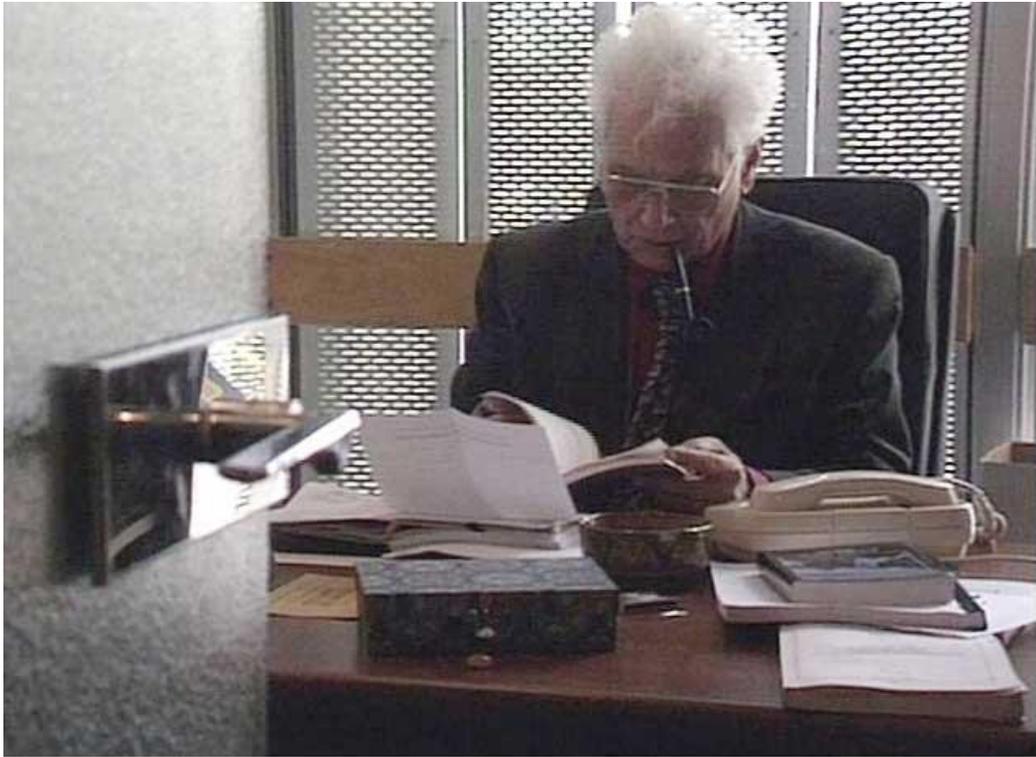


AA. VV.

**LO SGUARDO E LA TRACCIA.  
UN SEMINARIO SU JACQUES DERRIDA**



**La Biblioteca di RebStein (LXXXVII)**



**AA. VV. – Un seminario su JACQUES DERRIDA**

Tra il mese di settembre 2022 e il mese di giugno 2023 si è tenuto a Genova, presso il Centro Former, un seminario sull'opera di Jacques Derrida. Vengono qui proposti i materiali realizzati in quell'ambito. Al seminario hanno collaborato: Viana Conti, Brunetto De Batté, Dario De Bello, Marco Ercolani, Giuliano Galletta, Lorenzo Gatti, Giuliano Menegon, Giovanna Santinoli, Luigi Sasso, Enrico Sciaccaluga, Jacopo Vignola, Paolo Vignola, Giuseppe Zuccarino.

## Indice

### I. TRADUZIONI

Jacques Derrida, *«Il quasi nulla dell'impresentabile»*

Jacques Derrida, *La Vegliatrice («... nel libro di se stesso»)*

### II. SAGGI

Viana Conti, *Traversata di lemmi derridiani*

Marco Ercolani, *Sette improvvisi per un filosofo*

Luigi Sasso, *Scrivere al buio. Immagini e forme del discorso autobiografico in Derrida*

Giuseppe Zuccarino, *Kant in frammenti*

### III. IMMAGINI

Brunetto De Batté - Giovanna Santinoli, *Sperimentazioni urbane*

Giuliano Galletta, *Omaggio a Derrida*

Lorenzo Gatti, *I bianchi per Jacques Derrida*

Giuliano Menegon, *Quando il bianco ci aggredì*

I  
TRADUZIONI

Jacques Derrida

### «Il quasi nulla dell'impresentabile»<sup>1</sup>

*Il suo primo lavoro indicava un interesse per la fenomenologia, e lei aveva pubblicato un'introduzione a L'origine della geometria*<sup>2</sup>.

A quell'epoca, la fenomenologia si svolgeva più volentieri, in Francia, verso i problemi dell'esistenza, della coscienza percettiva o prescientifica. Ma occorreva anche un'altra lettura di Husserl, che rilanciasse certi interrogativi sulla verità, la scienza, l'oggettività. In che modo un oggetto matematico si costituisce a partire dal (o senza il) fondamento della percezione? Qual è la storicità originale di un oggetto, di una tradizione e di una comunità scientifica...? Per gli studenti della mia generazione, simili poste in gioco erano anche politiche, e lo dimostrava la fascinazione esercitata su alcuni di noi da lavori come quelli di Tran Duc Thao (*Phénoménologie et matérialisme dialectique*<sup>3</sup>).

Ma la cosa che in primo luogo mi ha sedotto, in quello che fu quasi l'ultimo testo di Husserl, è ciò che egli dice della scrittura, in maniera al tempo stesso nuova e imbarazzata, un po' enigmatica, ossia che la notazione grafica non è un momento ausiliario nella formalizzazione scientifica. Pur facendo correre un rischio a quest'ultima, la notazione grafica è indispensabile per la costruzione stessa dell'oggettività ideale, per l'idealizzazione. Da qui sono passato a quello che mi pareva essere il limite stesso dell'assiomatica husserliana, di ciò che Husserl chiama il «principio dei principi», vale a dire il principio intuizionista della fenomenologia. Ho poi continuato a interpretare in tal senso altri testi di Husserl, perlopiù privilegiando in essi i temi del segno, del linguaggio, della scrittura, del rapporto con l'altro, come in *La voix et le phénomène*<sup>4</sup>. In seguito mi sono allontanato, se così si può dire, dalla fenomenologia, senza dubbio ingiustamente e non senza rimorsi.

*A quell'epoca, i filosofi fantasticavano molto riguardo ai famosi manoscritti inediti di Husserl, che erano consultabili solo a Lovanio.*

Io ci sono andato, incuriosito anche dal mistero che veniva mantenuto attorno agli inediti sulla temporalità, la «genesi passiva», l'«alter ego». La minuzia accanita di Husserl

---

<sup>1</sup> Intervista di Christian Descamps, apparsa col titolo *Jacques Derrida sur les traces de la philosophie*, in «Le Monde», 31 gennaio 1982, poi in AA. VV., *Entretiens avec «Le Monde», I. Philosophies*, a cura di Christian Delacampagne, Paris, La Découverte-Le Monde, 1984. Il testo è stato infine ripreso, col nuovo titolo «*Le presque rien de l'imprésentable*», nel volume di Derrida *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, pp. 83-94. [N. d. T., come le successive.]

<sup>2</sup> Edmund Husserl, *L'origine de la géométrie*, tr. fr. e prefazione di J. Derrida, Paris, Presses Universitaires de France, 1962 (tr. it. J. Derrida, *Introduzione a Husserl «L'origine della geometria»*, Milano, Jaca Book, 1987).

<sup>3</sup> Tran Duc Thao, *Phénoménologie et matérialisme dialectique*, Paris, Minh Tan, 1951 (tr. it. *Fenomenologia e materialismo dialettico*, Milano, Lampugnani Nigri, 1970).

<sup>4</sup> J. Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 (tr. it. *La voce e il fenomeno*, Milano, Jaca Book, 1968).

si impegna fino allo sfinimento in quelle zone in cui l'«io» viene privato della sua padronanza, della coscienza e anche dell'attività.

*Il suo lavoro filosofico fa della problematica della scrittura un fondamento essenziale. Lei spezza le frontiere – mal difese, d'altronde – tra la letteratura e la filosofia. Per far ciò, frequenta assiduamente testi che si situano al limite fra i due campi, come quelli di Mallarmé o di Blanchot.*

Senza dubbio il mio primo desiderio era rivolto verso il lato in cui l'evento letterario attraversa la filosofia, e va persino oltre. Certe «operazioni», direbbe Mallarmé, certi simulacri letterari o poetici ci consentono talvolta di pensare ciò che la teoria filosofica della scrittura misconosce, e in qualche caso proibisce in maniera violenta. Per analizzare l'interpretazione tradizionale della scrittura, la sua connessione essenziale con l'essenza della filosofia, della cultura e anche del pensiero politico occidentali, occorre non rinchiudersi nella filosofia in quanto tale, e nemmeno nella letteratura.

Se si va oltre questa separazione, può promettersi o profilarsi una singolarità della *traccia* che non sia ancora linguaggio, né parola, né scrittura, né segno, e neppure lo «specifico dell'uomo». Né presenza né assenza, al di là della logica binaria, opposizionale o dialettica. Perciò, non si tratta più di opporre la scrittura alla parola, non c'è alcuna protesta contro la voce; ho semplicemente analizzato l'autorità che alla voce è stata attribuita, ho analizzato la storia di una gerarchia.

*Certi commentatori americani hanno parlato di un'influenza del Talmud.*

Sì, e può essere divertente chiedersi come qualcuno possa essere influenzato da ciò che non conosce. Non lo escludo. Se rimpiango tanto di non conoscere il Talmud, per esempio, è forse perché è il Talmud a conoscere me, a intendersene di me. Una specie d'inconscio, non è vero? E si potrebbero immaginare dei tragitti paradossali. Sfortunatamente ignoro la lingua ebraica. L'ambiente della mia infanzia algerina era troppo colonizzato, troppo sradicato. Non ho ricevuto – in parte, senza dubbio, per colpa mia – alcuna vera cultura ebraica. Ma siccome sono arrivato per la prima volta in Francia solo all'età di diciannove anni, deve pure esserne rimasta qualche traccia, nel mio rapporto con la cultura europea e parigina.

*Negli anni Sessanta, si parlava molto della fine della filosofia. Per alcuni, ciò implicava che era il momento di passare all'azione, mentre per altri che la filosofia era soltanto il mito dell'etnia occidentale. Secondo lei, invece, si può operare unicamente all'interno del campo della ragione. Non esiste esteriorità.*

Preferivo parlare allora di «chiusura della metafisica». La chiusura non è la fine, ma è piuttosto, a partire da un certo hegelismo, la potenza coatta di una combinazione al tempo stesso logorante e instancabile. Tale chiusura non avrebbe la forma di un cerchio (rappresentazione, per la filosofia, del proprio limite) o di un bordo unilineare oltre cui sarebbe possibile saltare verso il fuori, per esempio verso una «pratica» finalmente non più filosofica! Il limite del filosofico è singolare, ed esperirlo non va mai, a mio parere, senza una certa riaffermazione incondizionata. Anche se tale riaffermazione non si può

definire direttamente etica o politica, in essa sono però in causa le condizioni di un'etica o di una politica e, se si vuole, di una responsabilità di «pensiero» che non si confonde strettamente con la filosofia, la scienza o la letteratura in quanto tali...

*Ha appena nominato la scienza. Il marxismo e la psicoanalisi, di volta in volta, hanno preteso di avere una vocazione per la scienza.*

L'ambiente in cui ho cominciato a scrivere era molto segnato, anzi «intimidito», dal marxismo e dalla psicoanalisi, la cui rivendicazione scientifica era tanto più violenta proprio in quanto la loro scientificità non era assicurata. Ciò si presentava un po' come l'anti-oscurantismo, l'«Illuminismo» del nostro secolo. Senza mai far nulla contro l'«Illuminismo», ho cercato, in maniera discreta, di non cedere all'intimidazione. Per esempio decifrando la metafisica ancora attiva nel marxismo o nella psicoanalisi, sotto una forma che non era soltanto logica o discorsiva, ma in certi casi terribilmente istituzionale e politica.

*Proviamo a indicare il suo scarto in rapporto a Lacan.*

La psicoanalisi deve a Lacan alcune delle sue avanzate più originali. Da lui è stata spinta ai limiti, talvolta anche oltre, ed è soprattutto in tal modo che essa conserva, fortunatamente, un valore di provocazione per la parte più viva della filosofia odierna, come pure della letteratura e delle scienze umane. Ma proprio per questo motivo richiede anche la lettura più vigile. Poiché, come contropartita, esiste il fatto che tutta una configurazione sistematica del discorso lacaniano (specialmente negli *Écrits*<sup>5</sup>, ma anche al di là di essi) mi è parsa ripetere o assumere una grande tradizione filosofica, quella stessa che richiedeva delle domande decostruttive (sul significante, il *logos*, la verità, la presenza, la parola piena, un certo uso di Hegel e di Heidegger...). Ripetizione del logocentrismo e del fallocentrismo di cui ho proposto una lettura in *Le facteur de la vérité*<sup>6</sup>.

Il seminario di Lacan su *La lettera rubata* di Poe<sup>7</sup> non riproduce soltanto un gesto di padronanza consueto nell'interpretazione di una scrittura letteraria a fini illustrativi (cancellazione della posizione del narratore, misconoscimento della formalità letteraria, ritaglio imprudente del testo...), ma lo fa come Freud e, per servirmi dell'espressione dello stesso Freud, in nome di una «teoria sessuale». Quest'ultima – ed ecco una delle poste in gioco della cosa – non va mai senza un'istituzione, una pratica e una politica ben determinate.

*Lei sostiene che parlare contro Hegel è ancora confermare Hegel. Ai grandi scontri, agli abbandoni, alle pseudo-uscite, preferisce degli spostamenti infimi ma radicali. Pratica una strategia dello spostamento.*

---

<sup>5</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 (tr. it. *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974).

<sup>6</sup> J. Derrida, *Le facteur de la vérité*, in *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980, pp. 439-524 (tr. it. *Il fattore della verità*, in *La cartolina. Da Socrate a Freud e al di là*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 371-449).

<sup>7</sup> *Le séminaire sur «La Lettre volée»*, in *Écrits*, ried. 1999, vol. I, pp. 11-61 (tr. it. *Il seminario su «La lettera rubata»*, in *Scritti*, cit., vol. I, pp. 7-58).

Le critiche frontali e semplici sono sempre necessarie, sono la legge che è di rigore nell'urgenza morale o politica, anche se si può discutere sulla formulazione più adeguata a questo rigore. Frontale e semplice dev'essere l'opposizione a ciò che accade oggi in Polonia o nel Medio Oriente, in Afghanistan, nel Salvador, in Cile o in Turchia, alle manifestazioni di razzismo più vicino a noi, e a tante cose più singolari e senza nome di Stato o di nazione.

Ma è vero – e bisogna mettere queste due logiche in rapporto fra loro – che in filosofia le critiche frontali si prestano sempre ad essere capovolte e riappropriate. La macchina dialettica di Hegel consiste proprio in questa macchinazione. È ciò che esiste di più terrificante nella ragione. Pensare la necessità della filosofia sarebbe forse recarsi in luoghi inaccessibili a tale programma di riappropriazione. Non sono sicuro che ciò sia semplicemente possibile e calcolabile, giacché è qualcosa che si sottrae ad ogni sicurezza, e riguardo a questo il desiderio non può far altro che affermarsi, enigmatico e senza fine.

*Ciò che abbiamo ereditato sotto il nome di Platone e di Hegel sarebbe sempre intatto e provocante.*

Oh sì, ho sempre la sensazione che, malgrado secoli di lettura, questi testi restino vergini, ripiegati in una riserva, ancora a venire. Tale sensazione coabita in me con quella della chiusura e dell'esaurimento combinatorio di cui parlavo poco fa. Sono, almeno in apparenza, due sensazioni contraddittorie, ma è così, e posso solo accettarlo. In fondo, è ciò che cerco di spiegare a me stesso. C'è il «sistema» e c'è il testo, e nel testo ci sono fessure o risorse che non sono dominabili dal discorso sistematico: questo, a un certo momento, non può più rispondere di sé. Avvia spontaneamente la propria decostruzione. Da qui, la necessità di un'interpretazione interminabile, attiva, impegnata in una micrologia del bisturi che sia al tempo stesso violenta e fedele...

*Lei pratica non la distruzione ma la decostruzione. Questo vocabolo indicherebbe forse un modo di disfare una struttura per far apparire il suo scheletro. La decostruzione – parola che faceva parte di una serie – ha conosciuto una grande fortuna. È apparsa in un contesto dominato dallo strutturalismo, e senza dubbio ha permesso ad alcuni di liberarsi dall'idea che i giochi fossero fatti.*

Sì, la parola ha potuto avere fortuna – cosa che mi ha sorpreso – solo all'epoca dello strutturalismo. Decostruire è un gesto nel contempo strutturalista e anti-strutturalista: si smonta una costruzione, un artefatto, per farne apparire le strutture, le nervature o lo scheletro, come diceva lei, ma anche, simultaneamente, la rovinosa precarietà di una struttura formale che non spiegava niente, non essendo un centro, né un principio, né una forza, e neppure la legge degli eventi, nel senso più generale dell'espressione.

La decostruzione in quanto tale non si riduce né a un metodo né a un'analisi (ossia una riduzione al semplice); va al di là della stessa decisione critica. Proprio per questo non è negativa, benché, a dispetto di tante precauzioni, sia stata spesso interpretata così. Per me, si associa sempre a un'esigenza affermativa, direi persino che non va mai senza amore...

*Ha inventato pure il concetto di différance. Differire, è non essere il medesimo, ma è anche rinviare a più tardi. Tutta una parte del suo lavoro sulla différance rimette in questione l'illusione della presenza all'essere. Lei disfa le figure della presenza, degli oggetti, della coscienza, di sé a sé, della presenza della parola.*

In che modo il desiderio della presenza potrebbe lasciarsi distruggere? È il desiderio stesso. Ma quel che lo dà, che gli conferisce respiro e necessità – quel che c'è, e resta dunque da pensare – è ciò che, nella presenza del presente, non si presenta. La *différance* in cui la traccia non si presenta, e il quasi nulla dell'impresentabile, i filosofi tentano sempre di cancellarlo. Tuttavia è proprio tale traccia a contrassegnare e rilanciare tutti i sistemi.

*In lei, ogni segno è senso grafico, o piuttosto ogni grafismo è segno. Ma qui non è in causa un rovesciamento. Non si tratta di dire: finora la parola ha dominato sulla scrittura, adesso facciamo l'inverso.*

Certo, ma l'inversione o il rovesciamento classico, come suggerivo poc'anzi, è anche ineluttabile, nella strategia delle lotte politiche: per esempio contro la violenza capitalistica, colonialistica, sessista... Non consideriamo ciò soltanto come un momento o una fase: se fin dall'inizio non si annunciano con chiarezza un'altra logica o un altro spazio, allora il rovesciamento si limita a riprodurre e confermare, in forma inversa, ciò che ha combattuto.

Quanto alle poste in gioco della scrittura, non le ritengo delimitabili. Pur dimostrando che essa non si lascia assoggettare alla parola, è possibile aprire e generalizzare il concetto di scrittura, estenderlo fino alla voce e a ogni traccia di differenza, a ogni rapporto con l'altro. Tale operazione non ha nulla di arbitrario, bensì trasforma profondamente, e in concreto, tutti i problemi.

*In De la grammatologie, lei commentava la lezione di scrittura di Tristes Tropiques<sup>8</sup>. Lévi-Strauss mostrava come la scrittura fosse complice di una certa violenza politica. Descriveva l'apparizione di questo «male» in una «società senza scrittura».*

La possibilità di questo «male» non attende l'apparizione della scrittura nel senso corrente (alfabetica, occidentale) e dei poteri che essa garantisce. Non esiste società senza scrittura (senza contrassegno genealogico, senza contabilità, archiviazione...), e neppure una società cosiddetta animale senza traccia, marcatura territoriale... Per convincersi di ciò, basta non privilegiare più un certo modello di scrittura. Tuttavia il paradiso delle società senza scrittura può conservare la funzione, così necessaria, dei miti e delle utopie. Vale tutto quel che vale l'innocenza.

*L'allargamento del concetto di scrittura apre numerose prospettive antropologiche.*

---

<sup>8</sup> Cfr. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955 (tr. it. *Tristi Tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1960) e J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 (tr. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969).

E anche oltre l'antropologia, per esempio negli ambiti dell'informazione genetica. Avevamo dedicato un lavoro di seminario all'analisi, da questo punto di vista, di *La logique du vivant*, di François Jacob<sup>9</sup>.

*Lei ha valorizzato dei testi eccentrici in rapporto alla grande filosofia. Ad esempio commenta un testo in cui – a proposito del giudizio di gusto – Kant parla del vomito*<sup>10</sup>.

O quanto meno, fa tutto ciò che occorre per parlarne senza parlarne. L'istituzione filosofica privilegia necessariamente quelli che definisce i «grandi filosofi» e, fra le loro opere, i «testi maggiori». Ho voluto anche analizzare tale valutazione, i suoi interessi, le sue procedure interne, i suoi contratti sociali impliciti. Andando a scovare dei testi minori o marginalizzati, leggendoli e scrivendo su di essi in un certo modo, si proietta talvolta una luce violenta sul significato, sulla storia, sull'interesse della «maggiorazione».

Operazioni del genere rimarrebbero impraticabili, e in verità illeggibili, per una sociologia intesa in senso stretto, intendo dire fin tanto che essa non commisuri la propria competenza con il rigore interno ai testi filosofici affrontati, e con le esigenze elementari, ma alquanto difficili, dell'autoanalisi (filosofia o «sociologia della sociologia»); in breve, ciò richiede un tutt'altro modo di procedere, una tutt'altra attenzione ai codici di questa scrittura e di questa scena.

*Lei ha anche chiarito tali testi per contiguità. Così ha situato insieme Genet e Hegel, Heidegger e Freud, in Glas e in La carte postale*<sup>11</sup>.

