

SUDEUROPA

Quadrimestrale di civiltà e cultura europea

Seconda serie – Anno di fondazione 1978 | ISSN 2532-0297 | n. 1 gennaio/aprile 2026

1

**Centro di documentazione europea
Istituto Superiore Europeo di Studi Politici
Rete dei CDE della Commissione europea**

SUDEUROPA

Quadrimestrale di civiltà e cultura europea

Seconda serie – Anno di fondazione 1978 | ISSN 2532-0297 | n. 1 gennaio / aprile 2026

1

**Centro di documentazione europea
Istituto Superiore Europeo di Studi Politici
Rete dei CDE della Commissione europea**

Direttore responsabile

Daniele M. CANANZI

Comitato scientifico

Giorgio BARONE ADESI (Un. Catanzaro), Maria Stella BARBERI (Un. Messina), Andrea BELLANTONE (Un. Toulouse), Giovanni BOMBELLI (Un. Cattolica di Milano), Daniele M. CANANZI (Un. Mediterranea, ISESP), Felice COSTABILE (Un. Mediterranea), Gabriella COTTA (Un. Sapienza), Giovanni D'AMICO (Un. Mediterranea), Nico D'ASCOLA (Un. Mediterranea), Faustino DE GREGORIO (Un. Mediterranea), Luigi DI SANTO (Un. Cassino), Massimiliano FERRARA (Un. Mediterranea, CRIOS-Bocconi), Fabio FRANCESCHI (Un. Sapienza), Tommaso GRECO (Un. Pisa), Attilio GORASSINI (Un. Mediterranea), Paolo HERITIER (Un. Piemonte Orientale), Marina MANCINI (Un. Mediterranea), Francesco MANGANARO (Un. Mediterranea), Marco MASCIA (Un. Padova), Francesco MERCADANTE (Un. Sapienza), Maria Paola MITTICA (Un. Urbino), Milagros OTERO (Un. Santiago de Compostela), †Antonio PAPISCA (Un. Padova, ISESP), Giuseppe PIZZONIA (Un. Mediterranea), Antonio PUNZI (Un. Luiss di Roma), Ana Gonzales RODRIGUEZ (Un. Santiago de Compostela), Carmela SALAZAR (Un. Mediterranea), Giuseppe TROPEA (Un. Mediterranea).

Comitato redazionale

Elena SICLARI (Un. Mediterranea, coordinatrice), Angela BUSACCA (Un. Mediterranea), Pietro DE PERINI (Un. Padova), Basira HUSSEN (Un. Modena e Reggio Emilia), Roberto MAVILIA (Un. Bocconi), Maria Giovanna MEDURI (Un. LUISS di Roma), Ettore SQUILLACE (Un. Mediterranea), Isabella TROMBETTA (Un. New York), Alessandra VIANI (Un. Sapienza).

**LARUFFA
EDITORE**

via dei Tre Mulini, 14
89124 Reggio Calabria www.laruffaeditore.it
tel.: 0965.814954 segreteria@laruffaeditore.it

Registrato presso il Tribunale di Reggio Calabria, n. 7 del 10/11/2016
ISSN 2532-0297

Licenza internazionale Creative Commons BY - NC - ND 4.0



La casa editrice Laruffa cura la stampa e la distribuzione
La rivista è pubblicata dal *Centro di documentazione europea* dell'ISESP
e fa parte delle pubblicazioni della rete CDE della Commissione europea.



**Centro di
Documentazione Europea**
ISESP - Reggio Calabria

SUDEUROPA viene realizzata anche con il contributo scientifico di



Dipartimento di Giurisprudenza,
Economia e Scienze Umane



Centro di Ateneo
per i Diritti umani
Antonio Papisca

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Università Commerciale
Luigi Bocconi

CRIOS. Center for Research
Innovation Organization and Strategy

LUISS
Università
Guido Carli



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA
Cattedra
Religion and Law

SOMMARIO

7 EDITORIALE

7 D.M. CANANZI, *Dieci anni di SUDEUROPA*

15 DIRITTI UMANI, OGGI

17 A. PRIORE, *La formazione narrativa dell'identità. Prospettive teoriche e metodologiche*

29 ECONOMIE, POLITICHE E SOCIETÀ

31 A. FARANO, *Alcune riflessioni su parità di genere e gender mainstreaming*

49 J. VOLPI, *Immaginare altre forme. Diritto, creazione, tecnologie dell'IA*

87 LO SCACCHIERE DEL MEDITERRANEO NEL MEDIO ORIENTE

89 F. JULLIEN, *Arte e de-coincidenza. Una introduzione*

105 DIRITTI, RELIGIONI E CULTURE

107 F. DE GREGORIO, *La politica ecclesiastica del Potere secolare attuata dopo l'anno Mille*

127 NORMATIVA, GIURISPRUDENZA E PRASSI INTERNAZIONALE

129 R. SAIJA, *Regolazione religiosa, qualità e mercato del vino: pluralismo normativo e certificazioni nel sistema agroalimentare*

143 DIBATTITO - Kafkiana

149 G. COSTANZO, *Kafka e l'impossibilità della dimora: scrittura, autorità e comunità*

161 M.F. SCHEPIS, *La soglia del nascosto. La legge in Kafka tra menzogna e verità*

177 M. GENIALE, *Sull'inconoscibilità della mediazione trascendente*

197 F. SCIACCA, *Il fuorilegge. La zona morta di Kafka*

215 CRITERI EDITORIALI E NORME REDAZIONALI

LO SCACCHIERE DEL MEDITERRANEO NEL MEDIO ORIENTE

a cura di
ICROS

Università Bocconi, Milano

Con François Jullien, uno dei protagonisti dell'attuale dibattito filosofico internazionale, si avvia il nuovo anno di questa Rubrica che in tal modo inaugura la riflessione geopolitica mediterranea a cavallo tra Oriente e Occidente e all'insegna del concetto di *de-coincidenza*, così importante e caratterizzante la riflessione jullieniana e così utile per la comprensione delle logiche mediterranee, quelle interculturali ma non solo.

Nel tentativo di ripensare la tradizione Occidentale per vagliarne ciò che è 'rivelativo' separandolo da ciò che è 'espressivo' - per dirla con Luigi Pareyson (*Verità e interpretazione*, Milano, 1971, p. 15 ss.) -, Jullien opera una lettura che passa da Oriente e, evitando accuratamente la comparazione (*Contro la comparazione*, Milano-Udine, 2014), tenta di osservare cosa rimane nello spazio di 'scarto' tra le due tradizioni (*Essere o vivere*, Milano, 2019; *Mosè o la Cina*, Milano, 2023). Se l'Occidente ha molto usato la coincidenza, tanto da qualificarsi per la coppia identità/differenza, il passaggio attarverso la Cina, consente a Jullien di riscoprire quelle risorse che fanno emergere un'altra struttura, pure interna alla tradizione Occidentale: la *de-coincidenza* (*Il tempo*, Roma, 2002).

