ingiustificabile* nella decostruzione del senso, fino alla nullificazione ovvero, con le stesse parole dell'autore: «Ma non c'è alcun perché, e io lo so. E tu lo sai che io lo so» [*Mais il n'y a pas de pourquoi, et je le sais. Et tu sais que je sais cela*]¹⁴.

¹² Cfr. Moltmann 1973. In questo saggio, il teologo tedesco sostiene che il carattere di *querela giudiziaria* del salmo 22, spesso congiunto come premessa alla parola cristica, sulla base dei sinottici, differisce invece nei termini dell'antico patto con il popolo di Israele dalla parola del Cristo, poiché nell'implorazione dell'abbandono non è in gioco *soltanto* la fedeltà a una promessa, ma l'intera relazione di affidamento e il suo universale contenuto escatologico.

¹³ Nancy 2025: 180.

¹⁴ *Ibidem*.

Prima parola dopo le tenebre

Ho sete

È la prima parola dopo le tenebre, diretta, immediata. È una sete inestinguibile, la quale non trova il sollievo del cervo di Re Davide, che anela alla fonte. La sera è in pieno giorno, indifferenti saranno anche il fiele e l'aceto.

Quanto si espone alla sensazione, alla natura descrittiva, supera la natura fisica del dolore, ogni parte del corpo cede, si disfa, si inaridisce così come «lo stridore dei denti, come il mormorio del mio lamento»¹⁵.

Ciò che prepara il compimento è fissato nell'istantanea fotografica del suo disfacimento anatomico e fisiologico, come se si dovesse annunciare un'assenza eterna, un consumo definitivo del corpo. La sottrazione della dignità del morire, diremmo oggi.

Seconda parola dopo le tenebre

Tutto è compiuto

La locuzione giovannea è *parola* che compie, realizza, non consuma. Raccolge e non disperde, annuncia e non si conclude affatto nel disfare, nel denuciare, nello slegare dalla vita e dalla promessa, qui e ovunque.

La prospettiva della *parola* è ciò che integra e mantiene, ma, come in uno specchio rovesciato, prospetticamente deformato, Nancy s'irrigidisce nel non considerare il campo visivo presso la croce entro cui il Cristo comunica e si affida: la Madre, il discepolo amato.

Eppure, non tutto è fatto, è disfatto, sciolto e risolto, ma, al contrario, tutto è vita e promessa, ovunque, nel compimento infinitamente libero.

Terza parola dopo le tenebre

Signore, nelle tue mani rimetto il mio spirito

La parola trascesa da Luca è *radicalmente antinichilistica* ed esprime un'ontologia della relazione integrale. Nessuna alterità assoluta può cogliere il senso dell'affidamento, nessuna antropologia, se ascolta ciò che *ri-suona* nella parola, può consegnarsi alla chiusura nel tempo, alla dissoluzione naturale o all'annientamento tragico-destinale.

Il commento di Nancy non può essere ridotto a semplice rovesciamento demistificatorio; ma il tentativo di decostruire la legittimità dell'attesa, del reintegro, della restituzione, assorbe l'*epifania incarnata* del divino nella crisi generale della soggettività, scambia la critica radicale decostruttiva del cristianesimo, come forma storica, in preteso svuotamento di senso della realtà della

¹⁵ *Ibi*: 182.

kenosis, con la sua assimilazione al soffio inconsistente di ogni relazione, nella logica dell'abbandono indefinito.

Se non c'è essenza da recuperare, se non c'è corpo da reintegrare, se non si dà significato afferrabile, ma soltanto ombra incerta priva di spessore spazio-temporale, *storicamente ineffettuale*, allora l'assenza diventa costitutiva e, anche se l'assenza di Dio non chiude la questione del senso, è evidente come la contingenza non sia altro che l'esposizione alla perdita e all'abbandono.

Se la morte del Cristo non è vittoria sulla morte e la resurrezione è soltanto *svuotamento* della presenza, allora non vi è altra possibilità definitoria che quella del nichilismo ontologico per comprendere la posizione del pensatore francese, così come s'intende dalle sue stesse parole:

Non ti resta più nulla tra le mani, questo respiro, questo passaggio di un respiro, questo fuoco, questo consumo di un fuoco.