Disturbando le norme e il decoro della scrittura universitaria, si può sperare di mostrare la loro finalità, ossia ciò che proteggono o escludono. La gravità della cosa si misura a volte, come lei sa, in base all'odio e al risentimento su cui un certo potere universitario perde allora ogni controllo. Perciò è importante andare a toccare quelli che vengono chiamati a torto la «forma» e il codice, è importante scrivere in maniera diversa pur restando inflessibili riguardo al saper-leggere e alla competenza filosofica, simultaneamente, cosa che a mio giudizio non fanno né i protezionisti dell'analisi cosiddetta interna né i positivisti delle scienze umane, persino quando sembrano opporsi gli uni agli altri. Si potrebbe mostrare che s'intendono benissimo quando si tratta di suddividere il territorio accademico, e che parlano la stessa lingua.

Lei faceva allusione a *Glas* e a *La carte postale*. Si può anche considerarli come dei dispositivi costruiti al fine di leggere (ma senza pretese di dominio) la loro lettura o non-lettura, le valutazioni o i misconoscimenti indignati a cui si espongono. Per quale motivo

---

<sup>9</sup> F. Jacob, *La logique du vivant. Une histoire de l'hérédité*, Paris, Gallimard, 1970 (tr. it. *La logica del vivente. Storia dell'ereditarietà*, Torino, Einaudi, 1971). Il ciclo di lezioni a cui si allude è stato pubblicato postumo: J. Derrida, *La vie la mort. Séminaire (1975-1976)*, Paris, Éditions du Seuil, 2019 (tr. it. *La vita la morte. Seminario 1975-1976*, Milano, Jaca Book, 2021).

<sup>10</sup> Il riferimento è a J. Derrida, *Économimesis*, in AA. VV., *Mimesis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975, pp. 55-93 (tr. it. *Economimesis*, Milano, Jaca Book, 2005).

<sup>11</sup> Cfr. J. Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974 (tr. it. *Glas. Campana a morto*, Milano, Bompiani, 2006) e *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, cit.

dovrebbe essere illegittimo o vietato (e chi lo decide?) incrociare fra loro parecchi «generi», scrivere sulla sessualità e nel contempo sul sapere assoluto e, in esso, accoppiare Hegel e Genet, una didascalia da cartolina e una meditazione (in atto, se così si può dire) su quel che «destinare» significa, tra Freud e Heidegger, in un determinato momento della storia delle poste, dell'informatica e delle telecomunicazioni?

*Lei utilizza delle parole indecidibili. Così l'hymen in Mallarmé è al tempo stesso la verginità e il matrimonio, il pharmakon di Platone guarisce e avvelena<sup>12</sup>.*

Parole di questo tipo situano, forse meglio di altre, i luoghi in cui il discorso non può più dominare, giudicare, decidere: tra il positivo e il negativo, il buono e il cattivo, il vero e il falso. Da qui la tentazione di escluderle dal linguaggio e dalla città, per ricostituire l'omogeneità – impossibile – di un discorso, di un testo, di un corpo politico...

*Quanto al campo politico, lei non ha mai assunto, in esso, posizioni tali da suscitare clamore; ha persino praticato quello che definisce una specie di ritiro.*

Ah, il «campo politico»! Ma, a dispetto delle apparenze, potrei dire che non penso ad altro. Sì, certo, ci sono dei silenzi e un certo ritiro, ma non esageriamo. Supponendo che si sia interessati a ciò, è facilissimo sapere da che parte si situano le mie scelte e con cosa sono solidale, senza la minima ambiguità. Indubbiamente non lo manifesto a sufficienza, questo è certo, ma dov'è qui la giusta misura, e ne esiste una? Spesso mi sembra di non aver nulla da dire che non sia assai tipico e comune, e allora aggiungo la mia voce o il mio voto senza avanzare la pretesa di possedere l'autorità, il credito o il privilegio riservati a colui che viene vagamente definito un «intellettuale» o un «filosofo».

Ho sempre faticato a riconoscermi nei tratti di quell'intellettuale (filosofo, scrittore, professore) che svolge il suo ruolo politico in base alla scenografia a lei nota, e la cui eredità richiederebbe molte domande. Non che io la disdegni o critichi di per sé, anzi credo che in certe situazioni vi siano una funzione e una responsabilità classiche che non devono essere eluse, anche se si limitano a richiamare al buon senso e a ciò che considero come il dovere politico elementare. Ma sono sempre più sensibile alla trasformazione che rende oggi tale scena un po' noiosa, sterile, talvolta attraversata dalle peggiori procedure intimidatorie (fosse pure per la buona causa), non commisurate alla struttura del politico, alle nuove responsabilità richieste dallo sviluppo dei media (quando non si tenti di sfruttarli per ottenere piccoli benefici, ipotesi che sarebbe ben poco adatta a riconciliarmi con quella tipologia classica dell'intellettuale).

Tale responsabilità di fronte alle forme attuali dei mass-media e soprattutto di fronte alla loro monopolizzazione, al loro inquadramento, alla loro assiomatica, è oggi uno dei problemi più gravi. Infatti il ritiro di cui lei parlava non significa per nulla, ai miei occhi, una protesta contro i media in generale, poiché al contrario sono decisamente a

---

<sup>12</sup> Si allude rispettivamente ai saggi *La double séance* e *La pharmacie de Platon*, entrambi in J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (tr. it. *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989).

favore del loro sviluppo (non ce ne sono mai abbastanza) e soprattutto della loro diversificazione, pur essendo anche decisamente contro la loro normalizzazione, contro i vari addomesticamenti a cui la cosa ha dato luogo, riducendo di fatto al silenzio tutto ciò che non si adegua a cornici o codici strettamente determinati e potentissimi, o ancora a dei fantasmi di «ricevibilità». Ma il principale problema dei «media» si pone riguardo a ciò che non si riesce a tradurre, o a rendere pubblico, nei linguaggi politici dominanti, quelli appunto che dettano le leggi della ricevibilità, a sinistra come a destra.

È per questo motivo che quel che c'è di più specifico e di più acuto nelle ricerche, nelle domande o nei tentativi che più interessano a me (e ad alcuni altri), può sembrare politicamente silenzioso. Dipende forse dal fatto che si tratta di un pensiero politico, di una cultura o una controcultura quasi inudibili all'interno dei codici che ho appena evocato. Forse, chi lo sa, poiché a questo proposito si può parlare solo di possibilità o di rischi da correre, con o senza speranza, restando sempre nella dispersione e in minoranza.

*Si ritrova qui il suo impegno nell'ambito del Greph, quel Gruppo di ricerca sull'insegnamento della filosofia<sup>13</sup>.*

Il Greph raccoglie insegnanti, liceali e studenti che per l'appunto vogliono analizzare e cambiare la scuola, e in particolare l'istituzione filosofica, in primo luogo con l'estensione dell'insegnamento della filosofia in tutte le classi in cui si insegnano normalmente le altre discipline cosiddette «fondamentali». François Mitterrand ha preso impegni precisi in tal senso<sup>14</sup>. Noi ci siamo allietati di questo e faremo di tutto affinché tali impegni non vengano sepolti, come da qualche mese sembra si possa temere. In ogni modo, i problemi non si lasceranno dimenticare, e non lo faranno neppure tutti coloro che ne misurano la gravità e ne hanno l'incombenza.

Tutto ciò ci richiama a una trasformazione profonda dei rapporti fra lo Stato, le istituzioni di ricerca o d'insegnamento, universitarie o no, la scienza, la tecnica, la cultura. I modelli che stanno adesso crollando sono, a grandi linee, quelli su cui hanno preso partito, fin dall'alba della società industriale, i «grandi filosofi» tedeschi, da Kant a Heidegger, passando attraverso Hegel, Humboldt, Schleiermacher, Nietzsche, prima e dopo la fondazione dell'università di Berlino. Perché allora non rileggerli, pensare con loro e contro di loro, ma prendendo in considerazione la filosofia? Se si vuole inventare altri rapporti tra la razionalizzazione dello Stato e il sapere, la tecnica, il pensiero, è indispensabile stabilire nuove forme di contratto, o persino dissociare radicalmente i doveri, i poteri e le responsabilità. Adesso occorrerebbe forse tentare d'inventare dei luoghi d'insegnamento e di ricerca al di fuori delle istituzioni universitarie?

(Traduzione di Giuseppe Zuccarino)

---

<sup>13</sup> Il Greph (*Groupe de recherches sur l'enseignement philosophique*) si è costituito nel gennaio 1975, sulla base di un *Avant-projet* derridiano (lo si veda in J. Derrida, *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, pp. 146-151).

<sup>14</sup> Mitterrand è stato presidente della Repubblica francese per due mandati consecutivi, tra il 1981 e il 1995.

Jacques Derrida

## La Vegliatrice («... nel libro di se stesso»)<sup>1</sup>

«Aha! I know you, Grammer»<sup>2</sup>.

«Mallarmé [...] about *Hamlet*. He says: *il se promène, lisant au livre de lui-même*, don't you know, *reading the book of himself*»<sup>3</sup>.

James Joyce, *Ulysses*, citato da Jacques Trilling.

«Il capitolo XI riproduce, nella dimora delle Sirene, una fuga *per canonem* che comporta trilli [*trilles*], semibreve, staccato, presto, glissando, martellato, portamento, pizzicati».

Jean Paris, *James Joyce par lui-même*, citato da Jacques Trilling.

«... leggere gli effetti di testo in una sorta di polifonia, su molteplici partiture...».

Jacques Trilling

In poche parole, breve come occorre essere in una prefazione, speculerò su un'ipotesi di lavoro. Beninteso essa rimarrà, da parte mia, l'oggetto di una scelta arrischiata, una selezione deliberata che intendo firmare, una cernita [*tri*] sfrontatamente assunta, potrei anche dire una prova, un tentativo sperimentale, *a try* (è la stessa etimologia di *tri*, a quanto sembra).

Di quale ipotesi si tratta? Gran conoscitore di letterature, di psicoanalisi, di musica e di alcune altre arti, il ben noto autore di questo libro ci proporrebbe qui, anche lui, anzitutto lui, di distinguere [*trier*]. La mia cernita [*tri*] non farebbe che maggiorare la sua, speculare sulla sua. Sarebbe stato lui, Jacques Trilling, ad aver proposto di fare una distinzione [*trier*] fra la *madre* e la *maternità*.

---

<sup>1</sup> *La Veilleuse* («... au livre de lui-même») è la prefazione a un volume di Jacques Trilling, *James Joyce ou l'écriture matricide*, Belfort, Circé, 2001, pp. 7-32. La parola francese *veilleuse* può designare il lumino (o la lampadina) da notte, ma in questo testo significa quasi sempre «vegliatrice». Trilling, nato in Francia da una famiglia ebraica originaria della Russia, è stato uno psicoanalista e musicologo; il suo saggio su Joyce era apparso originariamente nella rivista «Études freudiennes», 7-8, 1973. Tipici di Derrida sono i giochi di parole sul cognome dell'autore, giochi che, non essendo sempre trasponibili in italiano, segnaliamo fra parentesi quadre. [N. d. T.]

<sup>2</sup> J. Joyce, *Ulisse*, tr. it. Milano, Mondadori, 1971, p. 787: «Aha! Ti conosco, nonnina!» [N. D. T.]

<sup>3</sup> Ivi, p. 256: «Mallarmé, sapete, ha scritto quei meravigliosi poemi in prosa [...]. Quello su Amleto. Dice: *Il se promène, lisant au livre de lui-même*, sapete, *leggendo il libro di se stesso*». In effetti Stéphane Mallarmé, riferendosi al personaggio di Amleto, aveva scritto: «Egli passeggia, nient'altro, leggendo nel libro di stesso» (*Bibliografia*, in *Divagazioni*, in *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, tr. it. Milano, Lerici, 1963, p. 343). [N. d. T.]

Discernere fra la madre e la maternità, distinguere [*trier*], far passare una linea infinitamente sottile ma indivisibile, persino là dove la cosa pare essere indecidibile: è questo, secondo me, il suo gesto decisivo, la sua operazione critica, il suo *kerinein*, nel momento in cui ci richiama alla fatalità per chi scrive, e in special modo per Joyce, di un certo matricidio.

Ma ecco l'aporia che non si fa mai attendere – e che, ben lungi dal paralizzarlo, esaspera, comincia persino col motivare, il desiderio matricida, gli apre la strada: se si distingue [*trie*] fra madre e maternità, ne consegue che è possibile sognare di farla finita con la madre, una determinata madre, certo, ma non si smette mai di fare i conti con la maternità della madre. «Si può sempre assassinare la madre, dice Trilling, ma non per questo si è cancellata la maternità...»<sup>4</sup>. Si può sempre provare (*try*) ad uccidere la madre, ma si riesce tutt'al più ad assassinare una certa madre o una certa figura della madre: la maternità in se stessa, nel suo fantasma<sup>5</sup>, sopravvive. E veglia, la vegliatrice. Sopravvive e sorveglia. Veglia funebre. *Wake*. La maternità continua, continuerà sempre a sfidare il matricida. Si può uccidere la madre, sì, e non si smette mai di tentare di farla finita con la maternità, che pertanto non smette di esistere (analisi interminabile, dunque, poiché «non si finisce mai di uccidere il lutto»<sup>6</sup>). La maternità o la caccia al matricida. Inseguendo il matricida, dandogli la caccia con perseveranza, lo si scaccia, lo si allontana e lo si vorrebbe escludere. La maternità, è ciò che non cesserà mai di chiamare e di sfuggire al matricidio impossibile. Dunque al lutto impossibile. E di provocare a ciò la scrittura. Di vegliare su di essa e di sorvegliarla, al modo di uno spettro che non dorme mai.

Grandi testimoni: Ulisse, Joyce e alcuni altri, che Trilling chiama alla sbarra e si dimostra abile a far parlare. Nella loro lingua. Li interpreta in tutte le loro lingue, e ce ne sono tante.

Questa distinzione [*tri*] tra la madre e la maternità è nel contempo inevitabile e impossibile. Vota il matricida all'impotenza, ma anche alla ripetizione dell'assassinio, al *tentativo* di assassinio nella scrittura. La dimostrazione ci viene offerta nel corso di un esercizio il cui virtuosismo musicale, che non è la sua unica virtù, consiste di solito in un'oscillazione, un battito, o piuttosto una vibrazione accelerata, fra note vicine ma distinte. È sufficiente, come a me è capitata la fortunata occasione, aver ascoltato Jacques Trilling al pianoforte, da solo o presso la voce di Jacqueline Rousseau-Dujardin, e poi udire ora alcune note di questo testo per avere sulla punta della lingua la parola *trillo* [*trille*]. Questo libro suona come un trillo.

Il mio desiderio, però, va al di là di un invito al concerto o al viaggio: è quello che si torni, ancora e ancora, su questo capolavoro di Jacques Trilling, così come ci sono tornato io, una seconda volta, dopo un lungo intervallo di latenza e di riflessione, abbagliato appunto dall'arte del *ritorno*, dalla moltiplicazione politropica e polifonica dell'anamnesi (tante memorie in una e tante altre memorie in sé!), come attraverso la

---

<sup>4</sup> p. 119 [quando Derrida indica semplicemente il numero di pagina, fa riferimento all'edizione in volume del saggio di Trilling].

<sup>5</sup> In questa prefazione, «fantasma» viene quasi sempre utilizzato nel senso psicoanalitico di «scenario immaginario». Traduciamo con «fantasma» i termini francesi *phantasme*, *fantôme* e *revenant*, mentre con «illusione» il vocabolo *fantasme*. [N. d. T.]

<sup>6</sup> p. 50.

nostalgia odissea. In questo saggio, tutto viene per l'appunto re-inaugurato, e augurato, con quell'anticipo nell'interpretazione dei segni da cui si riconoscono gli àuguri. Tutto viene re-inventato sulla traccia di Ulisse, traccia scritta beninteso. Quella di Omero e, in sovraimpressione, quella di Joyce. Poi quella dell'autore. Fra i due viaggi, fra i due Ulisse, c'è dunque l'audacia di un'invenzione psicoanalitica: la scoperta di una legge. Freud riletto e spostato da Trilling. In primo luogo un Jacques Trilling bambino, un Trilling scolaro? Ma lo scolaro sa udirsi leggere e se ne intende di lettura, è uno scrittore a scuola, disobbediente, uno scrittore che sa tutto ma si burla delle lezioni apprese, uno scolaro che è divenuto uno *scholar* e si reca, auto-analiticamente, come si dice con ingenuità, là dove capisce che non ci si può più fidare del sapere accreditato, del canone, della normalità consensuale. Per esempio di Freud, dell'Edipo<sup>7</sup>, del parricidio, del nome del padre, dell'ordine simbolico e di altre rassicuranti storie di filiazione.

Ho riletto *James Joyce ou l'écriture matricide* (1973) con una specie di giubilo misto di fervore malinconico. Questo scritto vegliava sulla nascita di un'amicizia. Jacques Trilling me l'aveva spedito, più di un quarto di secolo fa, senza dubbio per farmi generosamente riconoscere in esso, fra tante altre cose, certe strizzate d'occhio complici, in particolare attorno al *Fedro* e a *La pharmacie de Platon*, proprio nelle vicinanze di un saluto alla nostra amica Hélène Cixous, che era già autrice, in Francia, della prima grande lettura di Joyce<sup>8</sup>. Non ci eravamo ancora incontrati, io e Jacques (sono tentato di dire, come altrove, io e James). Joyce era il nostro comune amico, qualcosa come un segreto fra noi che diventavamo, ciascuno, una specie di *secret sharer*, come dice il titolo di un romanzo sul doppio spettrale, il romanzo di un altro straniero che seppe far proprio l'inglese<sup>9</sup>. Io preferisco dire un accolito, un guardiano segreto o ancora – la sintassi del titolo lo consente, *The Secret Sharer*, tra il sostantivo «*secrets*» e l'aggettivo «*secret*», il segreto del soggetto che condivide e il segreto in quanto oggetto condiviso, custodito da due persone – un guardiano che sa vegliare, segretamente, sul segreto di cui è al corrente: qualcuno che, in segreto, condivide il segreto. A Jacques dichiarai subito la mia ammirata riconoscenza e da allora non abbiamo mai smesso di avere in comune una specie di ironia un po' criminale verso tutti i luoghi di grande frequentazione, i *commonplaces* in cui tanti incroci parevano ancora vietati, sconosciuti, in verità *impraticabili*. Come avrei potuto sapere, allora, che un giorno mi sarebbe stato affidato il temibile compito di *tentare*, dopo la morte di Jacques, di scrivere una prefazione a questo testo, senza purtroppo poter evitare di privilegiare un'interpretazione, una speculazione, un'ipotesi, *a try*, che rischiano di tradire l'eredità, come se la verità potesse solo essere tradita dall'eredità, dalla semplice esperienza della veglia, del lascito o della filiazione? Rousseau

---

<sup>7</sup> La legge che governa il rapporto o la distanza nei riguardi di Freud è molto differenziata. Perlopiù è al fine di rimanere fedele a un'ispirazione freudiana, o a un'insoddisfazione dello stesso Freud, che Trilling si allontana dal «padre immaginario». Per esempio a proposito dell'identificazione, «spina nel fianco della psicoanalisi, chiave di volta di una teoria che fa del Super-Io l'erede del complesso di Edipo. Concetto la cui elaborazione ha sempre lasciato insoddisfatto Freud» (p. 61).

<sup>8</sup> Cfr. J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, in *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 69-197 (tr. it. *La farmacia di Platone*, in *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 101-195) e H. Cixous, *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, Paris, Grasset, 1968. [N. d. T.]

<sup>9</sup> *The Secret Sharer* è un'opera narrativa di Joseph Conrad edita nel 1910 (tra le edizioni italiane, cfr. ad esempio *Il compagno segreto*, Venezia, Marsilio, 2007). [N. d. T.]

presentiva bene questa fatalità della cernita [tri] nelle lettere. Ci avvertiva di ciò nelle *Confessions* (XI): «Nessun letterato di fiducia, nelle cui mani poter deporre le mie carte, perché procedesse alla cernita dopo la mia morte»<sup>10</sup>.

Impraticabili, dicevo. L'impraticabile diviene qui lo scenario stesso di questo teatro, il praticabile<sup>11</sup> per tutti gli spostamenti della scrittura matricida, che è attiva anche in *James Joyce ou l'écriture matricide*: l'apertura inventiva di una traccia sulla traccia di un'altra traccia, i passi azzardati sugli incroci pericolosi (tra gli scogli, dovrei dire per questa navigazione omerica), la traversata rischiosa di un'autobiografia dopo Freud (l'autoanalisi interminabile, se preferite, e la più tenera, la più divertita, la più beffarda, la più implacabile anche, la scuola stessa dell'autoanalisi, quella di uno scolaro che legge pure «nel libro di se stesso»), tutto ciò mette audacemente in opera un sapere joyciano raffinato, degno di quello che nel mondo accademico viene definito un *Joyce scholar* – attingendo appunto, e in modo così sicuro, a una delle lingue materne di Jacques Trilling. E il sapere è sempre al servizio della rivoluzione, nell'ambito della rivoluzione psicoanalitica: il matricida piuttosto che l'Edipo, il matricida che insinua le proprie astuzie nell'atto di scrivere, il matricida che si accanisce sulla madre non potendo sopraffare la maternità.

Un certo Jacob non è mai molto lontano, basta risalire un po' verso

«... l'associazione col sogno di Freud legato alla morte di Jacob Freud, suo padre: “Si prega di chiudere gli occhi / un occhio”»<sup>12</sup>.