Nelle pagine qui presentate in prima traduzione italiana, Jullien si occupa di *de-coincidenza* con riferimento all'arte che costituisce un piano particolarmente fecondo per discutere creatività e azione e così ripercorre in modo sintetico, ma molto efficace, le tappe della sua riflessione che ha costruito l'idea di *de-coincidenza* distinguendola dalla '*differance*', così rilevante per la tradizione filosofica novecentesca (e francese in particolare, obbligatorio nominare Derrida); donando senso allo 'scarto', a ciò che rimane in comune come spazio del 'tra', a quelle 'trasformazioni silenziose' che costruiscono un modo altro di pensare e ricostruire la

realtà (*Le trasformazioni silenziose*, Milano, 2010; *Riaprire dei possibili*, Napoli, 2024), Jullien aiuta a comprendere una possibilità che ritiene non metafisica per 'fessurare' le categorie antropologiche, culturali e logiche della mediterraneità.

Rispetto ad altri scritti, nelle seguenti pagine il discorso del Filosofo è molto concentrato sulla questione europea; architettura, pittura e musica, rimandano, anche per gli esempi proposti, alla tradizione del Vecchio Continente nella quale Jullien tenta, proprio col concetto e con la pratica della de-coincidenza, di trovare una via non ontologica per fare i conti col reale, adottando un modo - molto orientale - di pensare nella processualità stagionale della vita e con silenziosa evoluzione.

La mediterraneità è - per sua via - un grande spazio di incontro, un 'tra' permanente dove gli 'scarti' - sempre nel lessico jullieniano - si incontrano e tentano di convivere, dove antico passato e futuro si stratificano a volte creando commistioni interessanti, altre generando delle novità, vere e proprie creazioni, che ne sono frutto originale. La dimensione interculturale del cantiere jullieniano risulta allora molto utile per confrontarsi con questo tentativo e trovare una misura corretta, non necessariamente per seguirlo pedissequamente, ma anche per individuare una *verità viva* e de-coincidente, come la 'vita vera' che persegue (*Vivre enfin*, Paris, 2025). Appare dunque particolarmente interessante questo contributo seguente non solo per quel che dice ma per l'uso che se ne può fare rispetto allo spazio euro-mediterraneo.

88

FRANÇOIS JULLIEN è un filosofo francese, grecista e sinologo tra i più noti, tradotti e discussi nell'attuale dibattito internazionale. Nel 2020 a Parigi è nata l'*Association De-coïncidence. Pour Rouvrir des possibles* che intende approfondire la de-coicndenza in varie direzioni; nel 2025 è nata l'*Associazione italiana de-coincidenza*, di cui Jullien è presidente onorario, che intende riunire gli studiosi che, analogamente rispetto all'esperienza francese, vogliono occuparsi della filosofia della de-coincidenza negli ambiti diversi nei quali può essere declinata.

Sul sito dell'Associazione informazioni bibliografiche aggironate: <https://decoincidenza.unirc.it>.

Arte e De-Coincidenza. Una introduzione*

François Jullien**

La de-coincidenza ha a che fare con l'arte, e con la sua «creazione» – come si dice per comodità – sotto entrambi i punti di vista: quello dell'«artista» e quello dell'«opera». Da un lato, come può l'artista innovare nell'arte, introdurre del «nuovo», se non aprendo uno scarto rispetto all'arte attuale: disfacendo la coerenza che l'ha sostenuta, ma allo stesso tempo conformata, quindi fessurandone la sicurezza e distaccandose ne – «de-coincidendola»? D'altra parte, come può l'opera promuovere la propria capacità di opera, far vedere o far sentire in modo nuovo, se non incrinando la coincidenza di ciò che si vede o di ciò che si sente, ma che conduce di per sé a ciò che non si percepisce più? Perché non si tratta solo di «abitudine» e di consueta percezione. Da ciò deriva che è sfuggendo dall'adeguatezza del visto o dell'udito in cui l'esperienza finisce per rinchiudersi che la musica, la pittura (così come il teatro, il cinema...), possono far emergere del nuovo – di nuovo – all'interno del sensibile.

89

Da un lato, la questione riguarda le condizioni di possibilità dell'opera nel loro carattere effettivo, che non è solo una rottura progettata, o addirittura annunciata con gran fragore. Dall'altro, dovremo passare dall'ontologia, fondata sulla «stabilità» dell'Essere, alla fenomenologia, sondando le condizioni dell'apparire. Eppure esiste una continuità tra l'uno e l'altro «lato», e proprio la *de-coincidenza* è ciò che li collega in profondità, facendoli comunicare secondo una stessa logica.

1. Argomento filosofico

Il concetto di *de-coincidenza*¹ deriva quindi da una logica più generale.

DOI: 10.82095/sudeu.2026.05

* Traduzione dal francese di D.M. Cananzi, rivista da E. Siclari e M.J. Conocchiella.

** Associazione italiana De-coincidenza.

¹ F. JULLIEN, *Dé-coïncidence, d'où viennent l'art et l'existence*, Paris, 2017; *Riaprire dei possibili*.

Quando le cose «coincidono», cioè si sovrappongono interamente, o si intersecano completamente, si incastrano quindi perfettamente – secondo il senso primario, geometrico, di «coincidenza» –, questa adeguatezza è ovviamente soddisfacente: «tutto quadra». Si attacca quindi legittimamente alla sua adeguatezza, aderisce a se stessa, riposa nella sua coincidenza e di conseguenza vi si fissa e vi si stabilizza. Non se ne stacca più e si impantana, di conseguenza si paralizza, si sclerotizza e si sterilizza: non lavora più e diventa inerte. «Tutto quadra» significa, allora, che l'adeguatezza è diventata, senza che ce ne rendessimo conto, come una colla e che non riusciamo più a liberarcene. Da positiva com'era, questa coincidenza si riversa di per sé nella *positività*, cioè in un positivo che si è cristallizzato e disattivato e non opera più. Da qui la necessità di aprire uno scarto rispetto a questa adeguatezza che si è imposta, ma non vive più e fa da barriera: *fessurare* ciò che vi si è murato in un'opacità che non si vede e che finisce per bloccare ogni dispiegamento; questo nel pensiero, nell'arte come nella società.

È infatti discutibile considerare l'arte come un'entità a sé stante: significa rinchiuderla in una falsa idealità. È infatti ogni volta che si decoincide da ciò che coincidendo si è reificato – e che non si mette più in discussione, e per questo non opera più – che si può ritrovare l'iniziativa e *riaprire dei possibili*, ovvero «ri-possibilizzare», far ri-emergere nuovamente.

2. La singolarità della «de-coincidenza»

Tutto inizierebbe quindi con un *dis-* o un *dé-* che segna una separazione iniziale e riapre il futuro. Tuttavia, se sono dovuto ricorrere a coniare questo neologismo di «de-coincidenza», è perché la de-coincidenza non si lascia ripiegare in nessun termine con lo stesso prefisso (*dis-* in latino) che le sia affine. La de-coincidenza non si limita alla *dissonanza* che risalta per via di una rottura, né alla *dissidenza* che, per rottura, dissocia, sradica dall'ordinato. La Rottura, infatti, non è forse già nell'ordine del risultato? Né l'una né l'altra chiariscono da dove e come derivi lo scarto, né ciò che esso libera di «possibile». Allo stesso tempo, queste nozioni rimangono locali, limitandosi all'estetica o alla politica, e mancano di una comprensione più globale.