Ti affido il volo, la fuga, la pura perdita, la scomparsa, l'eclissi, nelle tue mani che custodiscono il vuoto.

Da nessuna parte, senza tempo. Ex nihilo.¹⁶

2. *À perte de vue, à perte de souffle*

Nancy interpreta il *grido* come testimonianza della *dissoluzione* della presenza garantita. Qui la parola non custodisce alcuna eccedenza metafisica: essa espone l'assenza, lo *s-fondamento* della stessa promessa.

Il cristianesimo, nella sua interpretazione, è il luogo in cui la trascendenza si espone come distanza e non come pienezza. Il grido dell'abbandono manifesta la struttura stessa del senso come instabilità, *dischiusura infinita* che non garantisce se non se stessa, se non l'appello a se stessa, ai suoi significanti plurimi, storicamente sfibrati e infondati, pieni della grazia malinconica della propria indefinita esperienza, della dolorosa esposizione prospettica dei corpi *ad infinitum*.

Pertanto, per Nancy, il linguaggio non media un significato trascendente e non può pretendere di fondare un senso simbolico che corrisponda nel riferimento a un *telos* comune, ma indica al massimo l'esposizione dei corpi, della loro incontenibile produzione di pluralità significante, esposta, infinitamente, al vuoto immanente del proprio ritessersi in relazione infondata.

Secondo questa prospettiva, la *traduzione* artistica in immagine pittorica e in musica non avvicina una verità simbolica che tenda a proteggere la verità

¹⁶ *Ibi*: 183. Traduzione nostra.

reale dell'apertura storica nella parola divina, ma, al massimo, prolunga e potenzia la proliferazione di forme comunicative che ribadiscono la distanza tra significante e fondamento.

Il grido dell'abbandono appare così come un luogo di *decisione filosofica*: la *parola* dalla croce mostra che il linguaggio non è mai autosufficiente. La sua interpretazione oscilla tra mediazione simbolica, esposizione ontologica e testimonianza tragica.

Ma è proprio questa instabilità a rendere possibile la sua *traduzione* nelle arti e la sua *persistenza* filosofica: il senso non si trova soltanto nella parola, nella sua estrazione dal testo secondo una sequenza drammatica, ma nella tensione relazionale tra linguaggio, immagine e suono.

È per noi evidente che lo svuotamento della parola a mero significante non permetta di cogliere, come nella sequenza annotata da Nancy, né il ritmo, né il timbro delle *sette parole*, né la melodia lacerata dall'invocazione angosciosa. Si limita a teatralizzarla come serie di scene inerti, come immagine sfocata priva di relazione veritativa. In tal caso, la morte è abisso destinale e, in tal caso, il peso del corpo cristico riassumerebbe solo il dolore del mondo.

Nancy cita un breve passo di Stendhal sulle *Sette parole del nostro Salvatore sulla croce* come sintomo del passaggio all'estetica del gusto, all'autonomia dello spazio artistico e del sublime: «A che serve lodarle? Bisogna comprenderle, essere cristiani, piangere, credere e tremare»¹⁷.

Per Nancy le *Ultime sette parole* sono divenute prive di riferimento alla singolarità divina del Cristo in croce per un doppio movimento che, però, mostra chiaramente la sua natura aporetica esplosiva.

In primo luogo, devono essere pronunciate da un uomo comune, appartenente a un'umanità senza aldilà; *in secondo luogo*, il legame retrospettivo è a una tradizione religiosa esausta, un riferimento senza il quale il titolo «le ultime sette parole resterebbe del tutto opaco»¹⁸.