«Questa associazione implica sì un lettore che sia partito con Telemaco-Stephen in cerca di paternità. Ma la cosa singolare (poiché questi due sogni di sguardo e di luce reggono sicuramente la particolarissima scrittura dell'immortale *Interpretazione dei sogni*) è che con J. Joyce luce e sguardo sembrano scrutare soprattutto la maternità. È tramite la svolta agli Inferi, con Freud, che si è trovato, in Omero, lo spettro della madre morta d'amore per il figlio assente. Ciò che viene interrogato qui, è il nesso che esiste fra una messa al mondo della scrittura e la maternità (quest'ultima quasi assente dai testi della *Traumdeutung*), l'ineluttabilità della nascita, dell'ora indicata, sempre già inscritta, e ciò che l'associazione col sogno “Babbo, non vedi che brucio?” implica quanto al desiderio di morte nei riguardi del bambino. Per J. Joyce il luogo di un tale nesso sembra essere inafferrabile tra ombra e luce, tra fantasma di madre e padre assente [...] Stephen, già assalito dallo spettro della madre a Itaca nella torre Martello... [...] La madre sorge ancora [...] Come se il ventre materno – sempre desiderato senza ombelico – sorgesse qua e là in tutto il corso del libro, rappresentazione o ripresentazione non dissigillabile, su cui verrebbe ad inciampare e turbinare il linguaggio»<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1973; 1995, p. 676 (tr. it. *Confessioni*, tr. it. Milano, Rizzoli, 1978, p. 600). [N. d. T.]

<sup>11</sup> Nel gergo teatrale, il vocabolo indica un piano o una passerella su cui viene collocata parte della scenografia, o su cui possono stare gli attori durante l'azione scenica. [N. d. T.]

<sup>12</sup> p. 92 [cfr. Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, tr. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. 3, pp. 292-293].

<sup>13</sup> pp. 93-94 [per il sogno «Babbo, non vedi che brucio?», cfr. *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 465-466].

Si sarà notato – lo sottolineo per giustificare la mia speculazione – il trillo [*trille*] della rapida alternanza tra ciò che denota la *madre* supposta reale («il ventre della madre») e ciò che connota la *maternità* (definita piuttosto dall'«ineluttabilità della nascita, dell'ora indicata, sempre già inscritta»).

Si può già sospettare quale sia la posta in gioco della distinzione [*tri*] – e il suo resto, che rianimerà sempre, che farà risollevarsi, come fosse il suo lievito, il suo fermento, la fatalità del matricidio: è possibile, certo, uccidere la madre, sostituirla, sostituire un «ventre» a un altro; questo è più che mai possibile oggi, ma la possibilità è intemporale. Ciò che non si può cancellare è la nascita, la dipendenza nei confronti di una data originaria, di un atto di nascita che viene prima di ogni stato civile. Si può certo maledirlo, quest'atto di nascita, quest'atto senza atto o prima dell'atto, prima del primo atto. Ma tale maledizione resta impotente, da Giobbe («Perché mi hai fatto uscire dal seno di mia madre?»<sup>14</sup>) a Shakespeare, così familiare a Joyce e a Trilling, anche in questo saggio, e a Baudelaire e a tanti altri. C'è maledizione poiché l'atto di maledire può soltanto ammettere che il male ha avuto luogo, irremissibilmente. E con l'ammetterlo conferma, ripete, riproduce e fa durare ciò che vorrebbe rimuovere. Non ha alcun senso voler cancellare questo male, laddove esso resta la condizione stessa di un tale volere. Il volere iscrive in sé la denegazione: non voglio, non posso volere ciò che dico di volere: non essere nato – o morire. Come il suicidio, il matricidio (la maledizione dell'essere nato) reca in sé tale contraddizione. Ma quest'ultima, ben lungi dal paralizzarlo, lo motiva, in maniera compulsiva, interminabile – e la scrittura s'iscrive in tale ripetizione. La firma e controfirma. Ciò che sembra *impossibile*, con la maledizione ma anche con la benedizione, con ogni -dizione, è cancellare, contestare o anche solo approvare la contingenza del mio essere-nato, e il semplice pensiero del mio virtuale «non-essere-nato». Tuttavia questo impossibile rimane per me l'unica possibilità di accedere all'esperienza dell'esistenza, all'«io sono», e anche al tempo, alla temporalità del tempo, in quanto è sempre e innanzitutto il *mio* tempo, il mio «presente vivente». Tale accesso all'esperienza dell'«io esisto» emette senza dubbio un'intensità variabile, ma è un'intensità che si misura con quella di un «avrei potuto non nascere» – sempre presupposto da un «avrei dovuto non nascere» – e con quella, correlativa, di un «potrei morire» – sempre presupposto da un «dovrei morire».

---

<sup>14</sup> Pur senza citarlo, Trilling poteva pensare a Giobbe. La maledizione della nascita porta con sé una condanna della luce, del «vedere la luce», del «dare alla luce». La maledizione è dunque di ispirazione matricida, e talvolta in maniera letterale. Ciò che Giobbe maledice è la fenomenalità stessa, la vita come visibilità, la luce dell'essere. Quel che deve espiare, che dev'essere riscattato da una specie di perdono, è la luce. Ed essa comincia a partire dalla madre. La luce fu, ha avuto luogo, e resta dunque inespiabile. «Dopo questo Giobbe aprì la sua bocca e maledì il suo giorno. Giobbe prese la parola e disse: / «Possa perire il giorno in cui nacqui, / e la notte che annunziò: – È concepito un maschio! – / Quel giorno sia tenebre: / non ne tenga conto Eloah dall'alto, / non risplenda su di lui una luce! / Se lo prendano le tenebre e l'oscurità [...]. / Perché non sono morto nell'utero, / non sono spirato appena uscito dal seno? / Perché mi hanno accolto due ginocchia, / e due mammelle per allattarmi?» [*Giobbe*, 3, 1-12, in *La Sacra Bibbia*, tr. it. Milano, Garzanti, 1964, p. 771].

Come si potrebbe voler non essere nato? La maledizione della nascita sigilla l'impotenza, protesta contro un nascere irreversibile, imperdonabile<sup>15</sup>, intransitivo, impensabile: qualcosa di più o di meno, in ogni caso qualcosa di diverso da un essere o un'origine. Il matricidio ci mette sulle tracce di una nascita irriducibile a ogni ontologia, a ogni pensiero ontologico o fenomenologico dell'originarietà. Nascere, l'evento del «nascere» è già venuto al posto dell'origine. Non soltanto la questione non è più, non è già più, «essere o non essere», ma è persino troppo tardi per la questione «nascere o non nascere». Dunque per la questione. La questione, sì, arriva troppo tardi, *nascere* ha avuto luogo, ossia ciò che mi viene – io, insomma – dall'altro. Dall'altro io. L'altro io prima di me. Che esiste senza essere il mio doppio, un altro *secret sharer*. Ecco su quale cosa, qui denominata «maternità», si accanisce, secondo me, il tentativo di assassinio. Tentativo disperato che corre e concorre, come in *The Secret Sharer* di Conrad, a salvare ciò che perde, il proprio altro doppio. Ecco, sfiatandosi per recuperare tale ritardo, la corsa della scrittura matricida. Non la sua fonte, giacché non ne ha, e a ragion veduta, ma la sua corsa senza fine. Una corsa senza fine perché senza origine. La nascita, il nascere (non il nascere *nulla* o *da nulla*, ma sempre il *nascere da...*, *oppure in, due*, io e, prima di me, l'altro io), non è né l'inizio né l'origine, e nemmeno, a parte il fantasma, una provenienza. Una dipendenza, certo, ma non un'origine o una provenienza. Una generazione, forse, ma senza origine. La parola *generazione* è gravida di tutti gli equivoci. È una parola ventriloqua.

Il desiderio matricida, allora, può diventare insaziabile, può oscillare, vacillare, vibrare molto in fretta, come un trillo [*trille*], tra due note, tra la madre e la maternità, ma, come abbiamo detto, se ha qualche possibilità di riuscire con la madre, può soltanto fallire, accanirsi di fallimento in fallimento, con la maternità. In prossimità di essa, senza arrivarci, senza arrivare a toccarla, foss'anche per ucciderla. È per questo – e coloro che scrivono lo sanno bene – che la scrittura è massacrante, non si finisce mai con essa. Anche se muore la madre, anche se un figlio la uccide (è vero che Trilling non parla, mi sembra, *della* matricida; in ogni caso non ne fa un centro decisivo o specifico della sua

---

<sup>15</sup> Trilling, ci arriveremo, non dissocia il matricidio da un certo infanticidio. Siccome sentivamo in precedenza Giobbe maledire la propria nascita e il ventre della madre, ricordiamo adesso la *Bénédiction* che apre *Les Fleurs du mal* [Charles Baudelaire, *Benedizione*, in *I fiori del male*, tr. it. Milano, Rizzoli, 1980; 2001, pp. 73-77]. Stavolta è la madre del Poeta a maledire la nascita, la nascita di colui che scrive, cioè la nascita del matricida, e come nel libro di Giobbe, ciò che segna l'esperienza è l'inespiabile. O piuttosto, l'espiazione dell'inespiabile rimasto inespiabile. «Quando, per decreto delle potenze supreme, / il Poeta compare in questo mondo annoiato, / sua madre spaventata, traboccando bestemmie, / verso Dio stringe i pugni, che ha pietà del suo stato: // – “Ah! avessi partorito un groviglio di vipere / piuttosto che nutrire questa derisione! / Maledetta la notte e il suo piacere effimero, / che concepì il mio ventre la mia espiazione!”». Bisognerebbe rileggere e citare tutto, naturalmente, alla luce di questa luce matricida, fino alla risposta del figlio, del Poeta dapprima volto in derisione dalla madre e che, lui, benedice, ma benedice il male, il fiore del male: «“Sii benedetto, o Dio che dai la sofferenza / come divino farmaco alle nostre impurità...”». Bisognerebbe rileggere e citare tutto, sì, ma in special modo non dimenticare che, per l'appunto, si tratta di una poesia, di letteratura. È dunque la scrittura di un figlio che *verifica* il matricidio. Lo firma e finge di assolversi da esso nel gesto medesimo in cui la firma poetica ripete il male. La benedizione finale sigilla il crimine, toglie ogni alibi al tentativo di assassinio – che già di per sé è criminale. Fa dell'inespiabile la condizione della letteratura.

analisi, un'analisi che si occupa piuttosto delle «madri di alcuni scrittori»<sup>16</sup>), la madre riappare nella maternità, ed è senz'altro per questo motivo che Trilling deve evocare così spesso lo «spettro della madre»<sup>17</sup>, il «fantasma di madre»<sup>18</sup>. Questa spettralità sarebbe quel che resta di una distinzione [*tri*], necessaria ma impossibile, tra l'esistenza e l'essenza, tra una madre (reale) e una maternità (essenziale), tra una madre che appare e l'apparire di tale apparizione.

Il fatto che egli insista sul matricidio *del* matricida piuttosto che su quello *della* matricida, in altri termini sul desiderio o il fantasma del figlio piuttosto che su quelli della figlia, non impedisce a Trilling di situare la differenza dei sessi al centro della sua analisi. Se si seguono, attraverso dotti meandri, due elementi lessicali decisivi o due fili conduttori incrociati (da una parte, «*grammaire*» o «*grammer*», «*grammar*», «*grand-mère*»<sup>19</sup>, ecc., e dall'altra «rifare»: «rifarsi», «tu non lo farai più», «rifare se stesso», sottinteso senza la madre, «Io voglio essere il mio proprio antenato», diceva Freud), allora si capirà che l'assassinio della maternità *porta* in sé, per così dire, al modo in cui si porta in grembo un figlio, l'infanticidio. Trilling chiede: «Per “rifare” (parola portainsegna del desiderio...) occorre passare attraverso la morte del bambino?»<sup>20</sup>. *Rhetorical question*, si dice piuttosto in inglese quando la risposta, «sì», è nota in anticipo. Il matricidio procede di pari passo, se così si può dire, con l'infanticidio. E siccome è un bambino che tenta di uccidere la propria madre, il matricidio-infanticidio spinge anche al suicidio. Carneficina, dice la risposta alla «domanda retorica». Inflexibile crudeltà della legge, quella che condanna a morte Ifigenia, la figlia vergine, in quanto potenza di partorire<sup>21</sup>:

«Immolala finché è ancora vergine, solo potenzialmente in grado di fare figli [tale è in effetti il significato del nome proprio *Ifigenia*...]. Che questo ventre vergine resti tale per sempre! Cosa che non potrà più essere, in nessun caso, un ventre che ha partorito. [...] Ventre di vergine o foglio bianco vergine di scrittura? Tutto accade come se il ventre materno fosse il foglio già annerito, sotto la sua trama, dagli scritti anteriori, prova inconfutabile di un atto di generare che è già quello dell'Altro.

Le due uccisioni – quella della figlia vergine ad opera del padre, quella della madre ad opera del figlio – riflettono, a specchio, la condizione impossibile del voto che simboleggia la distruzione di Ilio; centro di gravità, motore reale della tragedia.

Questa distruzione, posta in tal modo al centro della tragedia polisemica, corrisponderebbe al solo scopo assegnabile all'onnipotenza, ossia quello di negare l'unica realtà: la differenza fra i sessi. Nel duplice assassinio si inscrivono i limiti

---

<sup>16</sup> p. 122.

<sup>17</sup> p. 93.

<sup>18</sup> p. 93.

<sup>19</sup> Le parole francesi *grammaire* e *grand-mère* significano rispettivamente «grammatica» e «nonna», e lo stesso vale per quelle inglesi *grammar* e *grammer* (quest'ultima, deformazione familiare di *grandmother*). [N. d. T.]

<sup>20</sup> p. 120.

<sup>21</sup> Sia Trilling che Derrida alludono all'*Oresteia* (tra le varie edizioni italiane, cfr. ad esempio: Eschilo, *Oresteia*, Milano, Rizzoli, 1995). [N. d. T.]

che il figlio da una parte, la madre dall'altra, assegnano al desiderio. (Non un figlio qualsiasi. Una vergine, "Ifigenia": nata nella potenza.) La donna, in questa scrittura, gode di un privilegio: quello di produrre dei *kolossos*<sup>22</sup>.

Se si traduce «onnipotenza» con sovranità, o piuttosto con fantasma di sovranità, si dedurrà da questo che la denegazione della differenza sessuale fa parte del programma della sovranità stessa, della sovranità in generale. Posta in gioco politica, fra l'altro, i cui limiti sono difficili da stabilire. Di passaggio, Trilling nota d'altronde che «il sapere sulla parola è un sapere sulla morte della parola sovrana...»<sup>23</sup>.

Poi, se si segue il discorso di Trilling sul *kolossos*, qui interpretato<sup>24</sup> come sostituto del pene o soprattutto come una figurina sostitutiva di cui il bambino sarebbe l'esempio ideale, dato che con la sua voce può consolare la donna della «presenza/assenza», si interrogherà in tale discorso tutta una catena di equazioni: lo «psicoanalista-*kolossos*», la fusione della madre con la voce del sostituto, qui del figlio-scrittore («Forse le madri particolarmente "consolabili" [...], sensibili alla fusione delle loro voci con la *phoné* del sostituto, sono madri di scrittori del genere? L'uomo, da parte sua, non potrebbe partorire tali figurine...») e soprattutto la coppia «rifare» – «grammatica» che rinvia nel contempo al desiderio e alle due uccisioni a cui il desiderio si destina, «al desiderio onnipotente, all'assassinio della madre e a quello del bambino».

Non sarebbe possibile ridurre la dimensione spettrale del matricidio. Spettrale, ossia fantasmatica. *Phantasma*, è anche il fantasma, in greco. Tale spettralità materna è senz'altro una delle vie principali per accedere a ciò che è e che vuol dire «fantasma». Prima di essere la spettralità del padre morto o assassinato (si veda il trattamento di Amleto ad opera di Joyce, di Freud e di Trilling), la spettralità è essenziale per il matricidio, cioè per il desiderio e nel contempo il fallimento dell'uccisione, per un interminabile *tentativo di uccisione*. Poiché la maternità sopravvive sempre, in quanto fantasma. Ha l'ultima parola<sup>25</sup>, e veglia su di essa. Veglia, la vegliatrice – è il nome che

---

<sup>22</sup> pp. 120-121. A proposito del «foglio bianco vergine di scrittura» o già annerito, sotto la sua trama, dagli scritti anteriori», ci si ricordi di *Inibizione, sintomo e angoscia*: «Se lo scrivere, che consiste nel lasciar scorrere del liquido da una canna sopra un pezzo di carta bianca, ha assunto il significato del coito, o se il camminare è divenuto una sostituzione simbolica del calpestare il corpo della madre-terra, tanto lo scrivere che il camminare vengono tralasciati, poiché altrimenti è come se si compisse l'azione sessuale proibita» [S. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia*, in *Opere*, cit., vol. 10, pp. 239-240]. Questa citazione di richiamo è destinata solo a indicare una possibile articolazione tra un'analitica edipica (parricida) e un'analitica matricida della scrittura. Senza parlare del fantasma e del tabù della verginità.

<sup>23</sup> p. 87.

<sup>24</sup> p. 121. Se il *kolossos* viene qui attirato dalla parte della figurina del bambino («figurina ideale, visto che egli nasce con la *phoné*»), cioè anche del figlio-scrittore, in precedenza nel suo testo (p. 88 e sgg.) – cosa che non implica contraddizione – Trilling analizza il *kolossos* in relazione al «sostituto del cadavere assente» e al «posto del defunto». «Il *kolossos*-libro, è forse *kolossos* della madre defunta, desiderata vergine?» (p. 92).

<sup>25</sup> «Ultima parola» è anche l'ultima parola di Trilling riguardo all'ultima parola. Egli vi riconosce (per accreditarla o no, non saprei deciderlo qui, una tradizione che corre almeno fino ad Hegel, ma in questo luogo penso che di tale tradizione occorra soprattutto diffidare) la legge della madre in quanto legge della notte, in opposizione a quella del Padre in quanto legge del giorno: «... nella penombra che segue l'occultamento delle lampade da parte della Vegliatrice. Se la parola del Padre detta la legge del giorno, quella della madre, che ha l'ultima parola serale, detta la legge occulta, linguaggio notturno,

Trilling scrive con l'iniziale maiuscola («la Vegliatrice!»<sup>26</sup>) –, non dorme mai, non veglia solo *sui* sopravvivenenti, ma veglia i sopravvivenenti, li sorveglia e sopravvive ad essi, poiché quelli che vengono dopo di lei sono anche dei bambini morti, già in procinto, come lei, di morire. Sì, il matricidio procede di pari passo con l'infanticidio. Lo spettro della vegliatrice è un fantasma che rende fantasmatico tutto ciò che vorrebbe attentare a lei. La maternità è generatrice del fantasma in quanto tale, è la genitrice, non oso dire la madre, del fantasmatico. Che ormai si potrà pensare solo *a partire* da lei, o più precisamente *staccandosi* da lei. Dunque rischiando di ripetere anche in questo caso un tentativo di assassinio.

«Illusione» è quel che conta qui. Trilling l'avrà detto meglio di chiunque:

«Ciò che si è visto-letto, finora, è proprio un'illusione di assassinio della maternità. [...] Forse, in materia di scrittura, questa morte dev'essere negata di continuo, per poter disporre a proprio piacimento di una rinascita»<sup>27</sup>.

Se ci fosse qui una denuncia, non accuserebbe in primo luogo il crimine o il tentativo di assassinio, l'accanimento contro la madre o contro la maternità; sarebbe anche priva di compiacenza nei riguardi della scrittura, e per eccellenza quella di Joyce. L'esorcismo, lo scongiuro della morte o dell'uccisione della madre (... «questa morte deve essere negata...»<sup>28</sup>), è una denegazione. E allo stesso modo in cui avremmo qui la chiave di una logica del fantasma, con lo stesso passo ci recheremmo verso la molla essenziale di ciò che chiamiamo «denegazione». All'inizio, prima del *logos*, prima dell'atto, ci sarebbe stata questa denegazione originaria, denegazione d'origine o piuttosto denegazione del *nascere*. La scrittura, la scrittura letteraria, la scrittura della scrittura, la firma – sempre eccezionale, sempre firma di una legge d'eccezione –, la scrittura di Joyce secondo un altro privilegio esemplare, tali sarebbero, nei loro rispettivi luoghi di generalità o di singolarità, i paradigmi, le illustrazioni, i sintomi, le *verifiche* della verità. Di una verità che si tradisce sempre nel sintomo, di una verità-del-sintomo che tradisce sempre la maternità nel fantasma. E dunque la spettralizza. Tradimento della verità, tradimento fedele infedele, e che rivela ingannando. Questo tradimento *della* verità sarebbe, secondo la mia ipotesi di lettore, matricida.

Rinuncio in anticipo a render conto di ciò. Ogni frase accumula, fino a perderlo nell'abisso, un tesoro di metonimie e di metafore, in verità una tropica nella quale non ci

---

*nightly language*, il cui ascolto silenzioso è, come la schiuma lasciata dalla nera nave nel più profondo della notte, quel bianco e sottile solco inscritto sul mare, sempre percettibile, segno di vita, e che, si sia navigante o corsaro, occorre seguire». È la conclusione del libro (p. 123).

<sup>26</sup> «Siccome il bambino doveva dormire. Non nelle tenebre profonde, ma piuttosto nella penombra che segue l'occultamento delle lampade da parte della Vegliatrice» (p. 123). Con la spettralità che invade tutto il campo dell'analisi, Trilling scherza appena quando scrive questo, dell'*analisi* appunto, che si affaccenda sempre a discernere [*trier*], a tritare [*triturer*] l'indecidibile per riconoscerci la crisi e il criterio di una decisione segreta: «Colore che solo l'analisi può poi scomporre *spettralmente*, come se condensasse in qualche modo l'amore e l'odio, la disfatta e l'esilio, l'inglese e l'ebraico, la vita e la morte, l'oggetto dell'assassinio e la passione perduta» (p. 42, corsivo mio).

<sup>27</sup> p. 118.