Differenza, al contrario, è il grande concetto che ha dominato la filo-

sofia della generazione precedente, in particolare in Francia, e ha contribuito potentemente a rovesciare il regno della metafisica fondato sul Medesimo e sull'Uno. Essa serve a Foucault per liberare l'ordine del discorso dall'illusione della *continuità* veicolata in termini di «tradizione» o di «spirito», restituendolo alla sua effettiva «distribuzione» e dispersione. Oppure a Deleuze per liberare il pensiero dell'Essere dall'illusione del *fondamento*, facendo emergere il brulicare di differenze più radicali che si affermano come tali, non lasciandosi né sussumere né superare, e da cui proviene l'intensità. Oppure a Derrida per denunciare l'illusione della *presenza*, valorizzando la struttura di rinvio del segno e la temporizzazione che essa implica. Da qui la concezione della *differenza* si apre al pensiero del «gioco», del «sistema», delle «reti» e dei «fasci», contro il monolitismo delle opposizioni, la facilità della sintesi o il mito dell'originario, o addirittura la sovranità della Coscienza e del Soggetto.

3. Differenza e de-coincidenza

Differenza e *de-coincidenza* si sovrappongono così nel loro tentativo di uscire dall'ontologia. Poiché, proprio come la *différance*² non «è», la de-coincidenza disfa ciò che si stabilizza nell'«essere», vi si blocca e non è più all'opera: occorre uscire dal pensiero dell'Essere per pensare l'*operatività*. Entrambe concordano nel denunciare l'ambiguità dell'origine: così come la differenza è originaria, ma senza stato originario, non essendo un «essere» primo, la de-coincidenza viene «dopo», poiché disfa, ma è essa stessa ad essere dotata di iniziativa, veramente creativa. Da qui il fatto che entrambe liberino ugualmente dal «principio» e dal «fine», dall'*arché* e dal *telos*, che si uniscano per incrinare la compattezza in modo che vi sia gioco, tensione e produttività. Pertanto il gerundio della *différance* vale anche per la de-coincidenza (che farebbe bene a scriversi con la a); e viceversa la *différance* si chiarisce, nella sua struttura di rinvio, come de-coincidenza continua con un presente che non si «presenta» mai come tale e che quindi non può coincidere.

Rimane la differenza di prospettiva tra i due concetti. Mentre la *différance* mette in discussione una *presentazione* impossibile, la de-coincidenza mette in questione un'*adeguazione* sterile: la prima denuncia l'illusione di una presenza attribuibile, la seconda l'illusione di una coin-

² Qui la parola 'difference' è nel senso di Derrida e si mantiene nella formulazione francese [ndt].

cidenza soddisfacente. In generale, lo *scarto* non si configura come un concetto a sé stante nelle filosofie della differenza: interviene solo a sostegno della differenza, mentre è il fattore scatenante e il motore della de-coincidenza, da cui deriva il suo potenziale. Infatti, la prospettiva della de-coincidenza non è quella di analizzare e *distinguere*, ma di decoincidere e *sbloccare*; non è una *descrizione*, per quanto efficace possa essere (come rimane la differenza), ma piuttosto un'*effettuazione* [*effectivation*]: rende conto della condizione di possibilità di un avvenimento, ne illumina il negativo interiore che dà avvio a un nuovo slancio – in altre parole il *neg-attivo* – e allo stesso tempo è un'«arte di operare».

Ne deriva una differenza di strategia filosofica. La *difference* è concepita come la grande macchina da guerra schierata contro la metafisica. Perché «bisogna rovesciare tutto» (Deleuze): privilegiare la «discordia» opposta all'accordo, il «nomade» alla fissità delle essenze, l'«oscuro» alla chiarezza, ecc. – ma con il rischio che il rovesciamento ristabilisca in un certo senso ciò che è stato invertito: «la differenza è dietro ogni cosa» ripristina lo sfondo dei mondi retrostanti. Diversamente, il *de-coincidere* non è così maestoso, bensì discreto; non si tratta di *rovesciare*, ma di *aprire uno scarto* che di per sé destabilizza, fa perdere il suo fondamento alla coincidenza che si è cristallizzata e la lascia crollare da sola. Non si tratta quindi nemmeno di sovvertire la sovranità della coscienza e del soggetto, come ha drammatizzato la filosofia della Differenza, ma di pensare come *per de-coincidere*, si operi una *presa* di coscienza o si promuova un'*iniziativa* del soggetto, per quanto questo sia «incrinato», o addirittura «attraversato dalla differenza». La differenza è feconda in Deleuze per denunciare la «rappresentazione» nell'arte come nel pensiero, per liberarla dalla sua prospettiva univoca e decentrarla, per richiamare alla mente ciò che, *sotto* la rappresentazione, freme di differenze vive e intense che la rappresentazione tende a mascherare, il che rende ben conto, in effetti, di una modernità dell'arte. Ma quando Foucault o Deleuze o Derrida pensano l'arte in sé, e in particolare la pittura, non è la differenza a illuminarla – mentre la de-coincidenza ne fa al contrario una terra d'elezione, e innanzitutto rimettendo in discussione il vecchio mito della Creazione, poiché la sua posta in gioco è l'*effettuazione* [*effectivation*].

4. In che modo l'arte può innovare?

Si dirà volentieri che l'artista ha «idee nuove» oppure si invocherà la Rottura. Ma queste idee nuove o questo effetto di rottura, per quanto

provocatori possano essere, non sono primari; questa rappresentazione della Creazione come un grande gesto iniziale è affascinante, ma in gran parte mitologica. Perché l'artista ha dovuto innanzitutto fessurare la coincidenza in cui l'arte gli si presenta: ha dovuto de-coincidere da ciò che oggi è riconosciuto nell'arte e come «arte» – dalla forma di adeguatezza a cui l'arte è giunta attualmente, che la rende apprezzabile, ma nella quale già si immobilizza e «si accademizza». La pittura che va ai Saloni è sempre già in via di coincidenza.

Infatti se «rompere», «innovare», è una rappresentazione ancora ampiamente utopica, è perché viene *proiettata*: non si intravede ciò che può rendere effettivamente possibile questo nuovo, vale a dire nelle sue condizioni di *effettuazione* [*effectivation*]. Per staccarsi da un passato, occorre comunque disfare la coerenza interna e quindi giustificata in cui quel passato si è immobilizzato e che ne costituisce l'accordo stabilito, in altre parole la «coincidenza». Penso addirittura che sia questa la domanda che un artista si pone ogni mattina e che lo angoscia: come potrò fessurare l'adeguatezza artistica a cui sono giunto ieri, che di conseguenza mi soddisfa ma nella quale sono portato a compiacermi e di conseguenza a ripetermi. Già non è più all'opera e non funziona più. Per rimettere la mia opera al lavoro, in cantiere, affinché possano emergere nuovi possibili, devo cominciare a scostarmi da essa – a «distanziarmi» nei due sensi del termine: allontanarmi un po' dalla sua posizione acquisita, che la immobilizza, e così poter anche rimuovere lo «spessore» su cui quest'arte ha trovato la sua stabilità.