Di che si tratta, allora, se non di poesia e di musica, di che si tratta se non di ritmo, di cadenza, di parole pronunciate o rivolte, offerte al proprio limite? – limite che la musica trasgredisce, senza superarlo, pur indicando qualcosa al di fuori del significato, che deve essere ascoltato?¹⁹

L'opacità è al di fuori del significato delle parole del Cristo, al di fuori della tensione che nessuna sequenza recitativa può cogliere, tantomeno nell'isolamento teatrale del suppliziato morente. In questa separazione del senso dal

¹⁷ Nancy 2025: 198. Traduzione e corsivi nostri.

¹⁸ *Ibi*: 201.

¹⁹ *Ibi*: 203.

significato reale, l'autentica ultima parola, quella che s'abbandona nell'*affidamento*, renderebbe ascoltabile soltanto il silenzio sovrano, la desolazione, l'afflizione, lo spossessamento e la rinuncia alla redenzione²⁰: «Nelle tue mani affido il mio spirito. Nelle tue mani affido ciò che non può essere affidato o depositato in nessun luogo»²¹.

Nel rovesciamento, che rimuove l'affidamento come inutile attesa del vuoto, dell'infinito vuoto, sempre più lontano, si può ritornare soltanto *dal nulla al nulla*, «a perdita d'occhio, senza fiato» [*à perte de vue, à perte de souffle*], sino al punto *desostanzializzato* della nostra pena comune²². Come un Pascal appena caduto da cavallo, che perdesse ogni speranza inghiottito da un cielo nero.

3. *Temporalità del senso: musica e interpretazione nelle Sette ultime parole di Haydn*

Se la parola evangelica dell'*abbandono* segna veramente il limite temporale del patire, la sua traduzione musicale costituisce uno dei tentativi più radicali di attraversare tale confine, senza annullarlo, ma cogliendone la struttura dialettica di rimandi, la tensione al ritmo inevitabile della profferta, del dono, della conferma al *settimo attimo*, alla conversione ontologica dall'angoscia al tempo della pienezza.

La composizione di Haydn *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* non *rappresenta* le parole, ne connota il timbro in forma temporale, che trasmuta la comprensione in *esperienza* tragica del senso dalla parola al suono.

Il passaggio dal linguaggio alla musica implica uno slittamento ermeneutico decisivo. La parola articola significati; la musica non li *sostituisce*, non li *descrive*, non li *mimetizza*, non li *rappresenta*. Essa opera in un registro differente che sospende la determinazione concettuale, intensifica l'energia immaginativa e, soprattutto, *temporalizza il senso*.

In termini filosofici, la musica non traduce semanticamente, ma ontologicamente, ovvero trasferisce il senso dalla sfera del significato e della referenza oggettiva alla sfera dell'esperienza temporale reale dell'evento. In questo movimento si coglie ciò che Jankélévitch definirebbe la prossimità della musica

²⁰ *Ibi*: 202.

²¹ *Ibi*: 183.

²² *Ibidem*.

all'*ineffabile*: il suono rende percepibile ciò che non può essere concettualmente esaurito²³.

L'organizzazione musicale dell'opera di Haydn — lenta, meditativa, priva di staticità teatrale — produce una forma di *sospensione nell'attenzione*. Ogni sonata non conduce a un compimento narrativo, ma mantiene una tensione prolungata. Questa struttura può essere letta filosoficamente come esperienza dell'attesa, esposizione al tempo, attraversamento del silenzio.

In tale prospettiva, il grido dell'abbandono non è più enunciato linguistico, ma esperienza temporale condivisa tra esecutore e ascoltatore. Il senso non è compreso, è attraversato dal pensare senza concetto [*Denken ohne Begriff*] capace di articolare, in autonomia, forme di significazione semiosintattiche non discorsive²⁴.

Nella linea interpretativa simbolica, la musica diventa il luogo in cui l'eccedenza del linguaggio si manifesta. La parola non si esaurisce nel testo; la composizione apre a una dimensione in cui il senso non si stabilizza ma circola, si *autotrascende* nella relazione con la *parola*, la trasforma in canto, vive in tensione nel dissidio tra la *compiutezza* della forma sonata e il suo eventuale incontrarsi con il recitativo o con il coro.