<sup>28</sup> p. 118.

si raccapezza più. La sua matrice è un'odissea senza ritorno. Ciò che Trilling dice degli stratagemmi della scrittura, quella di Ulisse, dell'*Ulisse* di Joyce, si potrebbe dirlo senza esitazioni riguardo alla sua:

«Così tutti i procedimenti di scrittura vengono messi in opera in *Ulisse* con un virtuosismo disperato, ineguagliato, deliberatamente inimitabile»<sup>29</sup>.

Ho detto Omero e Joyce. Bisogna anche dire Freud e Joyce. Si tratta di esiliati. C'è soltanto esilio senza ritorno in quest'ambito di scrittura, «l'esilio dello psicoanalista e l'esilio di James Joyce»<sup>30</sup> – e di alcuni altri. Poiché Jacques Trilling, l'allievo poliglotta, allievo di un certo Monsieur Crevet<sup>31</sup> dagli occhi fragili, e il cui nome veglierà su tutti i ciechi dagli occhi forati [*crevés*] della storia, se legge *Ulysses* in inglese, se ha perso la propria madre alcuni mesi prima di scoprire il libro, questa storia straordinaria segna o piuttosto assegna il nome di Freud, controfirma e contravviene nel *nome di Freud*. Controfirma e contravviene al tempo stesso, fedelmente, infedelmente. Infedele – come si potrebbe non esserlo? – sempre in nome di una più intensa fedeltà. Poiché questa è una teoria psicoanalitica in forma narrativa, un'autobiografia il cui autore, Jacques Trilling, «leggendo nel libro di se stesso», avrà sigillato in essa un teorema. Una sigla incorporata in un sapere. Non si potrà più dissociare il corpo della firma e il gesto teorico, la singolarità del firmatario e la formalizzazione di una legge universale.

Il nome di Freud diventa allora quello di un «padre immaginario». Un altro genere di «*legal fiction*»<sup>32</sup>. Prima di dipanare tanti altri fili ingarbugliati, Trilling evoca in effetti l'omonimia dei patronimici. È noto quel che fu detto a Joyce quando Jung scrisse una malevola prefazione alla terza edizione dell'*Ulysses*: «C'è un'unica spiegazione possibile. Provi a tradurre il suo nome in tedesco»<sup>33</sup>.

Tra tutti i fili e le filiazioni di questa tessitura paziente, di quest'immensa tela di Penelope genealogica, si potrebbe dunque seguire, ed è solo un esempio, una certa «questione ebraica». Al tempo stesso come Bloom, nel cuore di *Ulysses*, lo si sa bene, e nell'ombelico del movimento analitico, tra Freud e Jung. L'autore era in buona posizione per parlarne, e per sbrogliare senza compiacenza tutto ciò che lega fra loro tanti fili, per esempio in quell'evento singolare che fu la prefazione di Jung a *Ulysses*. Essa fu fatta leggere a Joyce, che replicò: «Ridicolizzatela pubblicandola»<sup>34</sup>. Nel bel mezzo del libro, alcune pagine ruotano attorno a Jung, pagine che potrebbero prendere nel loro nodo scorsoio, nel caso specifico, una certa questione ebraica, la sincronia, o meglio la sistemìa

---

<sup>29</sup> p. 94.

<sup>30</sup> p. 54.

<sup>31</sup> Era un insegnante di scuola di Trilling, evocato specialmente nelle pagine iniziali di *James Joyce ou l'écriture matricide*, cit. [N. d. T.]

<sup>32</sup> Allusione a una frase pronunciata da Stephen: «La paternità forse è una finzione legale» (*Ulisse*, cit., p. 284). [N. d. T.]

<sup>33</sup> Cfr. Carl Gustav Jung, *L'«Ulisse»: un monologo*, in *Realtà dell'anima*, tr. it. Torino, Boringhieri, 1963. Il nome Joyce richiama la parola *joy*, che in inglese significa «gioia»; traducendola in tedesco, si ottiene *Freude*. L'obiettivo nascosto delle critiche rivolte da Jung a Joyce sarebbe stato dunque Freud. [N. d. T.]

<sup>34</sup> p. 98.

storica fra il movimento analitico e la storia della letteratura (Freud e Jung, Freud e Joyce, Joyce e Jung, ecc.). (Il surrealismo francese situa un tutt'altro luogo della stessa coincidenza nel malinteso.)

Sarebbe forse una metonimia, o un'annodatura fra altre. Indubbiamente, ma io mi arrischio a conferire un certo privilegio a tale trinomio o trilogia (Freud, Jung, Joyce), così come ci diviene leggibile oggi, in Francia, solo grazie a un trilinguismo. Dato che una certa questione ebraica gioca qui, come accade spesso, un ruolo attrattivo, conviene insistere sia sul nome proprio sia sulla musica, senza dimenticare che Jacques Trilling è un musicista o un musicologo<sup>35</sup>. È in Europa, l'Europa della psicoanalisi e della letteratura, il medesimo campo di attrazione magnetica. Scelgo di citare questo, chiedendo al lettore di ricostituire ciò che si trama e si firma tutt'attorno:

«Nulla di sorprendente nel fatto che questo pescatore di perle zurighesi, dopo tardive dimissioni, attribuisca la catastrofe hitleriana a una rivoluzione nella scrittura, cioè a Joyce e a Schönberg: “La musica atonale, l'immensa risonanza di quell'opera d'abisso che è *Ulisse*? C'è già qui, *in nuce*, tutto ciò che ha preso corpo politicamente in Germania”.

Si perdona male a Freud la sua debolezza per Jung, un certo razzismo a rovescio che lo avrebbe indotto ad aggrapparsi tanto, lui e la psicoanalisi, a questo svizzero di buona razza... ariana. Così come si perdona male al padre di aver mancato di difendere il figlio, esposto al pericolo delle iniziative patriottico-religiose di una madre che assicurava in tal modo l'ordine della repressione con l'aiuto di mercenari svizzero-tedeschi... Cosa che dev'essere denunciata ed eternamente rimproverata, nostalgia dell'onnipotenza infantile del padre ideale, onnipotente, senza difetti; reazione, senza dubbio, al proprio romanticismo infantile, al romanzesco, alle identificazioni militari; Annibale, saga ebraica, saga irlandese, saga materna, echi di lotte fratricide, ecc.

Questa titanica enumerazione [in *Ulysses*, citato poco prima] fa pensare anche ai cataloghi omerici: 400 versi consacrati ai cataloghi dell'*Iliade*, composti quasi esclusivamente da nomi propri, “il che presuppone un vero e proprio allenamento della memoria”<sup>36</sup>.

La memoria del nome proprio *in generale*, ossia di un nome proprio che non è necessariamente quello del padre – o della madre, sappiamo che ci richiama a ciò che denota qui un «allenamento», ossia la meccanica dell'imparare «a memoria».

---

<sup>35</sup> Legge sempre da musicista. Per esempio quando decifra un amore che «si lascia leggere su due partiture nelle quali voce d'amore e voce di morte tessono e ritessono un implacabile contrappunto (e non un canone). Leggere una simile partitura richiede un cuore, cuore di musicista, cuore di lettore, coro antico» (p. 68). Questa raccomandazione seguiva un momento determinante nella scansione dell'analisi: «l'identificazione letale» tra Joyce e sua madre, la quale aveva dichiarato che la nascita del proprio figlio era stato «il più bel giorno della sua vita». Il cieco, Joyce, «ce l'ha a morte con lei per averlo abbandonato a favore della malattia. Occorre ucciderla una seconda volta, desiderio innominabile». «*En vouloir à mort à quelqu'un*» [avercela a morte con qualcuno], «*vouloir du mal à quelqu'un*» [voler male a qualcuno], chi mai potrà tradurre queste locuzioni idiomatiche?

<sup>36</sup> pp. 99-100.

Mnemotecnica almeno nella misura in cui tale nome proprio resta aleatorio e in-significante, significativo puro se si vuole, ricevuto o imposto *alla nascita, dalla nascita*, prima di ogni scelta possibile da parte del soggetto che lo porta. Questo contrassegno in-significante può in seguito, come ben si sa, lasciarsi reinvestire di senso, e di senso comune, aprendo il campo a interpretazioni di ogni genere, alcune delle quali possono, all'occasione, svolgere il ruolo di prontuario o promemoria.

Fra tutte queste cose assai note, e che più d'uno di noi ha esplorato da così tanto tempo, vorrei ricordare qui, per assumere la mia interpretazione del testo di Jacques Trilling, un solo tratto. Quale? Quel che resta di contrassegno in-significante, aleatorio, pre-semanticamente nel nome proprio, e che dunque presuppone un qualche «allenamento della memoria», sarebbe ciò che ricollega alla «maternità», piuttosto o prima ancora che alla madre e al padre, al nome del padre o al nome della madre. Ricollega almeno, con o senza cordone ombelicale, a un fantasma di quella maternità di cui sottolineavamo che viene per l'appunto definita da Trilling «l'ineluttabilità della nascita, dell'ora indicata, sempre già inscritta».

Tornerò ancora sulla distinzione [tr] possibile-impossibile, necessaria e proibita, tra madre e maternità. Ma se insisto sulla memoria e la sopravvivenza del nome proprio, se è parso che io giocassi seriamente, qua o là, su quello di Jacques Trilling nelle lingue che furono sue, non è per proporre una «interpretazione» – me ne guarderei bene – del suo nome o della sua firma<sup>37</sup>. È unicamente per distinguere d'un sol colpo *due poste in gioco*: per ricordare *da un lato* l'importanza del nome proprio in generale in questa drammaturgia del matricidio – del doppio matricidio, o del matricidio sempre divisibile, del tentativo di uccisione che, prendendo di mira *sia* la madre *sia* la maternità, fallisce sempre di fronte a quest'ultima; ma anche per richiamare, *dall'altro lato*, al rispetto di un'evidenza. Il testo di cui sto scrivendo la prefazione è, come la prefazione stessa, firmato. E la mia firma sta – vorrei che vegliasse, per quanto possibile, e alla sua maniera – soltanto a controfirmare quella del mio amico Jacques Trilling, il cui nome proprio sopravvivenza non potrebbe che obbedire, *illustrandola* in maniera esemplare, alla legge o al teorema che quest'opera, *James Joyce ou l'écriture matricide*, mette per l'appunto in opera.

Chi oserebbe in effetti presentarsi come il cartografo autorizzato di quest'odissea post-joyciana e post-freudiana? La pretesa sarebbe smisurata, dunque indecente. La mia vecchia requisitoria contro il genere della prefazione si arricchisce qui di un nuovo argomento. Se sembra già difficile, e in verità assurdo e illegittimo, scrivere la prefazione a un romanzo, o a un trattato di filosofia, in che modo si potrebbe introdurre a una firma? Come spiegarla? Come renderne conto? «Firma» significa in primo luogo un'opera, cioè la sopravvivenza di una traccia il cui contenuto non si separa più dal processo di scrittura, dall'atto o dal gesto singolare, datato, insostituibile come un corpo, come un

---

<sup>37</sup> Mi sia concesso soltanto di osservare una cosa. È possibile rovesciare sul nome di Trilling ciò che egli dice del nome del suo maestro Crevet, e in particolare delle consonanti che «vi figurano come una specie di giavellotti che minacciano gli occhi azzurro pallido di un rivale (in letteratura) che detiene il sapere (e che seduce anche il suo allievo)» (p. 40). Se «la morte e le consonanti sono complici» (p. 41), come non notare che nei due nomi propri, Crevet, Trilling, una sola vocale raddoppiata (e, i) si trova severamente circondata da consonanti? Sotto sorveglianza. Le consonanti di morte vegliano sulla vocale, e sorvegliano la voce con la loro scrittura.

corpo a corpo, e in fondo intraducibile, proprio come ciò che rinvia alla maternità, alla nascita, a «l'ineluttabilità della nascita, dell'ora indicata, sempre già inscritta». Ciò vale per ogni opera degna di questo nome. Più particolarmente qui, al di là del nome patronimico, la firma situa il luogo di una traccia sottratta alla sostituzione, si legge come una scrittura idiomata, gravida di alcune altre (Omero, Joyce, Freud, ecc.). Diviene indissociabile da un'avventura di lettura interpretativa che è anch'essa unica, insostituibile, intraducibile: la storia dello stesso Jacques Trilling. Parlando della sua «storia», non ci si riferirà solo alla costruzione abissale del suo romanzo familiare («colui che si ascolta intendere l'altro, in cerca di un romanzo familiare da ri-costituire nel movimento stesso che, senza sosta, si vota a svelarlo...»<sup>38</sup>), ma anche il suo romanzo di formazione (*Bildungsroman*), per esempio gli anni di apprendistato dello scolaro che ha perso la madre pochi mesi prima di leggere *Ulysses*, del bambino che ha saputo liberarsi per inventare la propria firma tramite la lettura e la scrittura, che ha lasciato la scuola senza lasciarla, la scuola di Crevet, di Omero, di Joyce, di Freud, di Proust e di alcuni altri, ecc.

Rinuncio dunque, ancora una volta, a descrivere la ricchezza del «contenuto». Il lettore la scoprirà da solo ad ogni passo. Salutando l'opera, beneducendo il fortunato incontro tra la firma (insomma la nascita di Jacques Trilling) e tutto ciò che in tal modo ci viene donato, anzi destinato, da una scrittura inventiva e capace di misurarsi con la contingenza dei significanti, dei nomi, delle date, delle opere, delle nascite, degli altri, mi autorizzerò soltanto a privilegiare, e magari a forzare, sperando che ciò mi venga perdonato, una delle portate a mio parere maggiori della tesi o del teorema, ossia di ciò che resta formalizzabile al di là del nome proprio e della firma. Per questo motivo torno alla mia ipotesi iniziale, alla prova (*try*) o alla cernita [*tr*] da cui ho cominciato. Tra madre e maternità.

In effetti, due «logiche» mi sembrano disputarsi la pregevole dimostrazione di Trilling. Logiche in concorrenza fra loro, ma anche stranamente alleate, quasi indiscernibili nel ritmo vivace del loro battito. Una delle due è classica, più precisamente «freudiana» o «joyciana». Poi lacaniana. E, in fondo, *commonsensical*. La paternità sarebbe un'attribuzione sempre problematica, la conclusione di un'inferenza e di un ragionamento (Freud<sup>39</sup>), una «finzione legale», espressione famosa di Stephen in *Ulysses*,

---

<sup>38</sup> p. 95. L'espressione «romanzo familiare» ritorna spesso in questo testo.

<sup>39</sup> Mi riferisco qui, fra altri luoghi, a una nota di *L'uomo dei topi* che mi ha molto occupato altrove (in un seminario sulla testimonianza) e nella quale si condensano, a mio parere, i limiti e le credulità più gravi di un certo discorso freudiano. Di fatto, i limiti del suo fallogocentrismo patriarcale. Parlando dell'«onnipotenza», ma innanzitutto del gusto che gli «ossessionati» hanno per il dubbio e l'incertezza (ad esempio riguardo alla durata della vita, della sopravvivenza dopo la morte, ma anche della paternità), Freud nota (mi limito a citarlo qui): «Come dice Lichtenberg: "L'astronomo sa se la luna sia abitata o no, all'incirca con la stessa sicurezza con cui sa chi sia stato suo padre, ma con ben altra sicurezza sa invece chi è sua madre". [Doppio errore già di Lichtenberg, dunque, errore accreditato da Freud: l'astronomo sa *oggi* con piena certezza che la luna *non* è abitata, ma potrebbe *oggi* dubitare dell'identità della propria madre. Freud prosegue, dopo aver dato fiducia, come fa spesso, alla cauzione di Lichtenberg.] Un gran progresso della civiltà si compì il giorno in cui l'uomo decise di avvalersi, accanto alla testimonianza dei sensi, della deduzione logica e di passare dal matriarcato al patriarcato. Le figure preistoriche in cui si vede una piccola forma umana seduta sul capo di un'altra più grande rappresentano appunto la discendenza dal padre. Atena senza madre scaturisce dal capo di Giove.

d'altronde citata da Trilling<sup>40</sup>), dunque una sorta di oggetto speculativo sempre esposto alla sostituzione, mentre la maternità della madre, da parte sua, sarebbe unica, insostituibile, oggetto di percezione, come quel «ventre» di cui si parla così spesso per assegnare ad esso il luogo della concezione e della nascita. L'altra logica, quella verso cui io oso tendere qui, sottometterebbe la madre (non dico la «maternità», nel senso in cui la intende Trilling) al *medesimo* regime del padre: sostituzione possibile, inferenza razionale, costruzione fantasmatica o simbolica, speculazione, ecc. Se oggi l'unicità della madre non è più l'oggetto sensibile di una certezza percettiva, se le maternità non si riducono più alla portata della madre-portatrice<sup>41</sup>, ecc., se, in breve, può esserci più di una madre, se «la» madre è l'oggetto di calcoli e di computi, di proiezioni e di fantasmi, se il «ventre» non è più, tranne che nel fantasma, il luogo certo della nascita, questa «nuova» situazione non fa altro che chiarire, a ritroso, una verità intemporale. La madre non è mai stata solo, mai unicamente, mai indubitabilmente, quella che partorisce – e che si può vedere con i propri occhi partorire. Se, al modo in cui la interpreta e mette in opera Trilling, la parola «maternità» rimanda all'unicità di un contrassegno e di una data di nascita passata, se c'è stata, innegabilmente, della maternità in questo senso, per contro ogni determinazione di essa tramite la figura di una madre, o di una data, di una traccia irrecusabile (questa e non quella) diviene l'effetto di un fantasma e di una speculazione. La madre è anche un oggetto speculativo e persino una «finzione legale». Nel passo che sto per citare, dal quale ho già estratto una frase, e di cui prego il lettore di ricostituire con cura le motivazioni e le conseguenze, mi pare che queste due «logiche» si incrocino o piuttosto si succedano con rapidità, come in un trillo [*trille*]. Quasi simultaneamente, sembra nel contempo necessario, urgente, decisivo, ma anche impossibile, decidere, *distinguere* [*trier*] tra la madre e la maternità. La madre può essere sostituita – o uccisa – e la sostituzione, la finzione, dunque la speculazione fantasmatica è possibile. La maternità, invece, resisterebbe alla sostituzione, giacché in ogni modo la nascita, la data o il contrassegno di nascita *hanno avuto luogo*, innegabilmente, anche se la loro determinazione viene abbandonata al calcolo, alla speculazione o al fantasma. La maternità non si riduce dunque alla madre («Si può sempre assassinare la madre, ma non per questo si è cancellata la maternità»). Ma cosa accade a una maternità che non sia la maternità di una madre? E perché associare necessariamente alla maternità della madre «l'ineluttabilità

---

Ancor oggi, in tedesco, il testimone che attesta qualcosa davanti a una corte giudicante si chiama *Zeuge* [letteralmente “generatore”], per la parte che ha il maschio nell'atto di procreazione; già nei geroglifici troviamo rappresentato il testimone con l'immagine dei genitali maschili] [S. Freud, *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva (Caso clinico dell'uomo dei topi)*, in *Opere*, cit., vol. 6, pp. 63-64].

<sup>40</sup> p. 106. Anche se è fondata su un'illusione, un'illusione che va denunciata, la paternità detiene un incontestato privilegio. La maternità della madre, agli occhi di coloro che la ritengono inconfutabile (senza illusione possibile, insomma), la priva di tale privilegio. Non si esce da questo sistema col «denunciare l'illusione della paternità...» (p. 118). «L'illusione della paternità si denuncia», dice anche Trilling (p. 102), dopo un paragrafo che sembra sottoscrivere a una logica lacaniana (seconda nascita al momento dell'accesso all'ordine simbolico comandato dal nome del padre, da una «finzione legale», insomma, che sarebbe riservata alla paternità del padre). È questa la credulità fallogocentrica che evocavamo nella nota precedente. Un dotto discorso sul fallo della madre o sulla madre fallica non cambia quasi nulla in tutto ciò.

<sup>41</sup> Traduciamo alla lettera l'espressione francese *mère-porteuse*, corrispondente a quella italiana «madre surrogata». [N. d. T.]

della nascita, dell'ora indicata, sempre già inscritta»? Il lettore dovrà fare i conti con il passo più arrischiato di quest'opera, il più audace, il più trillato o trillante [*trillé ou trillant*], il più *thrilling* anche, fantastico, sensazionale, eccitante, provocante:

«Se si è giunti alla *parola (grammar)* è perché l'appropriazione aveva conferito al vocabolo “rifare” un ruolo determinante nella teatralizzazione implicita in ogni scrittura-lettura. In effetti, è “rifare” che ci ha rimandato all'*Oresteia*. A suo luogo, a suo tempo, si è iscritto il riferimento [...] alla tragedia in cui il linguaggio materno è il traditore sulla scena. Ma cosa, o chi, si vuole rifare? Non si smetterà mai di notarlo, è rifare se stessi, o più precisamente cancellare la traccia della fabbricazione originaria...

[A Mida, che lo interroga sull'allegria dionisiaca, il Sileno risponde: “Miserabile razza degli uomini, figlio del caso e della pena! Perché vuoi ascoltare ciò che ti sarà di poco vantaggio? Quel bene supremo tu non lo puoi raggiungere: è di non essere nato, di non essere, di essere niente...”] In queste righe, e la lunghezza delle citazioni lo attesta, si può far giocare alla paternità ogni sorta di ruolo sulla scena del simbolico e dell'immaginario. Ma non sembra che le cose vadano allo stesso modo per la maternità. Da un ventre materno si è usciti, da un unico ventre, per sempre indicato. Come un resto, una traccia che resisterebbe, ed esisterebbe, in maniera un po' più irriducibile di un'altra. Nei riguardi di questa rappresentazione liminare del biologico, padre e figlio sono fratelli, o, più esattamente, figli. Si può sempre assassinare la madre, ma non per questo si è cancellata la maternità, non più di quanto si sia cancellata Troia, e il linguaggio materno del desiderio»<sup>42</sup>.