Ora, questo si generalizza: un pensatore non pensa che quando de-coincide dal già pensato, lui che, aderendo alla sua adeguatezza, si inedia nella sua «verità». O meglio, penso solo in quanto decoincido da ciò che ho già pensato: dall'adeguatezza a cui sono giunto nel mio pensiero, che quindi mi soddisfa, ma nella quale anche il mio pensiero, formandosi e chiudendosi in un sistema, comincia già a impantanarsi. Così, se si tratta di un fatto banale dell'esperienza e persino di ciò che costituisce l'«esistenza», non facciamo forse sempre fatica a considerarlo? Vivo solo nella misura in cui mi discosto dal già vissuto, dall'adeguatezza di vita a cui sono giunto. Altrimenti la mia vita si ripiega già, i suoi possibili cominciano a *ritirarsi*. «Ex-sistere», inteso nel suo senso letterale, esigente, di «tenersi fuori», significa estrarre e *disadattarsi* dall'adeguatezza in cui la vita si stabilizza, tendendo alla sua omeostasi, ma di colpo si disattiva, comincia a invertirsi, senza che lo si avverta, per inerzia.

5. Gli «impressionisti» o ri-possibilizzare la pittura

In Francia, a metà del XIX secolo, la coincidenza pittorica è ancora stabile e consolidata: si fonda sempre («si fissa») sulla somiglianza, sulla prospettiva e su soggetti dominanti: il gregge di pecore e la sua pastorella o soggetti mitologici, scene storiche e ritratti. È l'arte la cui adeguatezza è approvata come «arte» che viene riconosciuta e venduta. C'è naturalmente un'evoluzione, ma questa adeguatezza persiste e blocca il rinnovamento della pittura. Ora, i pittori non hanno l'idea di una nuova arte, ma, avvertendo questo blocco, iniziano a fessurare questa coincidenza accademica e a dissigillarla. A questa de-coincidenza interna, che destabilizza silenziosamente la coerenza stabilita, si aggiungono de-coincidenze provenienti dall'esterno: la scoperta, attraverso lo spostamento in treno, di un altro paesaggio – la foresta, poi la riva del mare; o la concorrenza tecnica della fotografia; o il tubetto di colore che permette di dipingere all'aperto. Da qui il fatto che dipingano la vibrazione dell'aria, l'alone generato dalla luce, l'evanescenza dei contorni e delle forme *scostandosi* dalla rappresentazione; da quel momento in poi anche la prospettiva non domina più. Perché la somiglianza, la prospettiva, appaiono ormai come modi rassicuranti, ma troppo grossolani, troppo falsamente evidenti, troppo intrisi, di coincidenza. Da qui anche questa pittura, discostandosi dalla coincidenza consolidata, non può che essere «rifiutata» ed esposta a parte. Ma è proprio lì, *di fatto*, che la pittura si rimette all'opera, *emerge* e si *ri-possibilizza*.

«Mi chiedono il titolo per il catalogo, non poteva davvero passare per una veduta di Le Havre; risposi: mettete *Impressione*» (Claude Monet). La parola, dapprima, viene lanciata come un ripiego: non ha ancora la misura e la consapevolezza della sua audacia, ma porta in sé tanta più novità quanto più ignora se stessa. Ora, naturalmente, non appena «impressione» diventa «impressionismo», non appena comincia a cristallizzarsi in un sistema, a istituirsi come verità, la pittura è nuovamente minacciata di fossilizzarsi in una coincidenza: ogni «-ismo» fa inevitabilmente ri-coincidere. È portata a immobilizzarsi in un'arte assimilata e stereotipata proprio nel momento in cui finalmente si apre un mercato. Da qui il fatto che i pittori debbano nuovamente fessurare ciò che vira verso l'accademismo: riaprire uno scarto rispetto a ciò che non sembra loro altro che un primo passo nella modernità, suscitando in modo accelerato nuovi «-ismi» a catena (puntinismo, fauvismo, cubi-

smo...). Nel momento stesso in cui si afferma come acquisito, ogni -ismo disattiva l'arte e la perde – questo vale anche in filosofia.

6. La Torre Eiffel: dalla de-coincidenza alla sovra-coincidenza

Se c'è un'opera che consacra la modernità alla fine del XIX secolo, è proprio quella che chiamiamo «Torre Eiffel». In essa si intravede una nuova era, in essa si esalta un'incredibile audacia: ecco un'idea nuova che, abbozzata altrove ma mai realizzata, segna una cesura nella storia dell'architettura tra un Prima e un Dopo. Si parla di «emancipazione» di millenni di architettura. Ma può esserci *emancipazione* senza un lavoro precedente – effettivo, oggettivo – di *de-coincidenza* che renda possibile questa «innovazione»? Per dis-aderenza e dis-allineamento nei fatti: Eiffel non ha una formazione da architetto, ma è ingegnere (ha realizzato ponti e stazioni); il suo materiale non è più la pietra, la materia nobile per eccellenza, ma il ferro. Ne consegue una de-coincidenza rispetto a ciò che costituiva la Coincidenza inveterata del «Bello» delle «Belle Arti»: la proposta rivale di Bourdet, che è architetto e allora all'apice della gloria, è la classica torre in pietra, ma più alta, e naturalmente ornata di statue – perché può esserci un bello architettonico senza statue?

95

Ci è voluto questo forte *scostamento* nel modo o nell'*arte di operare* – che però inizialmente non si è concepito come tale – affinché si sciogliessero quelle condizioni dell'architettura che, senza che nessuno se ne scandalizzasse, erano diventate dei baluardi: in cui essa era ammirata ma immobilizzata; e affinché emergessero nuove condizioni di possibilità richiedenti l'invenzione di nuove forme capaci di sconvolgerne l'estetica.

Ma, considerando la piccola storia dell'edificio, si apprende che la selezione del progetto è stata dovuta solo a una malizia ministeriale; e che sarà salvato dalla distruzione per un solo voto... Non solo il clamore sollevato inizialmente contro di esso è generale, ma soprattutto vi si prestano le voci di artisti tra i più dotati e i più modernisti (François Coppe o Guy de Maupassant). È necessario che una *dis-aderenza* possa prima – pazientemente – farsi strada rispetto alla coincidenza che cristallizza il canone del Bello, e che ci si possa sciogliere da esso e «ricominciare» nell'arte: affinché, *così facendo*, emerga una nuova estetica. Perché la Torre Eiffel non è più un pilone di ferro, che imita la colonna di pietra, come era stata inizialmente progettata, ma si reinventa in sé stessa, a partire dai suoi quattro massicci piedi, la forma traforata di uno slancio, ecco perché non è superata da tutte le torri che l'hanno sorpassata da

allora e che rivaleggiano in altezza. Ma naturalmente, il monumento imponendosi ha fatto ricadere tutto nella coincidenza e persino nella *sovra-coincidenza* la Torre Eiffel diventando il simbolo consolidato di Parigi, della Francia, della Modernità.