La temporalità musicale non chiude l'interpretazione, non risolve la tensione, mantiene il simbolo in movimento, il simbolo dell'infinito nella singolarità irripetibile dell'evento finito.

L'ascolto diventa allora esperienza ermeneutica. Non ricezione passiva, ma partecipazione alla produzione del senso.

Ben diversamente, invece, nell'interpretazione di Nancy, dove l'esecuzione musicale non intensifica un simbolo effettuale, ma espone l'apertura del senso alla sua stessa dissoluzione. Il suono non riconduce al fondamento, al contrario, amplifica la distanza tra presenza e significato. Ovvero, il *suono* permetterebbe solo il *risuonare* dell'assenza, il ritrarsi della forma dal fondamento, lo struggersi dissipante della nostra esperienza dolorosa verso l'esposizione fisica desertificante. La musica non colmerebbe l'assenza, la renderebbe inudibile, l'estenuerebbe nello spazio condiviso dell'ascolto. Il senso si mostrerebbe come relazione collettiva al simulacro, non come so-

²³ Cfr. Jankélévitch 1983: 86-90. Per il filosofo francese, soltanto l'indicibile è assenza di linguaggio e impotenza comunicativa. È l'ineffabile musicale a permettere l'apertura dove il senso *eccede* il concetto nella *risonanza*, pienezza sovrabbondante.

²⁴ Cfr. Adorno 2003: 493-540. In questo caso, l'ineffabile diventa inaccettabile *surdeterminazione* del senso in chiave estetizzante. La musica è in grado di pensare la frattura e il negativo, di determinare razionalmente un registro linguistico che tematizza la frattura del reale che il concetto rimuove.

stanza fattiva che agisce²⁵. Nell'ascolto delle *Sette parole* la continua tensione tragica non renderebbe possibile la determinazione e la stabilità della verità incarnata, bensì la risonanza come congedo, aliena dalla possibile contemplazione che si dischiude alla trasfigurazione gloriosa²⁶.

Ciò che colpisce in Nancy è l'*isolamento* della quarta parola dalla croce, come se non avesse una sua *trans-figurazione* d'affidamento, anzi come se si gelasse nell'ossificazione e nell'arsura dell'impossibilità. In tal modo, rimane inesplicito il *risuonare* drammatico del *largo* della quarta sonata di Haydn, il cui accento è proprio sull'*ut quid*, il punto agogico prima che il pianto del Cristo, il figlio dell'uomo, schianti il suono, come se fossero singhiozzi interiori inudibili²⁷. In tal modo, le parole dopo le tenebre sono intese sulla base della ritrazione definitiva di senso, della sua *dischiusura* irreversibile, nell'esposizione radicale della distanza irrimediabile dal fondamento, nella tensione relazionale di un'antropologia della scissura radicale tra senso e significato.

Da tale prospettiva, però, emerge un'interrogazione critica: l'*estetizzazione* ontologica del grido può attenuarne il carattere tragico-escatologico? La musica in forma di sonata custodisce il tragico, oppure lo sublima, lo sfuma, lo svuota di senso? Questa domanda introduce una frattura interpretativa che tormenta ogni ermeneutica ed estetica nella loro *impazienza* di fronte alla soggettività cristiana.

La composizione di Haydn mostra che la parola della croce non è confinata nel linguaggio verbale. Il suo senso si espande nel tempo dell'ascolto, dove la semantica diventa esperienza, il concetto diventa affetto, la parola diventa durata.

²⁵ Nelle pagine in cui introduce gli scritti di *Filosofia della musica* di Günther Anders, Nancy sottolinea come la *resonance*, che traduce il tedesco *Ertönen*, è intesa da questo pensatore come un *résonner* che è anteriore, ontologicamente, alla *mise en son* che, a sua volta, perigliosamente, tradurrebbe il *Verlautbaren* germanico. Ciò costituirebbe un appello *pre-acustico*, una chiamata al distacco da sé, a favore di un ascolto furtivo e attentivo [*Lauschen*], in cui l'esperienza del suono non significa più *per un soggetto* e potrebbe rivelarsi *inudibile*. Cfr. Anders 2020: 13.