Trilling sembra al tempo stesso credere e non credere. Crede senza crederci a questa differenza discernibile tra una madre e la maternità. Cosa sarebbe in effetti una madre, e come si potrebbe parlarne, indirizzarsi a lei, senza la supposizione di una maternità della madre? E cosa sarebbe una maternità della madre, un'essenza della madre *come tale*, senza una madre, senza l'esistenza singolare, assolutamente unica, di una madre? Se il matricidio è nel contempo uno e duplice, quindi per sempre frustrato, quindi sempre rilanciato, ripetuto, accanito (l'illusione dell'accanimento è ora la madre, ora la maternità), ciò dipende dal fatto che *ci sono sia* la madre *sia* la maternità. Non appena si crede di aver ucciso la madre, la maternità, invece, resta ancora da uccidere. La scrittura non è forse assassina? Inversamente, è in quanto la maternità e la madre coincidono (la maternità è la maternità *della* madre, la sua essenza e il suo «come tale»)

---

<sup>42</sup> pp. 118-119. [L'inciso fra parentesi quadre è di Trilling, non di Derrida. La citazione proviene da Nietzsche: «L'antica leggenda narra che il re Mida inseguì a lungo nella foresta il saggio *Sileno*, seguace di Dioniso, senza prenderlo. Quando quello gli cadde infine fra le mani, il re domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. Rigido e immobile, il demone tace; finché, costretto dal re, esce da ultimo fra stridule risa in queste parole: “Stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non *essere*, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è – morire presto”» (Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, vol. III, tomo I, tr. it. Milano, Adelphi, 1972, pp. 31-32.)

che l'accanimento matricida resta immutato e senza fine. Tra madre e maternità, la differenza ontologica *non è*, non è una differenza fra due (enti). Questo lo si deve dire, com'è ben noto, di ogni differenza ontologica. Non c'è dunque distinzione [tri] possibile, né distinzione effettiva, tra madre e maternità. Tuttavia la distinzione è necessaria: la maternità non sarà mai riducibile alla madre, e questa differenza ontologica apre la possibilità di una cernita [tri] in generale. In fondo è questa, in poche parole, la ragion d'essere del matricidio interminabile: una *differenza ontologica* tra madre e maternità, quasi nulla, nulla che sia.

Non si ucciderebbe, nel senso in cui si dice uccidere, non ci sarebbe uccisione *in quanto tale* senza quel nulla costituito da una certa differenza ontologica. E senza ciò che lega segretamente, compito immenso per una meditazione, quel nulla della differenza ontologica al nulla del fantasma. Quel nulla fa tornare, e tornare e tornare, sui luoghi del delitto per uccidere ancora ciò che si credeva di aver già ucciso. L'essenza della madre, il suo apparire *come tale*, è la maternità. Nulla, quasi nulla. Nient'altro, nessun altro che la madre, che un'unica madre. E tuttavia la maternità rimane, veglia, la Vegliatrice – insopprimibile. Dunque: come tutto ciò che è insopprimibile, a cominciare da Dio, lei appare come tale, nella sua luce di lumino da notte, soltanto al desiderio assassino di farla finita con quel che non finisce. Di farla finita, come avrebbe voluto Giobbe, con la luce. Con quel che fu. Di farla finita con la traccia della traccia, con la nascita stessa. Di uccidersi uccidendo la propria nascita, cioè la maternità della propria madre. Per mantener viva l'illusione suicida, ancora, di darsi la nascita. Di donarla propriamente, liberamente, a se stesso.

– Lo credo bene.

– Auto-partenogenesi di una scrittura, per esempio, che vorrebbe denegare o, ed è lo stesso, appropriarsi senza residui il tutto della propria eredità. Si scrive, ma occorrerebbe agire diversamente per potersi rifare. Per essere alla fine, come avrebbe desiderato Joyce, «padre e figlio delle proprie opere»<sup>43</sup>. Correndo il rischio, bisogna ammetterlo, di trovarsi, al termine del percorso, al momento di firmare, rifatto.

P. S. 15 luglio 2000. La mia parola di Ulisse. Da Omero a Joyce, Ulisse sarà stato l'eroe di *James Joyce ou l'écriture matricide*. In *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (1990), avevo usato e abusato del «nome di nessuno» (*outis*) che Ulisse si dà, o si rifà<sup>44</sup>.

Perché ricordarlo qui? Si dà il caso che io termini questa prefazione all'indomani degli *États Généraux de la Psychanalyse*. In quella sede ho parlato di un al di là della crudeltà,

---

<sup>43</sup> pp. 47-48.

<sup>44</sup> La crudeltà vi viene nominata: «... l'astuzia di Ulisse che allora affonda nel suo occhio un palo temprato nel fuoco: occhio *unico*, occhio *chiuso*, occhio *forato*. Con l'astuzia più che con la forza (*dolò oudè bièphin*), e da parte di qualcuno che si chiama “nessuno”. *Métis* di *Outis*, l'inganno che acceca è astuzia di nessuno (*outis, me tis, métis*), Omero gioca più di una volta su queste parole [...]. Presentandosi come Nessuno, egli si nomina e si cancella nello stesso tempo: come nessuno, logica dell'autoritratto» [J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, pp. 88-90; tr. it. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003, pp. 100-104].

di un al di là della sovranità, di un al di là della pulsione di morte – dunque di un al di là del principio di piacere<sup>45</sup>.

Ora, è come se avessi creduto di ascoltare una certa lezione silenziosa di Jacques Trilling, quella di cui ho appena arrischiato l'ipotesi. Come se mi fossi detto, insomma, ancora una volta, ma una volta per tutte, per davvero e per sempre: ormai non scrivere più, soprattutto non scrivere più, la scrittura sogna la sovranità, la scrittura è *crudele*, assassina, suicida, parricida, matricida, infanticida, fratricida, omicida, ecc. Il crimine contro l'umanità, il genocidio stesso, cominciano da lì, e anche il crimine contro la *generazione*.

Da qui la mia definizione del ritiro, la nostalgia della pensione: ormai, prima e senza la morte *verso la quale*, l'ho già iscritto altrove, *procedo*, cominciare infine ad amare la vita, cioè la nascita. E fra le altre, la mia – non dico *a cominciare* dalla mia. Nuova regola di vita: respirare ormai senza scrittura, respirare al di là della scrittura. Non che io sia sfiatato – o stanco di scrivere col pretesto che la scrittura uccide. No, al contrario, non ne ho mai avvertito così tanto la giovane urgenza, l'alba stessa, bianca e vergine. Ma voglio volere, decisamente, voglio volere una rinuncia attiva e firmata alla scrittura, una vita riaffermata. Dunque senza matricidio. Si tratterebbe di cominciare ad amare l'amore senza scrittura, senza frase, senza uccisione. Bisognerebbe cominciare a imparare ad amare la madre – e la maternità, insomma, se preferite darle questo nome. Al di là della pulsione di morte, di ogni pulsione di potere e di padronanza. Scrittura senza scrittura. L'altra scrittura, l'altro dalla scrittura anche, la scrittura alterata, quella che, in silenzio, ha sempre travagliato la mia, una scrittura più semplice e nel contempo più contorta, come un contro-testimone per ogni segno, che proclami la mia scrittura contro la mia.

Se la distinzione [*tri*] tra madre e maternità resta nel contempo ineluttabile e illusoria, se il matricidio diventa così fatale da assolvere il colpevole, non occorre forse essere un mostro d'innocenza per scrivere ancora? Un bambino? Un ingenuo? O meglio, un mostro d'innocenza *innato*?

La scrittura senza matricidio, è ancora possibile?

Avevo iniziato con un desiderio, ora eccone un altro, e voi potrete sempre dire che è un pio desiderio: scrivere senza uccidere nessuno (firmato Ulisse).

(Traduzione di Giuseppe Zuccarino)

---

<sup>45</sup> Cfr. J. Derrida, *États d'âme de la psychanalyse. L'impossible au-delà d'une souveraine cruauté*, Paris, Galilée, 2000 (tr. it. *Stati d'animo della psicanalisi. L'impossibile aldilà di una sovrana crudeltà*, Pisa, ETS, 2013). [N. d. T.]

II  
SAGGI

## Traversata di lemmi derridiani

### *Bellezza, Fantasm*

È una prodigiosa storia di spettri quella delle arti in Derrida. Storia perturbata, anacronistica, disallineata o, come la definirebbe lo stesso filosofo, *out of joint*. Storia in cui, tra finzione e realtà, la soglia è indecidibile, il confine è interrogato, spostato sul bordo di una zona cieca. Ogni coppia oppositiva, ogni logica binaria si scardina definitivamente nella logica derridiana dello spostamento senza approdo. È da un eccesso, uno sbilanciamento, che scaturisce il non visto, l'inaudito, e quindi la forma feconda e fecondante del pensiero decostruttivo. Nell'intento di formulare un giudizio sul bello così come viene concepito dall'estetica occidentale, Derrida adotta una posizione critica verso le teorizzazioni kantiana, hegeliana e heideggeriana. Dal suo punto di vista, la bellezza diviene l'epifania di uno iato, di un'interruzione, di una condizione invisibile della visibilità. È così che comincia a delinarsi quel «lavoro del lutto» che intende considerare la bellezza come sospensione della vita che si dà a vedere.

Ciò vale per tutte le arti. Il cinema, ad esempio, è spettro dell'intimità collettiva. Nell'oscurità ipnotica della sala di proiezione, l'inconscio opera sullo spettatore, comodamente sprofondato nella sua poltrona, coinvolgendolo nell'esperienza di un paradossale «perturbante familiare», che lo inquieta e rassicura al tempo stesso. Derrida confida di ritrovarsi felicemente solo, quand'è al cinema. Il teatro, invece, viene da lui considerato quale evento che si rinnova come unico ad ogni replica. Ma, come mostra la *pièce* messa in scena nel 1997 da Jean-Pierre Vincent e intitolata *Karl Marx Théâtre inédit*, quando si ricorre allo slogan *Marx è morto*, ad essere in causa è un sintomo del lavoro del lutto, poiché si è in presenza di un cadavere che non cessa di parlare<sup>1</sup>. Il teatro, mettendo in opera la visibilità dell'invisibile della voce, dei *pathemata*, è scenario irriducibile dei *phantasmata*. Ma ogni sistema riproduttivo fa dell'immagine, del gesto, del suono, del segno, dell'evento, un fantasma. Come aveva anticipato Benjamin, la riproducibilità tecnica (arte, fotografia, cinema) implica una virtualizzazione, un artificio che agisce spettralmente<sup>2</sup>. Inafferrabile dall'ontologia così come dalla dialettica hegeliana, la seducente *theoria* di fantasmi sospesi fra vita e morte si sottrae a ogni individuazione.

### *Archivio*

Quello costituito dalle opere di Derrida è un *corpus* destinato alla pratica di un magnifico lutto, inteso come eredità. In un'era informatico-massmediatica come l'attuale,

---

<sup>1</sup> Cfr. J. Derrida - Marc Guillaume - Jean-Pierre Vincent, *Marx en jeu*, Paris, Descartes & Cie, 1997 (tr. it. parziale *Marx è qualcuno*, in J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile 1979-2004*, Milano, Jaca Book, 2016, pp. 357-370).

<sup>2</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36), edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, tr. it. Milano, Feltrinelli, 2022.

è sintomatico che un pensatore come lui scriva un libro come *Mal d'archivio*<sup>3</sup>, in cui, mentre riflette sul delirio documentale di un mondo globalizzato, che con l'intento (comunque sospetto) di archiviare un'iperbolica massa di dati, esercita il potere di confiscare il passato, detenere il presente e pre-occupare l'avvenire. In assonanza, Maurice Blanchot aveva già scritto, decenni prima, un articolo dal titolo *Le mal du musée*<sup>4</sup>. Il «mal d'archivio» s'inaugura a partire da una possibile distruzione della memoria. Infatti, se non vi è archivio senza tracce, non ogni traccia è destinata all'archivio. E così come non vi è archivio senza gerarchizzazione, non vi è archivio che possa scongiurare la propria distruzione. L'archiviazione selettiva, dunque, è un'opportunità e al tempo stesso una minaccia.

### *Differenza, Identità*

Derrida non smette mai di assediare le configurazioni binarie del pensiero metafisico, come natura/cultura, presenza/assenza, pensiero/scrittura, trascendenza/empiria, ecc., per disarticolarle innestandole nelle condizioni di possibilità di una dinamica differenziale. Non si tratta semplicemente di eliminare le opposizioni, quanto piuttosto di rovesciarne la gerarchia interna e di mettere in dubbio la successione tra il prima e il dopo, tra l'anticipo e il ritardo temporale. «Quando dico *tratto* o *spaziatura*, non designo soltanto qualcosa di visibile o dello spazio, ma un'altra esperienza della differenza»<sup>5</sup>. La questione della spaziatura investe il divenire dello spazio nel tempo, il divenire del tempo nello spazio. La *différance* (il termine francese, modificato nella scrittura, non cambia nella pronuncia), intesa come condizione dell'identità, è irriducibile, da sempre, all'architettura del pensiero occidentale.

### *Voce, Traccia*

Derrida critica l'idea di presenza che è propria della metafisica, decostruisce la nozione di tempo, rifiuta l'idea della scrittura come semplice rappresentazione dell'oralità. Parlato o scritto, per il filosofo francese il linguaggio è sempre una forma di «scrittura», che eccede però il linguaggio verbale, dissemina e dissimula la traccia, iterandola in una temporalità non lineare né finalistica. Il significato di un segno linguistico, dipendendo dal rapporto con altri segni in una catena di rimandi infiniti, è sempre in qualche misura indecidibile. Viene contestata in tal modo la concezione fonocentrica tipica della filosofia occidentale, quella che vede nella voce il senso autentico del linguaggio. L'atto decostruttivo è quel non-senso che si inaugura al di fuori di una logica binaria delle opposizioni e che, quindi, non si dà come vero né come falso.

---

<sup>3</sup> J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995), tr. it. Napoli, Filema, 1996.

<sup>4</sup> M. Blanchot, *Il mal di museo* (1957), in *L'amicizia*, tr. it. Genova-Milano, Marietti, 2010, pp. 65-74.

<sup>5</sup> J. Derrida, *Pensare al non vedere* (conferenza del 2002, edita nel 2005), nel volume dallo stesso titolo, cit., p. 97.

Slittando tra presenza e assenza, la traccia è la condizione di possibilità di un'architettura. Esperienza di un gesto che si è assentato, la traccia è prossima a chi guarda, è visibile ma rimanda ad altro.

### *Accecamento, Visione*

In certo modo, tutto nell'arte è scrittura. Nella concatenazione di segni di un'opera grafica, pittorica, scultoria, è sempre possibile cogliere un tratto, o una traccia, che si sottraggono alla pulsione rappresentativa. Conferire indecidibilità al segno consente il dischiudersi di quel senso inesplorato che si inaugura nell'intervallo tra le opposizioni binarie tipiche del pensiero occidentale. In quel «tra» che disarticola i contrari, si delinea appunto la figura della *différance*. Essa dà luogo a un'opera che, fondata su un pensiero della cecità e della visione intuitiva, ha già in sé i propri meccanismi auto-decostruttivi<sup>6</sup>. Tra i più accaniti teorici dell'idea di un testo letterario inteso come specchio che riflette se stesso figura Paul de Man, esponente di quella statunitense «Scuola di Yale» che accoglie le teorie decostruzioniste di Derrida. In quest'ottica, spetta al destinatario scoprire, nella logica dell'immagine, quell'invisibile che causa l'interruzione, l'ellissi, l'anacoluto. Nel caso della pittura, ciò conduce a quel saper vedere attraverso le lacrime di cui parla Derrida, condizione in cui, per l'appunto, l'accecamento non esclude la visione<sup>7</sup>. Nell'oscurità, la luce acceca, fa lacrimare, vela lo sguardo. È questo un processo che può instaurarsi anche nel caso dell'istantanea fotografica, dei fotogrammi del cinema o del video.

### *Disegno, Veggenza*

Secondo Derrida, il gesto del disegnatore, più che con la vista, ha a che fare con la chiaroveggenza, è agito dunque da una forza cieca: «Si disegnano, dunque, due pensieri del disegno e, correlativamente, due “accecamenti”. [...] Li soprannomino il *trascendentale* e il *sacrificale*. Il primo [...] non sarebbe mai tematico. Non potrebbe porsi o assumersi come l'*oggetto* rappresentabile di un disegno. [...] Il secondo, ossia l'evento sacrificale, ciò che accade agli occhi, il racconto, lo spettacolo o la rappresentazione dei ciechi, diciamo che rifletterebbe questa impossibilità. Rappresenterebbe questo irrappresentabile»<sup>8</sup>. I grandi pittori e disegnatori danno a vedere una visibilità irriducibile al visibile. Il campo del visibile si organizza tra lo specchio di Narciso e il *blind spot*, il punto cieco, l'angolo morto. La questione dell'autoritratto deriva dall'esperienza di guardare allo specchio lo sguardo che si guarda. È infatti un'attitudine tipica del disegnatore quella di cercare di sorprendersi mentre disegna. Successivamente, egli assegna allo spettatore il ruolo dello specchio. «Vedere degli occhi vedenti è tanto pericoloso quanto vedere il sole. [...] Si sa

---

<sup>6</sup> Cfr. Paul de Man, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea* (1971), tr. it. Napoli, Liguori, 1975.

<sup>7</sup> Cfr. J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine* (1990), tr. it. Milano, Abscondita, 2003.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 58-59.

che è ciò che conta, essere guardati, ma fa paura – persino essere guardati da se stessi<sup>9</sup>. Disegnare è ricorrere alla mano per veder venire ciò che viene, che avviene, come tratto, traccia in cui la mano si sorprende nel contatto cieco con la carta, trasformando l'artista in veggente, o forse in visionario. Se l'evento disegnativo produce lacrime, allora si dà a vedere a chi opera, a chi guarda, l'istante rivelatore della verità. «Davanti a un quadro, non si guarda, si è guardati, anche se questo quadro non è un ritratto o un volto, anche se è la montagna Sainte-Victoire»<sup>10</sup>.

### *Ritratti*

Per Benjamin, il ritratto aveva una funzione di frontiera tra l'arte culturale, dotata di aura, e l'arte riproducibile, immessa nel sistema del mercato di massa<sup>11</sup>. Il pittore Valerio Adami ha eseguito, nel 1973, un ritratto di quel grande pensatore tedesco di origine ebraica. È un'opera-montaggio di suddivisioni, di cesure para-geometriche, nella quale la figura del soldato armato allude forse alle guardie di confine che presidiavano la frontiera franco-spagnola. Benjamin, nella sua fuga dai nazisti, a Port Bou era stato bloccato proprio da quelle guardie, e nel timore di essere consegnato alla Gestapo, aveva scelto di suicidarsi<sup>12</sup>.



V. Adami, *Ritratto di Walter Benjamin*, 1973

In un saggio dedicato all'arte di Adami, Derrida commenta il disegno preparatorio per tale quadro, osservando fra l'altro quanto segue: «La figura di Benjamin ritraccia la stessa ambiguità che denuncia. Egli fa l'illustrazione di se stesso. [...] Mal tollerato nel suo paese e dal suo ambiente, quasi ignorato in terra d'esilio – dalla Francia allora così come adesso – dove ha trascorso parte della sua vita e si è dato la morte. Uomo critico,

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 93.

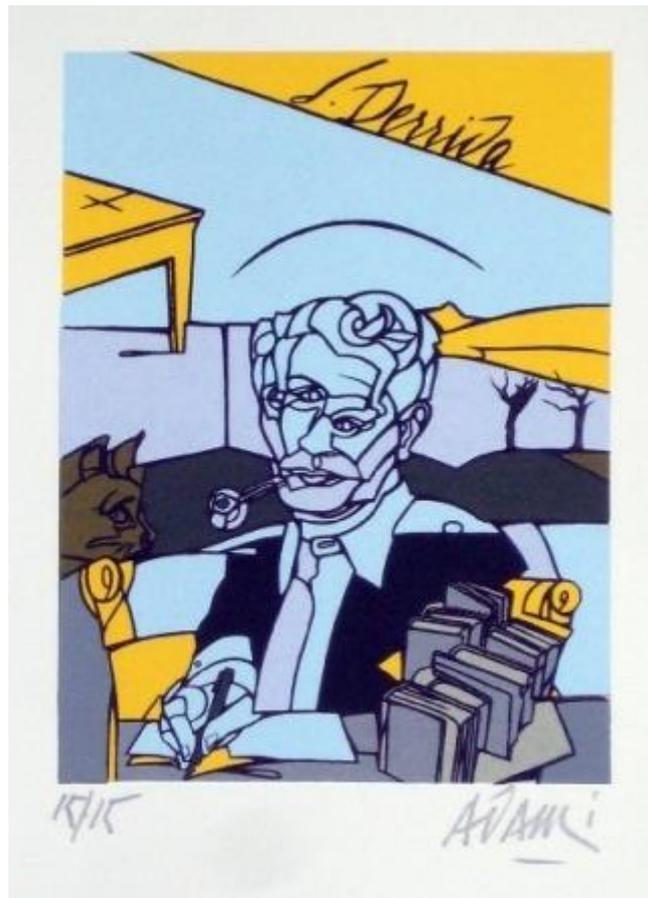
<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*

<sup>12</sup> Adami, nato nel 1935, è un artista italiano di respiro internazionale, interessato fra l'altro a formalizzare mnemonicamente, in pittura, figure iconiche della modernità come Freud, Joyce e, appunto, Benjamin. Dalla sua amicizia con Derrida sono nate collaborazioni e frequentazioni intense.

in posizione critica, ai limiti, uomo di frontiera. [...] *Ritratto di Walter Benjamin* ha lo stesso carattere didascalico del nome “Benjamin”. Posto quasi nel centro e sopra la fronte del soggetto, il nome si trova anche sull’orlo inferiore di una cornice. Titolo di un (quadro) assente, di uno scomparso»<sup>13</sup>.