7. La Tourette, architettura della de-coincidenza, ovvero come la fessurazione della coincidenza conduca allo «spirito»

Se questa volta delle formazioni di cemento sono erette di fronte alle grandi finestre dei corridoi – «fiori di cemento», come vengono chiamati – quasi a nascondere la vista dell'esterno, è proprio perché una finestra che si affacciasse direttamente su una «vista» finirebbe presto per farla dimenticare e non si saprebbe più prestarle attenzione: la visione costringe a de-coincidere dalla vista attesa, ad allontanarsi dalla comodità d'uso per poter accedere *di sbieco* al paesaggio. In questo convento di La Tourette, ultima grande opera architettonica di Le Corbusier, non c'è solo da notare quanto la geometria risponda per contrasto alla dolce armonia delle colline vicine, o come la rudezza del cemento grezzo metta in risalto i giochi leggeri della luce, come è stato ampiamente celebrato, perché qui non c'è il campanile dominante che ci si aspetterebbe, che svetta verso il cielo e proclama la sua altezza: le campane sono state collocate in una nicchia. Diversamente, l'imponente massa poggia su palafitte e lascia passare il vuoto – il «cielo» – al di sotto di sé: l'architettura è organizzata consapevolmente, questa volta, *in virtù della de-coincidenza*. Infatti, quanto la finestra è frammentata musicalmente in vari pannelli «ondulatori», invece di esporre tutto in modo continuo in un unico blocco, come una «vetrata»; quando la luce penetra solo attraverso fessure, in modo obliquo, invece di diffondersi e illuminare tutto in modo uniforme; quando bisogna scendere per raggiungere la chiesa invece di arrivarci salendo, secondo il convenzionale movimento di elevazione; quando la sua porta d'ingresso è decentrata o la porta dell'oratorio spostata di lato, o quando bisogna deviare per raggiungere gli altari della cripta, è perché tutti questi sfasamenti si discostano dal previsto e dal convenzionale, ma proprio per questo ne smorzano l'effetto, e ciò per consentire l'accesso. Ma l'accesso a cosa?

Perché, non è solo lo scarto libero da corrispondenze impantanate e ormai sterili che si apre nuovamente uno spazio vergine all'iniziativa e che in esso possano emergere nuovi possibili, ma è anche, *così facendo*, un passo oltre: attraverso l'operazione stessa di de-coincidenza, per la

dis-aderenza che provoca e lo svuotamento che produce, si attiva o opera nuovamente «lo spirito». Questo si giustifica in modo esemplare nel caso di un convento, ma la Torre Eiffel non lo esprime già nella sua forma di slancio traforato e di sradicamento? Si potrebbe dire, in modo più generale, che *dello spirito* è il *prodotto* della de-coincidenza. Almeno se si intende che, quando dico «dello spirito», lo dico al partitivo, come si dice «del pane» o «del vino», e quindi in contrapposizione dello «Spirito» come soggetto della metafisica, colui che ha tanto fatto notizia in filosofia e dal quale è derivato lo «spiritualismo» come forma accusata di idealismo. Perché *dello* «spirito» non rileva un altro ordine o piano del reale, come vuole il dualismo³, ma è – anche se questo «è» va subito corretto – ciò che emerge e si afferma attraverso la de-coincidenza. E innanzitutto per de-coincidenza con la «lettera» che diventa «essere», in seguito a ciò che si cristallizza e si incastra nella sua adeguazione, vi si conforma e vi si rafforza, si cristallizza in «cosa» nella quale si *reifica*: si immobilizza nel suo sterile *essere-là*, non ha più slancio. Lo spirito non «è», ma si dispiega e si irradia, fa passare dall'immobilità allo slancio, deborda il confine e il limite, dis-toglie e dis-opacizza: attraverso *il disimpegno* si propaga e fa comunicare. Ora, ciò si prova maggiormente nel sensibile e l'arte non smette di attivarlo.

8. L'Essere è coincidenza, ovvero perché l'essere-presente è impantanamento (perché uscire dall'ontologia)

Non bisognerà quindi tirarsi indietro di fronte a questa questione, che diventa la più radicale affrontando la coincidenza insita nell'Essere, in altre parole l'ontologia. Dunque l'Essere, in quanto «è», è in perfetta adeguatezza con se stesso. È «tutto uguale», lo descrive Parmenide il primo pensatore dell'Essere, «un - continuo» e di conseguenza compatto, poiché «essendo a contatto con l'essere», immobile e «pieno di essere»: rimanendo «il medesimo», «riposa in se stesso», essendo ovunque «uguale a sé», è chiuso e sigillato in sé – nel «in sé», si dirà – e non conosce né frattura né divenire: non gli accade nulla. È nell'Essere, di conseguenza, che si fonda la Coincidenza: è «in sé conformemente a sé», dirà logicamente Platone, *auto kath'hauto*, in coesione e completa adesione con sé; poiché è «essere che è» (*ontôs on*), non essendo afflitto da alcuna differenza o solo distanza, è bloccato nella sua «stabilità» rassicurante. Ecco perché dovrà

³ Cfr. F. JULLIEN, *Raviver de l'esprit, un diagnostic du contemporain*, Paris, 2023, chap. VII, 'De l'esprit, concept de combat'.

introdursi di fronte il negativo di un «non-essere» affinché si scrolli di dosso la propria identità e si dialettizzi: affinché possa aprirsi all'«altro» (Platone) o far sorgere il «divenire» (Hegel). L'Essere in perfetta adeguatezza di sé a sé, coincidente con sé, in altre parole, è morto: si impantana nel suo essere-là, il suo incastrarsi di sé in sé lo ha murato e disattivato.

È proprio ciò che il fenomeno della presenza ci fa provare intensamente nell'esperienza, dove «presenza» significa letteralmente «essere davanti» (*prae-esse*): la *presenza*, coincidendo con se stessa, stabilendosi in se stessa, nel suo «essere lì», si disattiva o si *dis-effettua*. Da qui il fatto che è solo sullo sfondo dell'assenza, o attraversata dal vuoto, che la presenza, de-coincidendo e disarticolandosi da sé stessa, emerge e diventa sensibile. Nessuno, credo, l'ha espresso meglio di Lucrezio: poiché nulla potrebbe essere più meraviglioso del colore del cielo e dei suoi astri dalla «luce incomparabile» che balzano improvvisamente ai nostri occhi, ciò supererebbe ogni immaginazione. Ma poiché il cielo non cessa di distendersi davanti a noi, di essere presente ai nostri occhi, siamo stanchi, per sazietà, di vederlo, *fessus satiate videndi*, e non ci degniamo nemmeno più di guardarlo. Poiché è sempre presente davanti a noi, si cristallizza nella sua presenza e non appare più: coincidendo con il suo essere lì, si è ritirato dall'apparire *non emergendo più*.