²⁶ Il riferimento, in termini oppositivi a Nancy, è ovviamente all'opera immane di Hans Urs von Balthasar, per il quale il carattere teologicamente *con-figurato* e sinfonico, dalla *Passione* alla *Gloria* del Cristo, implica il legame profondo di tutti i momenti della *Teodrammatica*, mai il loro isolamento. Così, nell'analisi delle premesse del *Mysterium Paschale*, il grande teologo chiarisce come è nella pluralità pittorico-interpretativa della vicenda cristiana che risiede la ricchezza della prospettiva ermeneutica dei sinottici e di Giovanni. Infatti, mentre lo «spirò» [*exepneusen*] di *Mc* 15,37, paradossalmente, nel suo lapidario naturalismo, esprime una fisicità tragica immediata, il «rilasciò lo spirito» [*apheken*] di *Mt* 27,50, preserva il gesto del lasciare andare. Infine, «l'affidò» [*parédoken*] di *Gv* 19,30 è conferma escatologica del compimento [*tetelestai*]. Cfr. von Balthasar 1990: 98-102.

²⁷ Cfr. Muti-Cacciari 2020: 85.

La musica non risolve il problema ermeneutico della parola dell'abbandono, ma lo approfondisce: rende percepibile la distanza tra significato ed esperienza fenomenologica. In questo senso, essa costituisce una delle forme più radicali di interpretazione filosofica del testo sacro²⁸.

4. Conclusione

Se la parola evangelica articola il senso e la musica lo *s-piega* nella temporalità tragica dell'esperienza della passione, la pittura introduce una trasformazione ulteriore, rende visibile il senso dell'invisibile nello spazio pittorico, e oltre.

L'iconografia della Crocifissione non rappresenta semplicemente un evento narrativo, ma costituisce in sé una *forma prima* di interpretazione che traduce il linguaggio in presenza visiva e suggerisce l'*assenza* in relazione alla *presenza* manifesta. Dalla tradizione medievale fino al Rinascimento – si pensi alla Crocifissione di Masaccio – l'immagine organizza lo spazio attorno al corpo crocifisso, che diventa centro simbolico. Leggere, ascoltare, cantare costituiscono per secoli il rimando riflessivo al testo sacro e alla liturgia.

La parola dell'*abbandono* – così come anche le altre parole *dalla* croce – non può essere senso immediato dell'immagine, nemmeno se *trans-scritta* entro la cornice del suo farsi icona, anche se, tuttavia, aiuta a sorreggerne l'intera organizzazione simbolica. Il *silenzio sonoro* della pittura è soltanto privazione apparente del linguaggio musicale, poiché non è che una sua forma trasformativa spazializzata e lo apre al risuonare dello sguardo.

Il passaggio dalla parola all'immagine e dall'immagine alla parola implica uno slittamento ermeneutico, analogo a quello musicale, ma di natura diversa: la pittura sospende la *successione* e offre *simultaneità* alla visione. Tutto sembra fenomenicamente presente in un unico campo visivo: dolore, distanza, immanenza e trascendenza.

Secondo l'antropologia dell'immagine (Belting)²⁹, l'icona non è mera *representazione*, bensì un dispositivo che *produce presenza in eccesso*. Essa non

²⁸ Tale radicalità è ben rappresentata dall'immensa eredità musicale e spirituale di John Coltrane, prima con *A love supreme* (1964) poi, in modalità intensamente *free Jazz*, con *Ascension* (1965). Nel primo album Coltrane sperimenta, per la prima volta, una forma di suite in quattro movimenti che porta dall'*Acknowledgement* (ammissione di colpa) alla *Resolution* (decisione), dalla *Pursuance* (adempimento) al lirico e incantato *Psalm* (salmo) in cui il sax tenore trasforma in suono l'intera linea teologico-filosofica di un disco epocale. Si può interpretare *A love supreme* come *teologia della lode* e il successivo *Ascension* come *teologia dell'abbandono* attraversato.