Nella pittura di Adami, si notano i contorni neri di fondi e figurazioni, mentre le campiture cromatiche sono ferme, allagate, sature, piatte. Quando l’artista esegue, a memoria, il ritratto dell’amico Derrida (nell’anno stesso della sua morte, il 2004), sceglie di raffigurarlo nell’atto di scrivere, con la pipa in bocca, mentre viene osservato da un gatto.



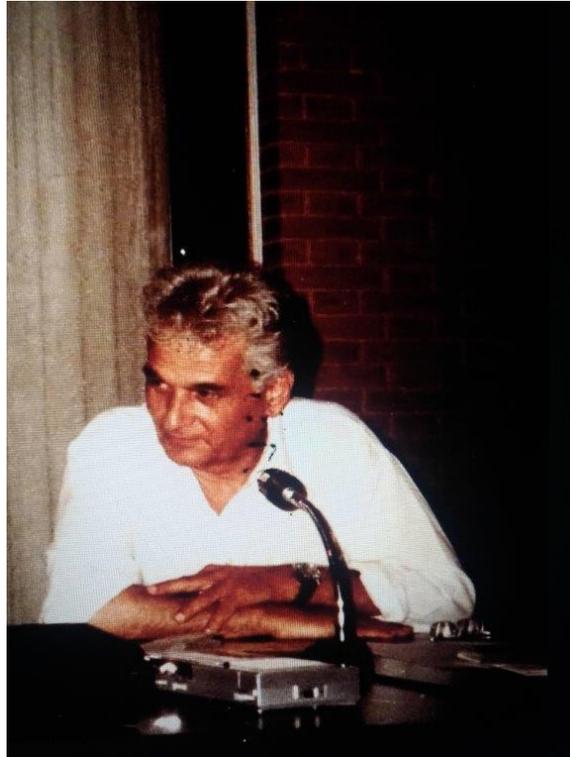
V. Adami, *Jacques Derrida*, «portrait allégorique», 2004

Qualche anno prima, nel corso di un dialogo pubblico che si era svolto fra loro, Derrida aveva dichiarato, rivolgendosi ad Adami: «La mano stessa non è solamente l’organo delle manovre [...], ma anche un tema importante dei tuoi disegni»<sup>14</sup>. In una diversa accezione del vocabolo, la «mano» è quel che rende riconoscibile l’opera di un singolo artista, in quanto costituisce il suo specifico contrassegno stilistico. Infatti Derrida ha scritto: «Sarò stato attratto, o meglio sedotto, dalla parola *ductus*, dalla necessità del suo senso, certo, poiché *ductus* significa quel tratto idiomatrico del disegnatore che firma totalmente solo, ancor prima di sottoscriverlo con il proprio

<sup>13</sup> J. Derrida, + R (*al di sopra del mercato*) (1975), in *La verità in pittura*, tr. it. Napoli-Salerno, Orthotes, 2020, pp. 284-285.

<sup>14</sup> *Estasi, crisi. Colloquio con Valerio Adami e Roger Lesgards* (2000), in *Pensare al non vedere*, cit., p. 224.

nome. Il *ductus* costituisce una firma o ha valore di firma, si dice»<sup>15</sup>. Altri elementi che caratterizzano l'opera di Adami sono le strutture a chiasmo, i rovesciamenti recto-verso, l'interruzione delle parole scritte sul dipinto, le forzature della cornice. Le opere di Adami sono dunque quadri che performano se stessi, scene che mostrano la propria esponibilità.



Derrida al Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica dell'Università di Urbino, 1986  
(Fotografia di Viana Conti)

### *Soggettile*

Il vocabolo *subjectile* (soggettile), desueto sia in francese che in italiano, sta ad indicare il supporto dell'opera grafica o pittorica. Il poeta, saggista, drammaturgo e artista visivo Antonin Artaud lo utilizza in alcuni suoi scritti, e di fatto, quando realizza dei disegni, si concede a volte la libertà di maltrattare la carta su cui lavora, spiegazzandola, strappandola, bucandola e persino dandole fuoco. Avverte dunque il bisogno di esasperare il supporto, di «forsennarlo», pur sapendo bene che esso costituisce un elemento necessario per l'aver luogo dell'opera. Derrida scrive: «Il soggettile cos'è? Qualsiasi cosa, tutto e qualsiasi cosa? Il padre, la madre, il figlio, e io? Per fare buon peso, perché possiamo dire la soggettile, è anche mia figlia, la materia e lo Spirito Santo, la materia e la forma delle forme, il supporto e la superficie, la rappresentazione e l'irrepresentabile, una figura dell'infigurabile, l'impatto del proiettile, il suo bersaglio e la sua destinazione, l'oggetto, il soggetto, il progetto, il soggiacente di tutti questi getti, il letto del succube e dell'incubo [...], ciò che porta tutto in gestazione, che gestisce tutto e

---

<sup>15</sup> Cartigli (1978), in *La verità in pittura*, cit., p. 201.

partorisce tutto, capace di tutto»<sup>16</sup>. Derrida si riferisce al soggettile come a un movimento che diventa supporto dell'opera fondendosi con essa, come l'arte al di là dell'arte, come il barcollare di una forza che spezza il linguaggio e distrugge la rappresentazione. Forma di ogni informe, sottratto alla dinamica oppositiva, il soggettivo è tutto e nulla, al pari della *Chora* platonica<sup>17</sup>.

Ma come è pensabile l'inseparabilità dei supporti dall'opera in tempi di mutazione tecnologica? Nelle arti, sia belle che discorsive, come pure nella musica, i supporti non cessano di virtualizzarsi, esasperando la condizione della coppia supporto/superficie, investita progressivamente da pulsioni libidinali. A complicare la situazione, c'è la firma, che talvolta compare inscritta sul supporto e dalla quale scaturisce un crescente affetto feticistico per il collezionista. Derrida parla, a tal proposito, dell'insorgere di una drammaturgia dell'originarietà dell'opera, che le consentirebbe un'emancipazione (dall'autore e dallo spettatore) tale da consentirle di sopravvivere alla morte. Sull'altare dell'opera d'arte unica si consuma quel cerimoniale che la sacralizza, conferendole insieme aura e valore culturale. Nel tempio del museo, investito di immunità sacrale, vengono conservate opere uniche, ma nell'annesso *bookshop* si fa mercato di riproduzioni, poster, cartoline, gadget. Tuttavia, la crescente trascrizione digitale dell'opera d'arte innescherà forse l'arresto della sua moltiplicazione e diffusione di massa, promuovendo la sua fruizione direttamente da musei, pinacoteche, fondazioni, tutti santuari deputati istituzionalmente a custodirla.

### *Immagine, Morte*

Riferendosi a Freud e Heidegger fra gli altri, Derrida riflette sullo statuto dell'immagine e sullo stretto rapporto che esiste fra quest'ultima e la morte. In un saggio dedicato all'amico Louis Marin, sostiene infatti che non c'è «una *tipologia delle immagini* tra le quali individuarne alcune che rappresentano il morto o la morte. È a partire dalla morte [...] che un'immagine dà a vedere»<sup>18</sup>. In uno dei suoi libri, Marin cita un passo di Leon Battista Alberti nel quale si sostiene che la forza divina della pittura le permette di rendere presenti gli assenti, e di mostrare ai vivi i morti anche dopo secoli. Derrida commenta: «Ecco la morte, dunque, là dove l'immagine annulla la sua presenza rappresentativa, là dove, più precisamente, l'intensità non ri-produttiva del "ri-" della rappresentazione acquista in potere ciò che il presente di quanto essa rappresenta perde in presenza. E questo punto [...] è evidentemente il punto non tanto della morte stessa, ma del lutto»<sup>19</sup>. In effetti il pensiero della morte, associato all'immagine, ricorre sovente in lemmi derridiani come «traccia», «scrittura», «archivio», «cenere», «spettro», «eredità».

Alla domanda *Pour qui vous prenez-vous?* (ossia «per chi si prende?» o «chi si crede di essere?»), Derrida risponde: «Sono preso prima di prendermi»<sup>20</sup>. E più oltre chiarisce:

---

<sup>16</sup> J. Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile* (1986), tr. it. Milano, Abscondita, 2005, p. 88.

<sup>17</sup> Cfr. J. Derrida, *Chōra*, tr. it. Milano, Jaca Book, 2019.

<sup>18</sup> J. Derrida, *A forza di lutto* (1993), in *Ogni volta unica, la fine del mondo*, tr. it. Milano, Jaca Book, 2005, p. 165.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 165-166.

<sup>20</sup> *Le survivant, le sursis, le sursaut* (2004), in *Pensare al non vedere*, cit., p. 373.

«Mi sono piuttosto esposto e lasciato *prendere*, una volta di più: *da un altro per un altro*. Mi sono lasciato fare [*prendre*] una fotografia (istantanea o fototessera) [...]. Tuttavia firmo sinceramente ciò che avete appena letto. Non come il sintomo di una “verità”, la mia, quanto piuttosto come una preghiera, quella di cui Aristotele diceva così giustamente che non è “né vera né falsa”<sup>21</sup>. E, sentendosi ormai prossimo alla morte, aggiunge: «Per il tempo che mi resta, accumulo per economia, come sempre, le contraddizioni, le più autocritiche e le più megalomaniache. [...] In queste stesse contraddizioni trovo [...] il mio “rimbalzo”, o la mia fuga, il mio “appello” prima del salto – lo suppongo, almeno – e la forza di continuare, di eludere tutti gli specchi che mi si tendono. Di tenere in vita la mia infanzia e il mio desiderio. Con la sensazione – a un tempo disillusa e folle di speranza – di non avere ancora cominciato»<sup>22</sup>. Il filosofo Jacques Derrida inaugura una modalità del pensiero che ricorre a un alfabeto senza alfa né omega.

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 376. Cfr. Aristotele, *Dell'interpretazione*, tr. it. Milano, Rizzoli, 1992; 2020, p. 85: «La preghiera è sì un discorso, ma non è né vera né falsa».

<sup>22</sup> *Le survivant, le sursis, le sursaut*, cit., p. 376.

Marco Ercolani

## Sette improvvisi per un filosofo

Io non filosofo se non nel *terrore*, ma nel terrore *confessato* di essere folle<sup>1</sup>.

J. Derrida

Parlare di Jacques Derrida, limitando l'inesauribilità del filosofo a certi nuclei tematici, non rende giustizia ai suoi testi complessi, eruditi, irrispettosi delle misure del saggio programmato, che si espandono nei libri come una incontenibile conversazione-dialogo, fitta di assonanze, riverberi, associazioni mentali, rifrazioni linguistiche. Per cui, parlando del filosofo, inevitabilmente si è costretti a sezionarlo, interpretarlo, tradirlo. A partire da questa breve e necessaria premessa, cercherò di annotare alcune fra le passioni/ossessioni di Derrida, senza pretendere di commentarle criticamente ma improvvisando, da scrittore e non da critico, intorno a quelle a me più congeniali.

### 1. *Cinema e fantasma*

«Se i titoli dei film, le storie, e gli attori, non lasciano in me alcuna impronta, la lascia, invece, sicuramente un'altra forma di emozione, che si libera nella proiezione, nell'istanza stessa della proiezione. Si tratta di un'emozione del tutto diversa da quella della lettura, che imprime invece in me una memoria più presente e più attiva. Diciamo che nel ruolo di *voyeur*, al buio, riesco a simulare una liberazione assoluta, una sfida ai divieti di ogni sorta. Siamo lì, davanti allo schermo, *voyeurs* invisibili, autorizzati a tutte le proiezioni possibili, a tutte le identificazioni, senza la minima sanzione e senza il minimo lavoro. Ecco forse cosa mi dà il cinema: la possibilità di liberarmi dai divieti, e soprattutto di dimenticare il lavoro»<sup>2</sup>.

Derrida si trova, davanti al “fantasma del cinema”, immerso in un'altra forma di sapere, che subisce passivamente, almeno in apparenza. Intraprende un viaggio indipendente dalle riflessioni della sua mente. Impara a vivere nello stato di ipnosi dello spettacolo di cui è spettatore. Guardare i fantasmi del cinema appare a lui come un sollievo. E, mentre ci parla di proiezioni, ci invita a una condizione di grande libertà: restare nel flusso delle immagini senza volerne essere il regista, assaporando la pigrizia di non fare. Chissà se il lettore di Derrida non abbia mai provato, almeno una volta, la stessa impressione di cui il filosofo parla: essere calato nel flusso mentale di un altro e restarci. La sua pagina scritta ci appare, talvolta, come una partitura “per voce sola”, di cui non riusciamo a prevedere la prossima nota.

*Il fantasma della libertà* è il titolo del film buñueliano che potrebbe descrivere, a posteriori, il pensiero di Derrida. In quel film, che idealmente conclude l'*iter* creativo del

---

<sup>1</sup> J. Derrida, *Cogito e storia della follia*, in *La scrittura e la differenza*, tr. it. Torino, Einaudi, 1971, p. 78.

<sup>2</sup> J. Derrida, *Il cinema e i suoi fantasmi*, tr. it. in “aut aut”, 309, 2002, p. 53.

surrealista Buñuel, le storie sono parabole assurde, legate dal paradosso di una logica onirica, e lasciano nello spettatore emozioni originali e incancellabili: quel film, a quasi mezzo secolo dalla sua uscita, oggi ci appare davvero congeniale ai meccanismi analogici del pensiero derridiano, e potremmo anche divertirci a immaginare che il filosofo lo abbia visto sullo schermo cinematografico, in due ore di pausa dal suo pensiero.

Scrivendo Derrida: «Al cinema si crede senza credere, ma questo credere senza credere resta pur sempre un modo di credere. Che l'immagine sia o non sia accompagnata dalla voce, sullo schermo si ha comunque a che fare con delle apparizioni alle quali lo spettatore crede e che talvolta addirittura idolatra, come nella caverna di Platone. Dal momento che la dimensione spettrale non è né quella del vivo né quella del morto, né quella dell'allucinazione né quella della percezione, la modalità del credere che vi si riferisce deve essere analizzata in un modo assolutamente originale. Questa fenomenologia non era possibile prima del cinematografo perché tale esperienza del credere, interamente storica, è legata a quella tecnica particolare che è il cinema. Con l'aggiunta, inoltre, di quell'aura supplementare, quella memoria particolare che permette di proiettarci nei film di una volta. È per questo motivo che il cinema offre una visione tanto ricca. Infatti, essa permette di vedere comparire nuovi spettri pur conservando in memoria (e per riproiettarli a loro volta sullo schermo) i fantasmi che ossessionavano i film *già visti*»<sup>3</sup>.

Derrida applica al cinema la teoria, coniata da Samuel Taylor Coleridge nel 1817, della “sospensione dell'incredulità”, quella sospensione da ogni dubbio che permette al lettore di entrare fiducioso e affascinato in mondi nuovi e nuove spettralità, libero dai vincoli della logica nota. Le “apparizioni” del cinema, né allucinazioni né percezioni, sono l'aura di un nuovo sapere, che ci fa sperimentare altri fantasmi grazie all'ipnosi creata dall'immagine. All'interno di quell'ipnosi restano indimenticabili un capolavoro del cinema muto come *Il vento* di Victor Sjöström, dove la sabbia agitata dalla tempesta invade silenziosa l'intero schermo, o una pellicola come *La fiamma del peccato* di Billy Wilder, dove la strada percorsa di notte dall'assassino crea una paura irrazionale, una *suspense* che ci consente di guardare la scena di quel film *noir* come si guarda un sogno, liberi dai vincoli della plausibilità, stupiti dall'immagine che scorre nei nostri occhi come un'“aura supplementare”, l'aura di un sogno a occhi aperti.

## 2. Sogno e follia

Jacques Derrida osserva: «Qual è la differenza tra sognare e credere di sognare? E innanzitutto, chi ha il diritto di porre questa domanda? Il sognatore immerso nell'esperienza della sua notte o il sognatore al suo risveglio? Un sognatore, d'altra parte, sarebbe in grado di parlare del suo sogno senza risvegliarsi? Sarebbe capace di nominare il sogno in generale? Sarebbe capace di analizzarlo nel modo appropriato, e anche solo di servirsi con consapevolezza della parola “sogno”, senza interrompere e tradire, sì, *tradire* il sonno?»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 56.

<sup>4</sup> J. Derrida, *Il sogno di Benjamin*, tr. it. Milano, Bompiani, 2003, p. 9.

Il tema affrontato da Derrida è cruciale, e sarà la sua obiezione al Foucault di *Storia della follia nell'età classica*. Come si può narrare il sogno senza tradirne la natura di oggetto estraneo alla narrazione? Come si fa a parlare della follia senza essere già dentro una logica che la interpreta, una logica tutt'altro che folle? «Con lo scrivere una storia della follia, Foucault ha voluto – e qui sta tutto il pregio ma anche l'impossibilità stessa del suo libro – scrivere una storia della follia *in se stessa*. *In se stessa*. Della follia stessa. Vale a dire restituendole la parola»<sup>5</sup>. In che modo si può restituire quella parola? Il vero folle non soggiace alla voce della ragione, così come il vero sogno non possiede parole che lo comprendano. Occorre *dire*, comunque, ma in che senso? Pensare una parola che si carichi della sua “impossibilità di dire”, come nella poesia di Celan indagata da Derrida nel suo *Schibboleth*<sup>6</sup>, può bastare?

«Non è possibile svincolarsi *totalmente* dalla *totalità* del linguaggio storico che avrebbe prodotto l'esilio della follia, liberandosene per scrivere l'archeologia del silenzio; questo non può essere tentato se non in due modi: *o* tacere con un certo silenzio (un *certo* silenzio che non si determinerà ancora se non in un *linguaggio* e in un *ordine* che gli permetteranno di non essere contaminato da un qualsivoglia mutismo), *o* seguire il folle sulla strada del suo esilio. La disgrazia dei folli, la disgrazia interminabile del loro silenzio, sta nel fatto che i loro portavoce migliori li tradiscono meglio; sta nel fatto che, quando si vuole esprimere il loro silenzio *stesso*, si è già passati al nemico e dalla parte dell'ordine anche se, dentro l'ordine, ci si continua a battere contro l'ordine e a metterlo in questione nella sua origine»<sup>7</sup>. Con naturalezza, Derrida toglie la terra da sotto i piedi a chiunque voglia definire l'indefinibile, scopercchiando l'abisso che lo circonda e mostrandogli le contraddizioni della sua logica. In questo scoprire il “traditore” in chi vuole essere portavoce della parola dell'altro, il filosofo è maestro. Lui stesso, mentre dipana il suo pensiero, lo confuta e ne rivela il relativismo: questo fa sì che la lettura dei suoi libri sia *sempre in fieri*, perché la sua opera non è mai conclusa ma sempre in costruzione. L'autore insegue un ragionamento ricco di vie, però senza una piazza centrale, un'architettura intuibile solo attraverso le diramazioni del discorso. La polifonica vastità del *corpus* delle sue opere dovrebbe già essere un sintomo indicativo: Derrida non ambisce a un'opera *unica*, che consenta di orientare le sue considerazioni, ma vuole disseminare, nei diversi e numerosissimi libri che ha prodotto, gli indizi di una ricerca serrata, capillare, interminabile, ricca di dubbi e di epifanie, come un sognatore che insegue le narrazioni dei suoi sogni senza trovare la loro assoluta realtà.

### 3. Colpi di sonda

Restando nei dintorni della follia, è naturale avvicinarsi al pensiero di Derrida su Artaud, e in particolare a uno dei suoi saggi sullo scrittore: *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*. “Forsennare” significa “far impazzire”, mentre “soggettile” indica il supporto, per chi disegna o dipinge. Ma analizziamo più profondamente, col filosofo, quest'ultimo

---

<sup>5</sup> *Cogito e storia della follia*, cit., p. 43.

<sup>6</sup> J. Derrida, *Schibboleth per Paul Celan*, tr. it. Ferrara, Gallio, 1999.

<sup>7</sup> *Cogito e storia della follia*, cit., p. 45.

vocabolo inusuale: «Con quale altra parola si sarebbe potuto confondere il disegno, la forma grafica insomma di “soggettile”? Con “soggettivo”, forse, il tradimento più prossimo. Ma tante altre parole, una grande famiglia di pezzi di parole, e alcune parole di Artaud assillano questo vocabolo, lo tirano verso la virtualità dinamica di tutti i sensi. A cominciare da soggettivo (*subjectif*), sottile (*subtil*), sublime (*sublime*), trascinando così *l'il* nel *li*, per finire con *proiettile* (*projectile*). È il *pensiero* di Artaud. Il corpo del suo pensiero all'opera nell'elaborazione grafica del soggettile è dall'inizio alla fine una drammaturgia, spesso una chirurgia del proiettile. Tra l'inizio e la fine della parola (*sub-tile*), tutti quei demoni persecutori vengono ad assillare i supporti, i sostrati e le sostanze: Artaud non ha smesso di nominare, denunciare, esorcizzare, scongiurare, spesso attraverso l'operazione del disegno, i sottoposti (*suppôts*) e i succubi, cioè le donne o le streghe che cambiano sesso per guadagnare il *letto* (*la couche*) dell'uomo, o ancora i vampiri che vengono a succhiare la vostra sostanza, a soggiogarvi per trafugare (*subtiliser*) ciò che avete di più proprio»<sup>8</sup>.

Non stupisca il tono perentorio ed empatico con cui Derrida penetra nei deliri di Artaud, nell'*intonazione* rovente del suo pensiero. Sondare, tagliare, limare, cucire, scucire, mutilare, sono alcuni dei verbi che Artaud utilizza più spesso per definire i suoi disegni, dove la fisica del gesto espelle la metafisica dello spirito. Derrida inventa un saggio *sintonico* alla mente di Artaud, come se fosse lo stesso Artaud, in un momento di lucidità razionale, a descriversi. Se il poeta considera i propri disegni come dei «colpi di sonda»<sup>9</sup>, con il linguaggio Derrida sostiene lo stesso pensiero: «Il colpo di sonda opera per penetrazione, va in profondità, eventualmente attraverso una perforazione che fora la superficie e passa dall'altra parte. “Potevo sondare...” significa allora: potevo spingermi nell'intimità trasgredendo un limite, sotto la pelle, una volta bucata la pelle. L'elemento in fondo al quale scende il più delle volte una sonda sommergibile si apparenta al liquido, elemento marino – le “acque madri” – che offre poca resistenza allo strumento di piombo. Quest'ultimo vi si può conficcare come una *mina*, pronta a disegnare o a esplodere in esso»<sup>10</sup>. Se Artaud avesse voluto descrivere con la massima intensità il suo atto creativo, davvero simile a un proiettile scagliato nel foglio con parole o con segni, avrebbe scelto con piacere questo testo *futuro* di Derrida, empatico e febbrile nel rigore delle sue osservazioni.