9. L'arte de-coincidendo fa apparire

Eppure «essere» significa «essere presenti», si dice fin dai tempi dei Greci. Ma questo essere presente, così sereno, così fiducioso di sé per essersi insediato nell'Essere, non è forse minacciato dall'interno da questa stessa serenità e sicurezza dell'«essere»? La presenza si affievolisce nel suo dispiegarsi, la sua continuità come la sua contiguità la soffocano. Non distinguendosi più, l'essere non si nota più e si impantana nella sua coincidenza. Non che sia minacciato di scomparire, poiché la sua scomparsa metterebbe invece in risalto, per opposizione, la sua venuta in presenza e il suo apparire. Ma è minacciato, direi, di «dis-apparire», cioè, al contrario, di ritirarsi dall'apparire per saturazione e sazietà del suo apparire. Il sole scompare la sera all'orizzonte perché la sua presenza si è sottratta e nascosta. Ma l'Essere, al contrario, *dis-appare* perché si è insediato nella sua presenza, non se ne stacca né se ne allontana: si cancella dalla percezione a forza di esporsi alla percezione o di coincidere nella sua percezione. Mentre scomparire è il puro e semplice ritiro dalla presenza e dall'apparire, *dis-apparire* è la morte al posto dell'apparire, la presenza si

impantana nella presenza e l'apparire svanisce nel cuore stesso dell'apparire perché non se ne stacca più e vi si lascia assorbire.

Eppure è proprio contro questo che l'arte non smette di lottare e ribellarsi: sfidare quell'erosione dell'apparire causata da un seppellimento che coincide con il suo essere, impedendone l'emergere. O diciamo, in modo più generale, che è funzione dell'arte fessurare quell'adeguatezza e conformità dell'Essere con se stesso che fa sì che la sua presenza si paralizzi e che esso non appaia più. Essa consiste, piuttosto che nel «rappresentare» o con il pretesto di rappresentare, nell'*aprire uno scarto* rispetto a questo *dis-apparire* in cui l'Essere (la presenza) sprofonda in se stesso aderendo a se stesso e in cui si smobilita e si sterilizza: far *de-coincidere* da questa fatalità dell'Essere che, quando è in perfetta sovrapposizione con se stesso, in completo incastro di se stesso, è portato da sé stesso a seppellirsi e sprofondare. Ciò che di solito si concepisce come la «stanchezza» della percezione non ne è che il corollario soggettivo, tanto è necessario fessurare e debordare la coincidenza in cui si è insediata la nostra percezione; ma con quale ambizione? Poter udire ciò che chiamerò il suo «in-audio», che è allora non lo «straordinario», come stabilisce il dizionario, ma proprio il *più ordinario*, il quale non è «inteso» perché troppo insito nel percepito⁴. A cosa servono tutti gli *scarti* che le arti aprono, per quanto varie esse siano e secondo le strategie più diverse, se non a far riemergere quell'*inaudito* che non è più percepibile, come già fa lo «scarto poetico» rispetto a ciò che è convenzionale e atteso nel linguaggio?

10. Arti illuminate dalla de-coincidenza

La relazione, di fatto, è reciproca: le arti si illuminano di ciò che la de-coincidenza rivela in loro, così come ne illuminano a loro volta la logica. Ecco perché vorrei ringraziare qui gli artisti che, negli ultimi anni, attraverso il loro uso del concetto di *de-coincidenza* per presentare il proprio lavoro, ne hanno messo in gioco l'operatività e, in tal modo, l'hanno promosso e rafforzato⁵. Se la paesaggista Florence Mercier traccia un sentiero di ciottoli che attraversa da un capo all'altro, come un ruscello, il prato, è proprio per riuscire, attraverso questo effetto di distacco e di apertura, a far de-coincidere una tale distesa dalla sua piattezza e dalla sua estensione, costringendola a uscire dal suo dis-apparire (vedi il *Grand mail del Parc des Lilas*). Oppure, se il pittore Henri Darasse pensa l'«effetto» nella

⁴ Cfr. F. JULLIEN, *L'inaudito. All'inizio della vita vera*, Milano, 2021.

⁵ Cfr. F. L'YVONNET, M. GUILLAUME (dir.), *Pratiques de la dé-coïncidences*, Paris, 2023.

pittura come una de-coincidenza, è perché è attento a quel momento di minimo scostamento in cui l'effetto comincia ad emergere e a delinarsi, senza che si possa prevedere se sarà produttivo o meno. Ma, se si rivela produttivo e fecondo, la pratica pittorica, diventando ripetitiva nel suo sfruttamento, non rischia forse di ricadere nella coincidenza (come interroga il suo lavoro *Faire forgé* al castello di Cassan)?

Ma non si tratta solo dell'essere impantanato nel proprio «essere-là» *disteso* davanti ai nostri occhi e dalla visuale. Come far intendere oggi, in un mondo scristianizzato, una composizione religiosa come la *Passione secondo San Giovanni* di Johann Sebastian Bach? Nella messa in scena di Sasha Waltz e del direttore Leonardo Garcia Alarcon, un lato del palcoscenico è inizialmente occupato da attori, uomini e donne, che avanzano nudi, per poi darsi da fare alle loro macchine da cucire, in un frastuono sempre più assordante; i coristi sono sparsi per la sala. Era necessario iniziare con questa coincidenza del mondo con se stesso, dell'umanità nuda condannata all'alienazione nel lavoro, affinché poi cominciasse a *farsi sentire* – *per de-coincidenza* – l'aria sacra nel suo inaudito. Perché il mondo, nella sua trama di interessi e nella sua chiusura in «mondo», è per natura coincidente. Da qui la de-coincidenza che è richiesta al pubblico venuto ritualmente (o sociologicamente) «per ascoltare Bach» e che passa dapprima dallo stupore allo sbalordimento, se non addirittura al riso di scherno: ecco che esso stesso è preda del *lavoro di de-coincidenza* che permetterà alla musica di emergere. In che modo ciò si oppone anche alla *contro-coincidenza*, così volentieri di moda e che non sarebbe altro che una provocazione per inversione, estetica o ideologica, ma proprio per questo non disturba – lo stesso vale, ovviamente, in politica.

Allo stesso modo, quando il compositore Aurélien Dumont crea la trascrizione di un'opera musicale modificandone le componenti (armoniche, strumentali o formali, ciò che egli definisce «arrangiamento»), non può certo trattarsi di un'adeguamento che coincida con la musica precedente, nemmeno con mezzi diversi, poiché in tal caso se ne perderebbe lo *slancio* che costituisce l'opera. Ma, operando uno scarto da essa, e persino de-coincidendo dalla sua armonia, si fa risaltare nuovamente l'opera originale alla percezione (ascoltate la trascrizione che Webern realizzò dell'*Offrande musicale* di Johann Sebastian Bach o quella che lo stesso Aurélien Dumont ha prodotto a partire della canzone *Gauguin* di Barbara). Non si tratta forse, più in generale, dell'esigenza stessa di ogni interpretazione musicale? Come ha dimostrato Stéphane Gaulier al clavicembalo, il lavoro dell'interprete consiste nel *de-coincidere* dall'interpretazione

precedente, ormai convenzionale e che non si sente più, in modo tale che, attraverso la distanza che si crea rispetto ad essa, si *riaprono dei possibili* dell'opera e se ne faccia udire il non-udito, letteralmente «in-audito». Perché il pericolo è sempre la re-coincidenza che impantana la percezione e la disinnesca. Inoltre, se la tradizione raccomanda già un'esecuzione metrica «diseguale» per far risaltare la tonalità, questa disuguaglianza dell'esecuzione, che rischia di tornare a essere *coincidente*, esige a sua volta di pensare una «disuguaglianza diseguale» che osi far risaltare la disuguaglianza all'interno della stessa disuguaglianza prescritta e, in tal modo, uscire dalla de-coincidenza attesa che torna a essere coincidenza intesa.