²⁹ Cfr. Belting 2020: 54-59.

illustra il testo, lo *reinscrive* in un regime percettivo differente. Allo stesso modo, la musica della *Neuzeit* comincia a contendere anche la dimensione spaziale alla pittura, aprendola alle forme *armoniche* più complesse e alla loro piena *autonomia* dalla tradizione antecedente.

Se l'iconografia della croce diventa costruzione simbolica è anche perché l'immagine tardo-medievale e, ancor di più rinascimentale e barocca, irradia la sua potenza sonora intrinseca, *ri-suona* intorno al centro simbolico come trittico della parola, dell'icona e della forma ritmico-armonica in relazione nello strazio e nella gioia della *Gloria*.

Le parole del Cristo sono sempre *ascolto* del ritmo nel tempo, del canto e della sua armonia e, *sinesteticamente*, dell'urlo e della sua tragica dissonanza. La musica, pur non avendo alcun riferimento descrittivo-rappresentativo, è il linguaggio che è sempre in grado di connettere il difforme e il discontinuo, ancor più del discorrere e del farsi immagine: le parole suonano, le immagini gridano, esigono l'accordo e il disaccordo.

La parola dell'abbandono non è udibile, ma si manifesta: nella tensione del corpo, nella distanza tra figure e nell'apertura dello spazio circostante ai primi astanti, ai carnefici, al dialogo di salvezza in croce, allo spasimo del processo doloroso sino al sepolcro.

L'immagine sacra opera attraverso stratificazioni simboliche che *eccedono* il visibile immediato. L'icona non si esaurisce nella percezione, ma è proprio la sonorità, *della* visione e *nella* visione, a permetterci di custodire l'eccedenza interpretativa.

Nella *configurazione simbolico-metafisica*, l'immagine è *una* delle forme in cui il linguaggio eccede se stesso per *autotrascendersi* in tutti i registri possibili. La parola si apre alla visibilità e trova nella pittura una modalità di *manifestazione non concettuale*³⁰.

La pittura non sostituisce il linguaggio discorsivo, non lo conclude, lo prolunga nella dimensione iconica spaziale. Il senso *emerge* nella relazione tra visibile e invisibile ed esige l'espressione sonora, l'accordarsi con il tempo singolo di ogni stazione della *passione* nella sintassi analogica corrispondente dello spartito, il quale, inerte silenzio finché non eseguito, diviene forma del flusso spazio-temporale e direzione stessa della visione iconico-immaginale in base alla *decisione interpretativa*.

³⁰ Cacciari, nel suo dialogo con Muti, sottolinea il carattere *sonoro* della visione, anzi il carattere *sinestetico* del *Logos*, la sua origine musicale, secondo il dettato vichiano: prima il grido e il suono, poi il ritmo, la misura, il canto, infine la *facultas loquendi*. Cfr. Muti-Cacciari 2020: 20.

Nella prospettiva di Nancy, però, l'immagine non custodisce un simbolo metafisico concreto, ma espone la distanza tra presenza e significato. Il corpo rappresentato non garantisce fondamento, testimonia l'esposizione del senso in-fondato della dolorosa infinita comunità immanente dei corpi esposti³¹. Addirittura, se la visione diventa solo terribile incontro con l'assenza del *rap-presentato*, esperienza della distanza dopo la prossimità, apertura condivisa alla rammemorazione della perdita definitiva, l'arte visiva pone una questione analoga a quella musicale: la trasformazione estetica del campo visivo e sonoro rischia di sminuire la radicalità dello *scandalo storico* della morte finita del figlio³².

In effetti, la bellezza tragica dell'immagine può custodire la piena memoria del dramma oppure, al tempo stesso, depotenziarne espressivamente la violenza. Ma anche se la tensione resta irrisolta, e costituisce parte integrante dell'ermeneutica dell'immagine sacra, perché questo dovrebbe metterne in pericolo la promessa di affidamento, la gloria futura?