#### 4. *Autoritratto cieco*

Inizio questo capitolo con un'incursione di Derrida nella differenza fra vista e veggenza: «Il *ritrarsi trascendentale* chiama e al tempo stesso interdice l'autoritratto. Non quello dell'autore e presunto firmatario, ma quello del “punto-sorgente” del disegno, l'occhio e il dito, se si vuole. Questo punto si rappresenta e si eclissa nello stesso tempo. Si abbandona all'autografo di questo colpo d'occhio che lo sprofonda nella notte o

---

<sup>8</sup> J. Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, tr. it. Milano, Abscondita, 2005, p. 13.

<sup>9</sup> Cfr. A. Artaud, *Il viso umano*, in *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, tr. it. Brescia, L'Obliquo, 2002, p. 29.

<sup>10</sup> *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, cit., p. 95.

piuttosto nel tempo di questo giorno declinante in cui affonda il viso: esso stesso dà in escandescenze o si lascia divorare da una bocca d'ombra. È ciò che mostrano certi ritratti di Fantin-Latour. È ciò di cui questi ritratti sarebbero piuttosto le figure, o la dimostrazione. Talvolta l'invisibilità si *condivide*, se così si può dire, tra i due occhi. *Da una parte* c'è la fissità monoculare di un ciclope narciso: un solo occhio aperto, il destro, e saldamente fisso sulla propria immagine. Non la lascerà mai, ma la preda necessariamente gli sfugge, porta con sé l'illusione. I tratti di un autoritratto sono anche i tratti di un cacciatore affascinato. L'occhio fisso assomiglia sempre a un occhio di cieco, talvolta all'occhio del morto, nel preciso momento in cui il lutto comincia; è ancora aperto, una mano pietosa dovrebbe chiuderlo, farebbe ricordare il ritratto di un agonizzante. Guardandosi vedere, esso si vede anche sparire nel momento in cui il disegno tenta disperatamente di riafferrarlo, poiché quest'occhio di ciclope non vede niente, nient'altro che un occhio che priva in tal modo di vedere qualsiasi cosa. Veggente del veggente e non del visibile, non vede nulla. Questo veggente si vede cieco. *D'altra parte*, e questa sarebbe come la verità notturna dell'occhio, l'*altro* occhio già sprofonda nella notte, qui leggermente nascosto, velato, in ritiro, là totalmente indiscernibile, e fuso nella macchia altrove assorbita dall'ombra, che gli fa un cappello a cilindro come paralume. Da un accecamento all'altro. Al momento dell'autografo, con la più intensa lucidità, il veggente cieco si osserva, fa osservare...»<sup>11</sup>.

Perché questa incursione? Torno a una frase del filosofo, che mi turba: «Veggente del veggente e non del visibile, non vede nulla. Questo veggente si vede cieco». Il veggente che guarda solo la sua veggenza e non vede nulla intorno a sé, l'autistico ciclope dall'occhio morto, è un fedele ritratto del folle, chiuso ermeticamente nel suo narcisismo. Possiamo forse dimenticare gli sguardi fissi e impietriti degli alienati dipinti da Théodore Géricault? Chi vede solo la propria veggenza potrebbe, sì, essere un mistico invasato dalla sua visione, ma soprattutto è un "alienato" in preda all'angoscia, separato dal mondo, il cui occhio sprofonda nella notte, assorbito dall'ombra. Se gli occhi di certi autoritratti di Van Gogh ci turbano per la loro forsennatezza, per quella convulsa agitazione interiore che li pervade, il ritratto, descritto da Derrida ed esemplificato nei disegni di Fantin-Latour, inquadra una fissità priva di inquietudine visionaria, una veggenza cieca, introflessa, che finge di vedere fuori ma è del tutto sbarrata dentro di sé. Il "cacciatore affascinato" trova la sua preda (che è se stesso), chiusa dentro uno specchio, in un "ritrarsi trascendentale".

## 5. *Timore e vacillazione*

Cito da un'intervista a Derrida del 2001: «*Antoine Spire*: Bisognerebbe mettere in questione la ripartizione tematica tra la letteratura e la filosofia. A chi le ha chiesto perché non ha scritto di letteratura, ha risposto che la letteratura fa sempre un'altra cosa da ciò che essa stessa è. Per lei, la letteratura sarebbe sempre un'altra cosa rispetto a se stessa e, pertanto, forse filosofia. Tuttavia, lei si è attenuto alla filosofia. Credo che la

---

<sup>11</sup> J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, tr. it. Milano, Abscondita, 2003, pp. 78-79.

migliore maniera di superare questa opposizione sia senza dubbio la parola tremore, vacillazione. Quando si legge, si sente ogni volta che c'è quella volontà di cercare di essere il più rigoroso possibile, come una vacillazione del pensiero in costruzione. *Jacques Derrida*: Ha ragione: timore e vacillazione. E lo dico di fronte a coloro che suggeriscono che a causa di questo tremore io scambi la filosofia per letteratura e viceversa [...], ma determinare il senso, la storia, e una certa porosità delle frontiere, è tutto il contrario di confonderle e mescolarle. Il limite mi interessa tanto quanto il passo al limite o il passo del limite. Esso suppone gesti multipli. La decostruzione consiste sempre nel fare contemporaneamente più di un gesto, e che si scriva con due mani, che si scriva più di una frase o in più di una lingua»<sup>12</sup>.

L'immagine dei "gesti multipli" è determinante. Ogni gesto-scrittura di Derrida non è mai una monade isolata. Non importa che ci afferrino "timore" o "vacillazione": occorre impegnarsi a "fare contemporaneamente più di un gesto", oppure non vale la pena di sviluppare nessun discorso. La "semplificazione" è qualcosa di estraneo al pensiero derridiano. "*Cum-plicare*" è il suo terreno: lavorare nelle pieghe della lingua e dei temi trattati. Il suo saggio su *Freud e la scena della scrittura*<sup>13</sup> apre nuovi orizzonti non solo allo studioso di psicoanalisi ma soprattutto al filosofo che analizza "il pensiero della traccia" nel soggetto scrivente. Derrida resta, più dei suoi contemporanei, cacciatore delle leggi del linguaggio e del loro dissolvimento. La sua "vacillazione" è meno un soprassalto emotivo che il rigoroso intento di controllare/sviluppare i "gesti multipli" di cui ogni scrittore deve tener conto, se vuole essere scrittore.

## 6. Una forma di erranza

Osserva Derrida: «Ogni scrittura è aforistica. Non c'è "logica", non c'è rigoglio di liane collettive che possa venire a capo della sua discontinuità e della sua inattualità essenziali, della natura dei suoi silenzi *sottintesi*. L'altro collabora originariamente al senso. Esiste un *lapsus* essenziale tra le significazioni, che non è la semplice e positiva impostura di una parola, e neppure la memoria notturna di ogni linguaggio. Pretendere di ridurlo per mezzo della narrazione, del discorso filosofico, dell'ordine delle ragioni o della deduzione, vuol dire non conoscere il linguaggio, e il fatto che esso è la rottura *stessa* della totalità. Il frammento non è uno stile o uno scacco determinato, è la forma dello scritto»<sup>14</sup>.

Potrebbe anche stupire questa difesa rigorosa del "frammento" come forma principale dello "scritto", in uno scrittore fecondo e non aforistico come Derrida. Ma così non è. Il "frammento" di cui discute il filosofo è la *forma mentis* della discontinuità, sovrana nella sua opera. Derrida si muove nella sua pagina scritta come se non potesse restare fermo nella perfezione di un'immagine o nell'originalità di un'ipotesi interpretativa. Deve, sempre, superare il limite della bellezza, il confine della ricerca. Non appagarsi e tornare a esplorare quanto, a volte, gli sfugge. La sua scrittura è davvero una

---

<sup>12</sup> J. Derrida, *Al di là delle apparenze*, tr. it. Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 26-27.

<sup>13</sup> Cfr. *Freud e la scena della scrittura*, in *La scrittura e la differenza*, cit., pp. 255-297.

<sup>14</sup> *Edmond Jabès e la interrogazione del libro*, ivi, p. 89.

forma di ininterrotta erranza: legittima e naturale, dunque, la sua ammirazione per Edmond Jabès. Derrida si sente «sempre in movimento per arrivare più lontano della certezza tranquilla e sedentaria»<sup>15</sup>, e non può che amare l'aforista e poeta egiziano, il quale procede nella sua stessa direzione ma per altri sentieri. L'autore del *Livre des Questions* si pone una domanda che sembra porsi il filosofo stesso: «Come rivelare ciò che so / con parole dal senso / molteplice?»<sup>16</sup>.

### 7. Cenere, dopo il fuoco

«– Il fuoco: ciò che non si può spegnere in quella traccia fra tante che è una cenere. Memoria, oppure l'oblio – come preferisci –: ma comunque del fuoco, indizio che riconduce ancora a una bruciatura. All'apparenza, il fuoco si è ritirato, l'incendio è stato domato, ma se vi è là cenere, questo vuol dire che – sotto sotto – un po' di fuoco resta. Ed è ancora tramite questa sua dissimulazione che esso finge di aver abbandonato il campo. Continua a simulare, continua a mascherarsi sotto la molteplicità, la polvere, le ciprie, il pharmakon inconsistente d'un corpo plurale che non gli appartiene più. Non restar più in contatto con sé, non appartenere più a sé: sta in questo l'essenza della cenere, la sua stessa cenere»<sup>17</sup>.

Il fuoco non abbandona il campo, ci dice Derrida. Non “sparisce”. Lascia indizi, cenere sparsa. Scrive il filosofo: «– Poco fa dicevi che non ci potevano essere, “oggi come oggi”, delle frasi per la parola cenere. Invece sì. Ce n'è una, una sola forse, la cui pubblicazione incuta rispetto. Essa direbbe del brucia-tutto, detto anche olocausto, e del forno crematorio: in tedesco in tutte le lingue ebraiche del mondo»<sup>18</sup>.

Qui il filosofo sospende definitivamente ogni gioco dell'intelletto. Si misura con “ciò che resta del fuoco”, un fuoco che non è mai domato, mai messo a tacere, e che lascia tracce, come la vita stessa. Ma *tracce vive*. In un'intervista del 2000 dice: «È poeta chi si accorge che la lingua, la sua lingua, quella di cui è erede [...], rischia di ridiventare una lingua morta. Dunque egli ha la responsabilità, una gravissima responsabilità, di risvegliarla, di risuscitarla (alludo non alla gloria cristiana, ma alla risurrezione della lingua) non in quanto corpo immortale o glorioso, ma in quanto corpo mortale, fragile, talvolta indecifrabile, come lo sono le poesie di Celan. Ogni poesia è una risurrezione, ma tale da impegnarci nei riguardi di un corpo vulnerabile, che può essere di nuovo dimenticato. Credo che tutte le poesie di Celan restino in certo modo indecifrabili, custodiscano in sé qualcosa di indecifrabile, e questo può richiedere anche una specie di reinterpretazione, di risurrezione, di nuovi respiri d'interpretazione, oppure al contrario può perire, deperire ancora. Nulla può assicurare contro la morte una poesia, sia che essa venga bruciata in forni crematori o incendi, sia che, pur senza essere arsa, venga

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 91.

<sup>16</sup> E. Jabès, *Il Libro delle Interrogazioni*, tr. it. Reggio Emilia, Elitropia, 1982, p. 43.

<sup>17</sup> J. Derrida, *Ciò che resta del fuoco*, tr. it. Milano, SE, 2000, pp. 51-55.

<sup>18</sup> Ivi, p. 45.

semplicemente dimenticata, o non interpretata, o messa in letargo. L'oblio è sempre possibile»<sup>19</sup>.

La possibilità dell'oblio e del silenzio, dopo il fuoco, naturalmente è un evento possibile, così come è possibile la memoria. La letteratura non assicura né rassicura. Ma il critico e il poeta dovrebbero sempre impegnarsi, in una felice alleanza, a essere *custodi* di una parola viva, anche indecifrabile, che è sempre qui con noi, custode di chi la custodisce. Da qui un'altra riflessione, quella su un'alleanza con gli intellettuali del suo tempo, da Lacan a Foucault, che Derrida descrive in un'intervista del 2004, una delle ultime da lui concesse: «Malgrado le differenze e i dissidi, noi avevamo in comune una passione, una legge etico-politica, che era legata all'imperativo di sapere, capire, analizzare, sottilizzare, restare sempre vigili. Malgrado le divergenze che ci separavano, dividevamo qualcosa che in seguito si è quasi perduto»<sup>20</sup>. Aver avuto in comune un luogo etico-politico è una consolazione che il filosofo, ormai malato, percepisce come il segnale ultimo non di una dispersione delle idee, ma di una disseminazione nel molteplice. «L'esperienza dell'essere-al-mondo espone sempre il corpo, la sua potenza, o la sua vulnerabilità, al suo altro, a ciò che non è lui»<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> J. Derrida, *La lingua non appartiene*, tr. it. in AA. VV., *L'archetipo della parola. René Char e Paul Celan*, a cura di Marco Ercolani, Messina, Carteggi Letterari, 2018, p. 163.

<sup>20</sup> Sylvain Bourmeau - Jean-Max Colard - Jade Lindgaard, *Si je peux faire plus qu'une phrase... Entretien avec Jacques Derrida*, Paris, AOC, 2022, pp. 42-43.

<sup>21</sup> *Al di là delle apparenze*, cit, p. 43.

Luigi Sasso

**Scrivere al buio.  
Immagini e forme del discorso autobiografico in Derrida**

*perché là non c'è punto che non  
veda  
te, la tua vita. Tu devi mutarla.*

Rainer M. Rilke

Nel suo percorso filosofico, Derrida si è più volte trovato a riflettere sulla natura, la portata, il senso delle immagini – fossero opere d'arte, come quadri o film, o d'altro genere – e con altrettanta frequenza ha inserito, tra gli snodi del suo pensiero, sequenze, schegge di narrazione autobiografica, al punto che si potrebbe affermare che non c'è un suo testo che non rechi traccia di eventi, a volte anche apparentemente insignificanti, della sua esistenza. Quale rapporto si stabilisce dunque tra le immagini e le parole? Imbastiscono un dialogo o generano, al contrario, figure mute, le une alle altre indifferenti? Si muovono in modo tale da comporre una sorta di autoritratto? O non ne sanciscono piuttosto, con i loro spostamenti, l'impossibilità?

Nel tentativo di rispondere a questi interrogativi, occorrerà procedere senza alcuna pretesa organica e sistematica, cercando di privilegiare soltanto alcuni momenti essenziali, o comunque particolarmente significativi, della vastissima produzione filosofica di Derrida. Ne scaturiranno, inevitabilmente, non solide e strutturate composizioni, ma forme inquiete, riflessi e suggestioni: qualcosa di non troppo dissimile dalla registrazione grafica di un evento sismico.

*Guardare altrove*

Nel 1990 il Louvre diede incarico a Jacques Derrida di ideare una mostra, utilizzando opere già facenti parte della collezione del museo. Si trattava del primo passo di un progetto che avrebbe coinvolto, negli anni successivi, altri grandi protagonisti del mondo della cultura, da Peter Greenaway a Jean Starobinski, da Hubert Damisch a Julia Kristeva. Tutti, nelle intenzioni degli ideatori del progetto, sarebbero stati liberi di tracciare un percorso mettendo in dialogo immagini e riflessione critica, opere d'arte e pensiero. In tal modo, «il discorso critico creava la mostra, e non il contrario»<sup>1</sup>. Derrida per l'occasione scelse un tema al contempo provocatorio e paradossale, che sviluppò nella forma di una conversazione immaginaria, di un dialogo con se stesso. Scelse cioè di

---

<sup>1</sup> F. Ferrari, *L'eredità dell'avvenire. Riflessi di un'estetica spettrale*, postfazione a J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, tr. it. Milano, Abscondita, 2003, p. 163. Il testo di Derrida era stato pubblicato nel 1990 dalle Éditions de la Réunion des musées nationaux di Parigi con il titolo *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*.

indagare il tema della cecità, cogliendone le implicazioni in ambito filosofico, artistico e letterario. Nasceva così *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, forse il testo in cui il rapporto tra immagini, scrittura e racconto delle proprie vicende biografiche conosce il suo momento più significativo. La scelta della forma dialogica è strettamente correlata all'individuazione di un doppio punto di vista, e conseguentemente alla formulazione di due ipotesi di lavoro. La prima: «Il disegno, se non il disegnatore o la disegnatrice, è cieco. In quanto tale e nel momento in cui si compie, l'operazione del disegnare avrebbe qualcosa a che vedere con l'accecamento»<sup>2</sup>. La seconda: «Un disegno di *cieco* è un disegno *di* cieco. Doppio genitivo. [...] Ogniqualevolta un disegnatore si lascia affascinare dal cieco, ogni volta che fa del cieco un *tema* del suo disegno, egli proietta, sogna o allucina una figura di disegnatore o talvolta, più precisamente, di disegnatrice. Ancora più precisamente, egli comincia a *rappresentare* una potenza disegnatrice all'opera, l'atto stesso del disegno»<sup>3</sup>.

Allo scopo di sviluppare queste ipotesi, Derrida prende avvio da un dato autobiografico. Si tratta di un appunto di straordinaria rilevanza, su cui occorre soffermarsi perché ci mette dinanzi al nodo su cui tutto il testo di Derrida è costruito. Leggiamo: «Per accidente, e a volte sull'orlo dell'accidente, mi accade di scrivere senza vedere. Non con gli occhi chiusi certo. Ma aperti e disorientati nella notte; o di giorno, al contrario, con gli occhi fissi su *qualcos'altro* guardando altrove, davanti a me, ad esempio, quando sono al volante: scarabocchio qualche tratto nervoso con la mano destra su di un foglio appeso al cruscotto o che tengo vicino a me sul sedile. A volte, sempre senza vedere, addirittura sul volante stesso. Sono notazioni promemoria, graffiti illeggibili, successivamente si direbbe una scrittura cifrata. Che accade quando si scrive senza vedere?»<sup>4</sup>.

Occorre fare una pausa, prima di ascoltare la risposta alla domanda appena formulata. Va innanzitutto notato come il racconto autobiografico si inserisca nel discorso filosofico, anzi in questo caso specifico ne costituisca addirittura il punto di partenza. Il racconto di un evento anche minimo, apparentemente insignificante, della propria esistenza entra in relazione con il processo di decostruzione, con il lavoro di verifica di cosa si debba intendere per immagine, di cosa significhi vedere, di quali possano essere i movimenti e gli esiti della scrittura. Derrida si accinge a elaborare il discorso critico, la riflessione destinata a motivare la selezione delle opere da esporre nella mostra senza per questo considerare eccentrico, marginale o del tutto estraneo un episodio di carattere biografico, ma trovando al contrario in esso la scintilla, o meglio il punto di resistenza intorno al quale compiere un'incessante operazione di scandaglio, al quale fare, in qualche modo, costantemente ritorno. Sebbene tutto ciò – a cominciare proprio da quanto il frammento autobiografico che abbiamo letto ci racconta: un uomo che scrive al buio, o perlomeno con gli occhi smarriti, rivolti altrove – possa risultare spiazzante anche per noi lettori, tuttavia non del tutto ci sorprende. All'inizio del testo di *Memorie di cieco*, in esergo, Derrida aveva collocato alcune parole tratte da una lettera di Denis Diderot a Sophie Volland del 10 giugno 1759. Le seguenti: «Scrivo senza vedere.

---

<sup>2</sup> J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 12.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 13.

Sono venuto. Volevo baciarvi la mano [...] è la prima volta che scrivo nelle tenebre [...] senza sapere se formo dei caratteri. Dove nulla ci sarà, leggete che vi amo»<sup>5</sup>. Parole che intendono marcare una svolta in procinto di compiersi nel modo di concepire la scrittura, e nel contempo sottolineare in anticipo la decisiva importanza del dettaglio autobiografico più avanti riportato da Derrida. Scrivere senza vedere intende dunque segnalarsi come un gesto di fondamentale rilievo per comprendere alcuni nuclei della filosofia di questo autore.

Lo sguardo cieco, o forse più semplicemente obliquo, dislocato, dissociato dalla mano che scrive, fa inoltre affiorare, inevitabilmente secerne, come prima immagine, una scrittura in cui le parole non sono più significanti che si trascinano dietro un significato, ma diventano corpi, forme, realtà, scarabocchi, grovigli. Le parole non stanno semplicemente al posto delle cose ma *sono* cose, come quelle che vediamo nel movimento di un sogno. In un saggio dedicato a Freud, e che si trova in *La scrittura e la differenza*, Derrida aveva annotato: «Bisogna riconoscere che le parole, in quanto attratte, sedotte nel sogno verso il limite fittizio del processo primario, tendono a diventare pure e semplici cose»<sup>6</sup>. Queste parole tracciate come graffiti, questi geroglifici, sono le prime immagini di *Memorie di cieco*. L'evento biografico non è una divagazione, una semplice digressione, ma un elemento essenziale, basilare, focale, di tutto il discorso critico di Derrida.