Lo stesso vale per la rappresentazione teatrale. Come ha dimostrato Cyril Desclés, si tratta di sciogliere la coincidenza che si instaura tra la scena e il testo e che finisce per ricoprire ciò che è fondamentale «in gioco»: quando, in *Don Giovanni*, Monsieur Dimanche viene invitato a sedersi su una poltrona, se in quel momento non c'è una poltrona sul palcoscenico, lo scarto rispetto a ciò che sembra postulare il testo rimanda a questioni drammatiche più latenti e, in tal modo, permette di reintendere *dell'inaudito* in una scena sin troppo ripetuta nelle scuole di teatro. Non si può nemmeno ignorare quanto il cinema sia di per sé un *dispositivo di de-coincidenza*, come ha spiegato Jean-Michel Frodon. Perché c'è uno sfasamento tra il tempo della ripresa e quello in cui il film viene visto; tra il «soggetto» dell'immagine e ciò che ne vediamo; tra le modalità di presenza degli interpreti sullo schermo e la sceneggiatura; infine nel rapporto con il «reale» che il cinema propone e che non deve coincidere, tutt'altro, con il realismo sensoriale, come dimostra la resistenza del cinema al 3D. Ma, al di là di questo dispositivo di «de-coincidenza», il cinema è concepito, snaturando i meccanismi di rappresentazione e narrazione, quindi a monte di ogni «messaggio», per *produrre politicamente la «de-coincidenza»*: fungere da strumento e da arma per uscire dall'ideologia che, in quanto tale, è sempre coincidente – è proprio questa la sua definizione: ogni idea diventa «ideologia» quando è assimilata collettivamente al punto che non viene più messa in discussione e non viene nemmeno più criticata, fino al punto di non disaderire più. Da qui deriva che è proprio de-coincidendo da questa pseudo-evidenza consolidata, che genera di per sé l'aderenza, che l'arte può provocare una «presa di coscienza» o *de-ideologizzare*.

11. La de-coincidenza fa prendere coscienza

Poiché se la filosofia contemporanea ha messo in discussione ogni ideologia della sovranità della Coscienza, ha combattuto con tenacia contro il principio di una coscienza «costituente» che va di pari passo con lo status «fondatore» del Soggetto (Foucault, Deleuze), su cui si è basato l'idealismo, bisognerà invece concentrarsi sulla capacità di «prendere coscienza» nel suo carattere effettivo e operativo. *Prendere* coscienza o, come si dice dall'inglese, «realizzare» (*to realise*). Si potrebbero infine porre le due cose in alternativa – *realizzare* o *rappresentare*: «rappresentare» è coincidente perché implica aderire alla rappresentazione; ma è *per lo scarto* che si prende coscienza di un reale o che si «realizza», anche in psicoanalisi, poiché occorre de-coincidere dalla forma di coscienza consolidata per far emergere il *dis-apparso*, sepolto o rimosso.

De-coincidere, in definitiva, rispetto a cosa? Dalla coincidenza dello spirito, si potrebbe dire, prendendo questa volta «spirito» nel suo senso codificato, ordinatore e normativo, se non ipostatizzato, quindi bloccando la coscienza nella sua capacità; e non più, come in precedenza, nel suo impiego ribelle, al partitivo, che svincola – attraverso la dis-chiusura – dalla reificazione. Poiché, mentre si è definita la coscienza come «l'essere-là immediato dello spirito», *unmittelbare Dasein des Geistes* (Hegel), la *presa* di coscienza si distacca dalla logica coincidente dello spirito su cui si è tradizionalmente fondata la verità. O diciamo che è de-coincidendo dalla coincidenza di cui lo spirito si soddisfa e si giustifica nel suo essere-là, «presente» regolarmente e conformemente a sé – ma portando così la coscienza alla letargia – che io «prendo» coscienza e faccio *emergere*.

Infatti, in che misura la coincidenza richiesta dallo spirito non è, in realtà, un'illusione rassicurante dello spirito? Già al livello più elementare della mia esperienza, quello della percezione, non può esserci una vera e propria coincidenza tra il mondo e me stesso – anche la mia visione non mi appartiene, ma sfugge nella cosa vista: «già il mio corpo, come regista della mia percezione, ha fatto esplodere l'illusione di una coincidenza della percezione con le cose stesse», nota Merleau-Ponty. O per dirlo in termini etici, ma sempre fenomenologici, se l'Essere che coincide con se stesso si sigilla nel suo *in sé* muto, il *per sé* dell'uomo invece – colui che fa sì che l'uomo non «sia» ma «esista» – deriva dal fatto che la coscienza *ex-iste* come sfuggente a sé stessa, «l'essere della coscienza non coincide con se stesso nella sua piena adeguazione» (come ha osservato Sartre). Perché, per dirlo in termini più generali, ciò che è diventato «l'uomo» lo

è diventato, nella natura, *de-coincidendo* dalla «natura»: una *fessura* impalpabile si è insinuata, attraverso l'umano, nel cuore del mondo, che fa uscire l'Essere dal suo essere-là opaco e che diventa compatto nella sua coincidenza – da cui *deriva* la coscienza e da cui l'arte trae la sua origine e la sua possibilità. Ma questo effetto di coscienza rischia sempre di perdersi e il mondo di scomparire. Da qui il fatto che è *fessurando* la coincidenza in cui la coscienza si impantana e si addormenta, quindi aprendo una breccia rispetto al regime di coincidenza che lo spirito stabilisce, che l'arte, *de-coincidendo*, fa *emergere*: fa emergere l'opera nel mondo e contemporaneamente alla percezione del soggetto. Ma non è forse ancora più vero per la nostra modernità?

12. De-coincidenza e modernità

Ci sono state senza dubbio, infatti, due epoche nell'arte come nel pensiero e nella società. La prima epoca, che è ancora quella dell'Età classica, è quella del regno della Coincidenza. Perché all'inizio si credeva in un «ordine» del mondo: esso ha l'«Essere» come fondamento della sua stabilità; ha «Dio» come creatore e garante; ha la «Natura» come ciò con cui «armonizzarsi». C'era quindi qualcosa *con cui coincidere* e l'arte aveva essenzialmente la vocazione di «emozionare» e di «istruire» attraverso la «rappresentazione», fonte al tempo stesso di *pathos* ed *ethos*; e il «bello» era ancora legittimamente la «bella rappresentazione di una cosa» (Kant all'inizio della *Critica del giudizio*).