La pittura rende evidente che il senso della parola della croce non appartiene esclusivamente al linguaggio verbale. Esso si manifesta anche nello spazio visivo, dove la temporalità si trasforma in *simultaneità*, il discorso in presenza, il significato in figura.

L'immagine apre l'interpretazione a una nuova dimensione percettiva, completando il movimento già avviato dalla parola e dalla musica nel circolo infinito dell'interpretazione della storicità dell'evento, nella gloria del suo dramma, il quale non rende inutile la *kenosis*, ma la preserva, senza risoluzioni conciliative a buon mercato, sempre all'erta nella storica pluralità dei rimandi inesauribili al senso del reale e alla sua *incatturabile* ghirlanda di infinite manifestazioni immanenti di significato determinato.

³¹ Ancor più, e in modo molto suggestivo, l'afflato inesauribile del *toccare* e della sua natura aporetica diventa immagine metaforica dell'impossibilità del vero simbolo e della sua, sempre inappagata, tensione all'adeguazione. Così, in *Noli me tangere* e in *Corpus*, Nancy dedica pagine molto belle all'*oscillazione* della distanza tra l'esposizione dell'immagine del corpo cristico e il tragico gesto in tensione della Maddalena, che vorrebbe accertarne la presenza fenomenica. A noi pare che proprio l'insistenza sull'insufficienza simbolica del *riavvicinamento reale* riesca a confermare soltanto la precarietà relazionale della nostra *cum-patetica* comunità finita, ma non sfiori nemmeno lontanamente il nodo della presenza reale del Cristo nella *prossimità* e nella *distanza*.

³² Almeno tale ci sembra la preoccupazione di Sergio Quinzio in più di una delle sue riflessioni. Vedi, ad esempio, Quinzio 1996 e 2006.

Bibliografia citata

- Adorno, T.W. 2003. *Vers une musique informelle* (1963), in *Quasi una fantasia, Musikalische Schriften I-III GS*, a cura di R. Tiedemann, 16, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 493-540.
- Anders, G. 2020. *Phénoménologie de l'écoute* (2017), a cura di E. Ellensohn, M. Kaltenecker e D. Meur, pref. J.-L. Nancy, Éditions de la Philharmonie, Paris.
- Balthasar, H.U. von. 1992. *Theologie der drei Tage* (1969), Johannes Verlag, Freiburg im Br.
- Belting, H. 2020. *Bild und Kult* (1990), C.H. Beck, München.
- Brown, B. - Goldblatt, D. - Gracyk, T. 2018. *Jazz and the philosophy of arts*, Routledge, New York.
- Bultmann, R. 1986. *Das Evangelium des Johannes*, Vandenhoeck & Ruprecht (1964), Göttingen.
- Cacciari, M. - Muti, R. 2020. *Le sette parole di Cristo*, Il Mulino, Bologna.
- Feige, D.M. 2014. *Philosophie des Jazz*, Suhrkamp, Frankfurt am M.
- Jankélévitch, J. 1983. *La Musique et l'ineffable* (1961), Points, Paris.
- Moltmann, J. 1970. *Teologia della speranza*, trad. it. di A. Comba, Queriniana, Brescia.
- 1973. *Il Dio crocifisso*, trad. it. di D. Pezzetta, Queriniana, Brescia 2013⁸.
- Nancy, J.L. 2003. *Noli me tangere*, Bayard, Paris.
- 2004. *Corpus*, Cronopio, Napoli.
- 2005. *La dèclosion*, Éditions Galilée, Paris.
- 2010. *L'adoration*, Éditions Galilée, Paris.
- 2018. *Hegel, l'inquiétude du négatif*, Éditions Galilée, Paris.
- 2025. *À la musique*, Éditions de la Philharmonie, Paris.
- Pascal, B. 2004. *Pensées* (1670), ed. M. le Guern, Gallimard folio, Paris.
- Quinzio, S. 1996. *La sconfitta di Dio*, Adelphi, Milano.
- 2006. *La croce e il nulla*, Adelphi, Milano.
- Whyton, T. 2013. *Beyond A love supreme*, Oxford University Press, New York.