Ora, poiché questo ordine del mondo si sta sgretolando – da ciò nasce la modernità – e il concetto unitario stesso di «mondo» non è più sostenibile (già in Kant), il mondo deve ormai assumersi la propria identità non più come ordine, ma come «gioco», *Weltspiel*, come diceva Nietzsche. La rappresentazione vi perde il suo fondamento, non c'è più nulla con cui coincidere, per cui la coincidenza è diventata fittizia o violentemente imposta: imposta dalla dittatura o, in modo più velato, dai media, dalla legge del mercato e dall'ipertecnica. Ecco perché oggi la de-coincidenza è necessaria per fessurare i blocchi ideologici, nella società come nel pensiero, e richiamare l'arte alla sua vocazione rendendo conto sia dell'uno che dell'altro: della capacità dell'artista di produrre il nuovo e dell'opera di far ascoltare l'inaudito.

Abstract

L'articolo di François Jullien presenta la sua filosofia della de-coincidenza muovendo dall'arte e dalla creatività dell'artista e dell'opera. Cosa significa pensare una via diversa rispetto a quella pensata attraverso la differenza? cosa comporta la de-coincidenza per la modernità occidentale e per la sua filosofia ontologica? Sono queste alcune domande alle quali Jullien risponde con efficace sintesi in queste pagine.

Parole chiave: De-coincidenza, Arte, Possibili, Architettura, Coincidenza.

Abstract

François Jullien's article presents his philosophy of de-coincidence, taking as its starting point art and the creativity of the artist and the artwork. What does it mean to conceive of a path different from that conceived through difference? What does de-coincidence entail for Western modernity and its ontological philosophy? These are some of the questions to which Jullien provides an effective summary in these pages.

Keywords: De-coincidence, Art, Possibilities, Architecture, Coincidence.

Criteria editoriali e norme redazionali

SUDEUROPA pubblica contributi originali, su invito della direzione o dietro proposta del singolo Autore, che abbiano attinenza ai temi di interesse della Rivista.

Gli articoli devono essere inviati all'indirizzo sudeuropa@isesp.eu in formato .doc con font 'Times New Roman'.

Ogni articolo è sottoposto, a cura del direttore, ad almeno due referes per la valutazione anonima, secondo le consuete regole adottate dalla comunità scientifica di *peer review*.

La redazione si impegna a comunicare all'autore via email l'avvenuta ricezione del testo ed entro tre mesi una prima valutazione con esito 'positivo' oppure 'positivo con riserva' oppure 'negativo' e a rimandare il contributo per le eventuali opportune correzioni.

Salvo diversi accordi con la direzione, l'Autore si impegna a non pubblicare lo stesso testo in altro luogo senza autorizzazione.

Gli Autori sono pregati di presentare il loro testo adottando i seguenti criteri redazionali:

1. ogni contributo non può superare i 65.000 caratteri di lunghezza spazi inclusi, eventuali eccezioni sono concordate con la direzione.
2. per garantire l'anonimato nella fase di valutazione, l'articolo deve essere suddiviso in due file, il primo con nome e cognome dell'Autore, titolo del contributo, indirizzo email e recapito telefonico dell'Autore, breve profilo personale; il secondo file contenente il testo, reso anonimo e privo di riferimenti che potrebbero fare identificare l'Autore.
3. ogni articolo deve essere correlato da un abstract e da almeno 5 parole chiave, da presentare in italiano e inglese.
4. le note vanno poste a piè di pagina mentre una breve bibliografia può

essere posta, a discrezione dell'Autore, alla fine del testo.

5. figure, tabelle e immagini devono essere allegate separatamente in formato .jpg e nel testo indicata chiaramente la posizione per il loro inserimento.
6. l'indicazione delle opere segue le regole qui di seguito esemplificate:
 - a) ARISTOTELE, *Metafisica*, Milano, 2003, p. 3.
 - b) *Ivi*, p. 7.
 - c) G. CAPOGRASSI, *Diritti umani*, in *Enciclopedia italiana*, II, pp. 786-788.
 - d) P. GROSSI, *Uno storico del diritto in colloquio con Capograssi*, in "Rivista internazionale di filosofia del diritto", 2006, n. 1, p. 13 ss.
 - e) *Crisi e metamorfosi della sovranità*, a cura di M. Basciu, Milano, 1996.
 - f) P. BARCELLONA, R. DE GIORGI, S. NATOLI, *Fine della storia e mondo come problema*, Bari, 2003.
 - g) G. DEL VECCHIO, *Sui principî generali del diritto*, a cura di G. Conso, Milano, 2002.
7. le citazioni si effettuano inserendo il testo tra virgolette «a caporale», le doppie virgolette "ad apice" saranno impiegate per un secondo livello di citazione e le 'virgolette ad apice' per un eventuale terzo livello di citazione. Omissioni di porzioni di testo citato saranno indicate con tre puntini racchiusi tra parentesi tonde.
8. i titoli troppo lunghi possono essere abbreviati e, dopo la prima menzione, luogo e data di pubblicazione sostituiti con 'cit.'.

L'Istituto Superiore Europeo di Studi Politici, ISESP, costituito a Reggio Calabria nel 1971, ha lo scopo di promuovere e diffondere la cultura politica con specifico riguardo alla zona meridionale e alla regione calabrese e nella prospettiva dell'integrazione europea.

Una delle attività dell'Istituto è la gestione del "Centro di documentazione europea", CDE, depositario ufficiale degli atti e delle pubblicazioni istituzionali dell'Unione europea, di cui questa rivista è emanazione.

SUDEUROPA, dunque, fa parte delle pubblicazioni della rete dei CDE della Commissione Europea e viene realizzata anche con la collaborazione scientifica dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria, dell'Università di Padova, dell'Università Bocconi di Milano, dell'Università LUISS di Roma e dell'Università La Sapienza di Roma.

Questo fascicolo

Un fascicolo importante questo che, col 2026, inaugura il decimo anno di pubblicazione della Rivista, l'editoriale è dedicato a questo.

Per 'Diritti umani, oggi', si presenta una riflessione sull'identità e la narrazione, tema caro alla Rivista, e nella Rubrica 'Economie, politiche e società' sono presenti due riflessioni: la prima sul *gender mainstreaming*, la seconda sull'impatto dell'IA nel diritto. Un intervento autorevole di François Jullien sulla de-coincidenza arricchisce la Rubrica 'Lo scacchiere

del Mediterraneo nel Medio Oriente' mentre al potere papale nell'età della 'cattività avignonese' è dedicato lo spazio di 'Diritti, religioni e culture'. La Rubrica 'Normativa, giurisprudenza e prassi internazionale' affronta la questione delle regole religiose sul controllo della qualità del vino.

Ad una discussione a quattro voci su Franz Kafka è dedicata la Rubrica 'Dibattito'.