### *Cartoline*

Per cercare di comprendere meglio che cosa lo scrivere senza vedere comporti, e soprattutto per poter collocare le parole di Derrida nel contesto del suo lungo e complesso itinerario filosofico, è forse necessario compiere un movimento all'indietro. E tornare così a dieci anni prima, al 1980. È la data in cui viene pubblicato un libro, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, dalle caratteristiche per certi versi sconcertanti. Nella prima parte del volume, infatti, intitolata *Envois (Invii)*, ci troviamo di fronte a pagine che potrebbero essere lette come «la prefazione di un libro che non ho scritto»<sup>7</sup>, oppure come un'anomala introduzione a un serrato confronto con alcune pagine di Freud (*Al di là del principio di piacere*) e di Lacan (il seminario sulla *Lettera rubata* di Poe). Ma in realtà qui il materiale autobiografico si espande in maniera quasi incontenibile, sposta, contamina,

---

<sup>5</sup> Cit. *ivi*, p. 11.

<sup>6</sup> J. Derrida, *Freud et la scène de l'écriture*, in *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967 (tr. it. *Freud e la scena della scrittura*, in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 282).

<sup>7</sup> J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980 (tr. it. *La cartolina. Da Socrate a Freud e al di là*, Milano, Mimesis, 2017, p. 13). E qualche riga più avanti: «Se lo preferite, potreste considerarli come i resti di una corrispondenza recentemente distrutta». Quasi un commiato, la testimonianza di una vicenda biografica ormai conclusa. Il titolo, *Envois*, potrebbe del resto essere tradotto col vocabolo *Congedi*, e far inoltre pensare a quei versi che, nella lirica medievale, erano posti in chiusura di un componimento, con i quali di solito l'autore si rivolgeva alla persona (reale o immaginaria) destinataria dello scritto o, più raramente, al componimento stesso. Anche questi *Invii*, per finire, nascono talvolta «al buio» (cfr. p. 90), non senza conseguenze sulla loro forma: lo conferma lo stesso Derrida, che definisce gli appunti presi in macchina – al volante o sul sedile accanto – non idee o frasi, ma «solo parole che arrivano, un po' più casuali, piccoli precipitati di lingua» (p. 151).

taglia e riannoda i filamenti della riflessione. Concetti quali quelli di autore, testo, voce, destinatario vengono sottoposti a un continuo, anche se a un primo impatto discontinuo e frantumato, ripensamento, vengono sgranati, disarticolati.

Prendiamo la questione del destinatario delle decine di cartoline qui raccolte. Potrebbe trattarsi di una donna amata, la moglie Marguerite, o forse l'amante Sylviane Agacinski<sup>8</sup>. Non lo sappiamo. Ma non è questo il punto. Non si tratta di indovinare un nome, di strappare il velo a un'identità. anche perché il movimento della scrittura rischia, in questa corrispondenza, di sbandare oppure di riconoscersi inaspettatamente nelle evoluzioni di una linea che, mentre sembra tornare su stessa, si sposta verso un luogo marginale, forse irriconoscibile: «Non so più a chi scrivo, come potrei consultarti sull'innocente perversità del mio progetto? Lo so sempre di meno, in questo scompartimento ho l'impressione di scrivere al mio omonimo più estraneo»<sup>9</sup>, fino a fare anche del mittente un individuo smarrito, che si muove a tentoni: «Perdo il sentiero, non so più a chi parlo, né di che»<sup>10</sup>.

Del resto è proprio la forma della cartolina, il suo, se vogliamo chiamarlo così, funzionamento, a farne «un minuscolo residuo [...] di ciò che ci siamo detti, di quanto, non dimenticare, abbiamo fatto reciprocamente, di quanto ci siamo scritti»<sup>11</sup>, e soprattutto a rendere la determinazione di chi è destinato a riceverla una questione insolubile, sempre sfuggente. Tanto da suggerirci, infine, come nient'altro che questo sia il destino di tutto ciò che scriviamo: «Visto che, immediatamente, il primo tratto di una lettera si divide e deve proprio sopportare la partizione per identificarsi, non ci sono più che cartoline, brani anonimi e senza fissa dimora, senza destinatario accreditato, lettere aperte, ma come cripte. Tutta la nostra biblioteca, la nostra enciclopedia, le nostre parole, le immagini, le figure, i segreti, un immenso castello di cartoline»<sup>12</sup>. Pagine che si muovono nello spazio, nel tempo, ignorando il loro punto d'arrivo («una lettera può sempre – e dunque deve – non arrivare mai a destinazione»<sup>13</sup>, annota l'autore), che seguono un andamento cieco, come corpi nell'oscurità.

E tuttavia il discorso di Derrida, a un primo approccio così affannoso e disorientato, esibisce fin da subito un suo preciso punto di partenza. Queste pagine che intendono sottrarsi a ogni tentativo di delimitazione, apparentemente incollocabili, si aprono, e sovente ritornano, su un'immagine. Si tratta del frontespizio, riprodotto in cartolina, di un testo del XIII secolo, i *Prognostica Socratis Basilei*. Vi si vede raffigurato, seduto al centro, Socrate. Il filosofo si mostra impegnato in un gesto inatteso e sorprendente: con una mano intinge la penna nel calamaio, nell'altra ha un raschietto con il quale eventualmente fare qualche cancellatura. Socrate, in una parola, sta scrivendo. Alle spalle, forse impegnato a dettargli le parole da fissare sul foglio, compare la figura di Platone. A rivelare la loro identità sono i nomi (*Socrates* e *plato*, con l'iniziale questa volta minuscola), segnati in rosso sopra la loro testa. Siamo dunque di fronte alla cartolina –

---

<sup>8</sup> Cfr. I. Pelgreffi, *La scrittura dell'autos. Derrida e l'autobiografia*, Giulianova, Galaad, 2015, p. 166.

<sup>9</sup> *La cartolina*, cit., p. 168.

<sup>10</sup> Ivi, p. 169. E in precedenza aveva scritto: «No, nemmeno, nessun ritorno, questo non torna a me. Perdo fin l'identità del, come dicono, destinatario, del mittente» (p. 108).

<sup>11</sup> Ivi, p. 17.

<sup>12</sup> Ivi, p. 56.

<sup>13</sup> Ivi, p. 116.

l'immagine è opera di Matthew Paris –, da cui tutto il testo di Derrida prende l'avvio. Facciamolo raccontare all'autore, alle sue parole che adesso sembrano a loro volta disegnare un'immagine, una figura che si forma tra le pareti di una camera ottica: «Hai visto la cartolina, l'immagine sul retro di essa? Ci sono incappato ieri, alla Bodleian (la famosa biblioteca di Oxford), ti racconterò. Sono rimasto bloccato, con la sensazione di un'allucinazione (è pazzo o cosa? ha sbagliato i nomi!), e nello stesso tempo di una rivelazione, una rivelazione apocalittica: Socrate che scrive, che scrive davanti Platone, l'avevo sempre saputo, era rimasto come il negativo di una fotografia che da venticinque secoli doveva essere sviluppata – in me, certo. Bastava scrivere questo in piena luce. Il rivelatore è qui, a meno che non sappia decifrare ancora niente di simile immagine, ed è in effetti la cosa più probabile. Socrate, quello che scrive – seduto, piegato, scriba o copista docile, il segretario di Platone, dai. È davanti Platone, no, Platone è *dietro* di lui, più piccolo (perché più piccolo?) ma in piedi. Con il dito teso sembra indicare, designare, mostrare la via o dare un ordine – oppure dettare, magistrale, perentorio. Quasi cattivo, non trovi?, e volutamente. Ne ho acquistato un intero stock»<sup>14</sup>.

Non c'è tempo qui per seguire e ripercorrere tutte le ipotesi, le suggestioni, i tentativi di lettura che questa immagine enigmatica suscita nella scrittura di Derrida. Forse Socrate non scrive, si appresta soltanto a farlo, oppure sogna o semplicemente è impegnato nella lettura. Quanto a Platone, e al posto che occupa, e al gesto che compie, difficile, per Derrida, venirne a capo, tanto da rendergli accettabile l'ipotesi che in realtà sia collocato di fianco a Socrate, e che con l'indice alzato voglia semplicemente suggerire: «Ecco il grande uomo»<sup>15</sup>.

Più urgente chiedersi perché scrivere su delle cartoline, quali conseguenze una simile scelta comporti. Derrida ne indaga le ragioni, e fa affiorare, nel flusso verbale di questi *Imvi*, alcune osservazioni significative. Coglie la natura ambigua della cartolina, che «non è né privata né pubblica»<sup>16</sup>, ma soprattutto ci mette nella condizione di perdere ogni punto di riferimento, di scuotere gerarchie consolidate: «Quanto preferisco, nella cartolina, è che non si sa chi è davanti o chi è dietro, qui o lì, vicino o lontano, Platone o Socrate, recto o verso. Né cosa importa maggiormente, l'immagine o il testo, e nel testo, il messaggio o la legenda o l'indirizzo. Qui, nella mia apocalisse di cartolina, ci sono nomi propri, S. e p., sopra l'immagine, e la reversibilità si scatena, diviene folle»<sup>17</sup>.

Derrida inoltre individua la possibilità di percorrere e raccogliere, grazie alle cartoline, «linee di vita intrecciate»<sup>18</sup>, persino di imboccare una via d'uscita dall'angoscia di una scelta («Se tra i due, scrivere e non scrivere, la salvezza ci venisse dalla cartolina, e dall'innocenza!»<sup>19</sup>), dalla chiusura dei codici, dei linguaggi, di soffocanti e limitati ambiti disciplinari. È il loro procedere cieco a ricordarcelo: «Scrivo un po' senza credere a niente, né alla letteratura, né alla filosofia, né alla scuola, all'università, all'accademia, al liceo, al collegio, né al giornalismo. *Fino ad oggi*. È per questo che mi aggrappo alle

---

<sup>14</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>15</sup> Ivi, p. 159.

<sup>16</sup> Ivi, p. 170.

<sup>17</sup> Ivi, p. 22.

<sup>18</sup> Ivi, p. 128.

<sup>19</sup> Ivi, p. 183.

cartoline: così pudiche, anonime, esibite, stereotipate, “rétro” – e assolutamente indecifrabili, il foro interiore stesso che alla fine portalettere, lettori, collezionisti, professori si passano di mano in mano con gli occhi, sì, bendati»<sup>20</sup>.

### *Immagini e rovine*

Non si può escludere un'inclinazione parodica di tutto il progetto che stiamo cercando di illustrare. È Derrida stesso a metterci in guardia: «In treno, senza dirgli l'essenziale, gli ho raccontato un po' il progetto di “finzione”: una specie di falsa prefazione, ancora una volta, che, mentre fa la parodia della letteratura epistolare o poliziesca (dalle Lettere filosofiche alla monaca portoghese, dalle relazioni pericolose a Milena) introdurrebbe obliquamente alle mie speculazioni sulla speculazione freudiana. Tutto il libro, divinazioni sovrapposte a cartoline postali, inizierebbe alla speculazione attraverso la lettura di Sp. Alla fine ci sarebbe solo questo, tutto potrebbe far capo alla descrizione paziente, interminabile, seria e svagata, diretta o sviata, letterale o figurata, della cartolina di Oxford»<sup>21</sup>.

Ma ciò non toglie che Derrida scopra, in questi *Invii*, la possibilità di innescare il discorso autobiografico, lasciando che anche sogni e ricordi a poco a poco si insinuino nel tessuto verbale, rivendichino un loro spazio, la loro decisiva presenza. Il caso più significativo è costituito dalla ricostruzione del momento in cui il piccolo Jackie, allora ancora residente nel suo paese natale, viene cacciato da scuola a seguito dell'introduzione («senza che nessun Tedesco avesse messo piede in Algeria»<sup>22</sup>, sottolinea) delle leggi anti-ebraiche. Ne deriva un senso di esclusione, di non appartenenza dal quale non si sarebbe più liberato, e forse destinato ad aggravarsi col tempo. Lo testimonia quanto Derrida ha dichiarato in un'intervista, rispondendo a una domanda di Maurizio Ferraris. È un passo significativo, perché ci dimostra come il discorso autobiografico sia strettamente connesso, in questo autore, con il discorso filosofico, quasi si trattasse di fili che non si possono più dipanare: «La data che lei ha privilegiato, il 1942, resterà per sempre per me il segno di una frattura o di un trauma»<sup>23</sup>. È a partire da quella data che «discernere tra il biografico e l'intellettuale, il biografico non intellettuale e il biografico intellettuale, il conscio e l'inconscio»<sup>24</sup> diventa, per Derrida, un'operazione faticosa, forse impossibile. E ora il racconto: «C'è uno che a dodici anni, senza che gli spieghino che cosa sia l'antisemitismo, né che cosa succede nel mondo politico, un giorno si vede messo alla porta dalla scuola da un preside che gli dice “Adesso torni a casa, i tuoi ti spiegheranno”. Crolla allora per il bambino quella sicurezza relativa rappresentata dalla scuola, cioè dal luogo dove gli giunge la cultura, in cui si pratica l'insegnamento delle lingue, in cui i

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 51.

<sup>21</sup> Ivi, p. 165. Derrida fa evidentemente riferimento alle *Lettere filosofiche* di Voltaire, al romanzo anonimo *Lettere di una monaca portoghese*, a *Le relazioni pericolose* di Choderlos de Laclos e infine alle *Lettere a Milena* di Franz Kafka.

<sup>22</sup> Ivi, p. 86.

<sup>23</sup> J. Derrida, «Ho il gusto del segreto», in J. Derrida - M. Ferraris, «Il gusto del segreto», tr. it. Bari, Laterza, 1997, p. 34.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

modelli dominanti della lingua francese sono insegnati o piuttosto inculcati. La mia sola madrelingua, se ne ho una, è il francese, ma ho avuto la sensazione, prestissimo e in modo oscuro, che quella lingua non fosse mia»<sup>25</sup>. Le cose non vanno molto meglio dopo il trasferimento in una scuola ebraica: il senso di non appartenenza permane: «Detestavo quella scuola. [...] Sul fondo di quel trauma non solo ho coltivato, lasciato che si coltivasse in me, una sorta di non appartenenza alla cultura francese, e alla Francia in generale, ma anche un rigetto, in qualche modo, dell'appartenenza ebraica»<sup>26</sup>.

Ma è tempo di chiudere i conti con *La cartolina*. Con l'oscurità, il deserto, il vuoto ai quali ci consegna. Questo suo destino è ben presente a Derrida, che ne coglie la differenza rispetto alle lettere proprio nell'incapacità della cartolina di conservare, della lettera, qualcosa che abbia valore («Destina la lettera alla sua rovina»<sup>27</sup>, annota). Ma soprattutto c'è, nel testo che stiamo analizzando, un passaggio di indubbio rilievo. Si tratta di un appunto che sembra riassumere buona parte della riflessione di Derrida sull'immagine, sulla scrittura di sé e su come il soggetto, in rapporto a queste, venga a essere dislocato, disseminato. Ogni immagine di noi, ogni pagina autobiografica non è mai il semplice riflesso di quello che siamo, di ciò che abbiamo vissuto, lo specchio in cui siamo invitati a riconoscerci. Quelle tracce devono muoversi attraverso il buio, sparpagliarsi, allontanarsi il più possibile da noi perché di noi possano dire qualcosa, devono essere cancellate, aprire degli spazi bianchi (come quelli di 52 battute in cui inciampiamo nelle pagine di *Imvi*) intersecarsi con le riflessioni critiche, sciogliersi e annodarsi, affidarsi al caso, all'imprevedibile traiettoria di un movimento involontario. Avremo modo di approfondire questo punto, ma intanto leggiamo: «Quando mi fotografo da solo nelle stazioni o negli aeroporti, getto via oppure strappo la cosa a pezzettini che se si tratta di un treno faccio volare via dal finestrino, se è un aereo li abbandono in un portacenere o dentro una rivista»<sup>28</sup>. Frammenti d'immagine dimenticati, dispersi: i semi o la cenere di un possibile autoritratto.

### *Il dito-occhio*

Possiamo adesso tornare alla domanda formulata in *Memorie di cieco* e che avevamo lasciato in sospeso: «Che accade quando si scrive senza vedere?». Ecco la risposta di Derrida: «Una mano cieca si avventura solitaria o dissociata in uno spazio

---

<sup>25</sup> Ivi, pp. 34-35. Sul problema della lingua materna, cfr. *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996 (tr. it. *Il monolinguisismo dell'altro*, Milano, Cortina, 2004, pp. 82-83): «Riassumiamo. Il monolingue di cui parlo parla una lingua di cui è *privato*. Non è la sua, il francese. Poiché è dunque privato di *ogni* lingua, e non ha più altra possibilità a cui ricorrere – né l'arabo, né il berbero, né l'ebraico, né alcuna delle lingue che degli antenati avrebbero parlato –, tanto che questo monolingue è in qualche modo *afasico* (forse scrive proprio perché è afasico), egli è gettato nella traduzione assoluta, in una traduzione senza polo di riferimento, senza lingua originaria, senza lingua di partenza. Non ci sono per lui che lingue d'arrivo, se vuoi, ma lingue che, singolare avventura, non arrivano a un punto d'arrivo, dal momento che non sanno più da dove partono, *a partire* da cosa esse parlano, e qual è il senso del loro tragitto».

<sup>26</sup> «*Ho il gusto del segreto*», cit., p. 35.

<sup>27</sup> *La cartolina*, cit., p. 225.

<sup>28</sup> Ivi, p. 79.

approssimativamente delimitato, tasta, palpa, accarezza tanto quanto iscrive, fa affidamento sulla memoria dei segni e supplisce alla vista, come se un occhio senza palpebre si aprisse sulla punta delle dita: l'occhio di troppo è appena spuntato vicinissimo all'unghia, un occhio solo, un occhio di guercio o di ciclope. A dirigere il tracciato è una lampada da minatore all'estremità della scrittura, un sostituto curioso e vigile, la protesi di un veggente a sua volta invisibile. Dal movimento delle lettere, di ciò che iscrive così quest'occhio nel dito, l'immagine indubbiamente si abbozza in me. Dopo il ritrarsi assoluto di un centro di comando invisibile, un potere occulto assicura a distanza una sorta di sinergia. Coordina le possibilità di vedere, di toccare, di muovere. E di sentire; poiché ciò che in tal modo disegno sono già parole di cieco»<sup>29</sup>.

Si tratta di un passo di notevole intensità, che ha la forza visionaria di una tela di Redon. Quando si scrive senza vedere non si producono soltanto scarabocchi, «graffiti illeggibili»<sup>30</sup>, ma assistiamo al disarticolarsi, a una dislocazione del soggetto, al suo comporsi in base a un altro codice, al delinarsi di una figura che ha l'inquietante e ambigua fisionomia di una creatura mitologica. La mano si muove nel buio, ma questo gesto dissociato e autonomo segna l'apertura di un nuovo, di un differente punto di vista. E ci fa comprendere che quel suo procedere, che si protende in avanti e che – sottolinea Derrida – precede quello della testa, che si colloca in anticipo quasi a voler catturare qualcosa nel buio, è analogo al movimento della scrittura. La mano si muove, e grazie a tale movimento non solo prende corpo una visione («l'immagine indubbiamente si abbozza in me»), ma si svela una caratteristica fondamentale del linguaggio. Quest'ultimo non ci appare più come il luogo della logica e della trasparenza, ma lascia finalmente affiorare una profondità che si sottrae al nostro sguardo. Il corpo fonico di cui è fatto non deve infatti farci dimenticare l'assenza che sta alla sua origine: «Bisogna sempre ricordare che la parola, il vocabolo si ascolta e che il fenomeno sonoro resta invisibile in quanto tale. Preoccupando in noi il tempo piuttosto che lo spazio, esso non si rivolge solamente da cieco a cieco, quasi fosse un codice per non vedenti, ma in verità ci parla sempre dell'accecamento che lo costituisce»<sup>31</sup>.

Scrivere senza vedere significa misurarsi con questa dimensione del linguaggio, ma anche, e ancora, qualcos'altro: vuol dire entrare in una camera oscura, operare, al di là di ogni percezione, dentro un'impalcatura di cui tuttavia non ci è permesso conoscere in anticipo la forma, né tanto meno le successive modificazioni, dentro uno schema che non emerge dal nulla, né viene creato dall'immaginazione, ma viene recuperato dalla memoria: «Virtuale, potenziale, dinamico, un tale grafico oltrepassa tutte le frontiere dei sensi, il suo essere-in-potenza è allo stesso tempo visivo e auditivo, motorio e tattile. Più tardi la sua forma apparirà alla luce del giorno come una fotografia sviluppata»<sup>32</sup>. Una fotografia destinata senza dubbio a sorprenderci, perché, come abbiamo sentito in precedenza, è l'esito del *ritrarsi di un centro di comando invisibile*, ciò che resta dell'esercizio di *un potere occulto*. La scrittura ci porta in un luogo che, letteralmente, non potevamo prevedere, al di là di ogni deliberato progetto, di ogni definita intenzione. Acefala, o

---

<sup>29</sup> *Memorie di cieco*, cit., pp. 13-14.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

meglio *chirurgica*, come la qualifica Derrida, essa evita una sistematica e totalizzante architettura, si insinua nel corpo delle parole, ne devia e ne raddoppia il senso, ne scombina la forma creando neologismi, elabora un lessico inedito, pratica e reinventa differenti modi del discorso. E talvolta finisce per ospitare, nel processo di una riflessione, schegge di narrazione autobiografica.

### *Segnali di infermità*

Aprondo *Memorie di cieco* noi vediamo le immagini scelte da Derrida. Ne citeremo alcune: i ciechi di Coypel, che tendono le mani in avanti quasi a voler evitare il rischio di una caduta; l'infermo di Lucas di Leida che, presentandosi a Cristo, indica con la mano i propri occhi quasi a voler proporre, nel chiedere la guarigione, il proprio autoritratto; le figure della mitologia (il Ciclope, Narciso, i Giganti), quelle dell'Antico e del Nuovo Testamento (Isacco che benedice Giacobbe del Primaticcio, Tobia che ridona la vista al padre in un disegno attribuito a Rembrandt). Immagini che ci conducono a cogliere l'origine del disegno, come accade nelle tele di Joseph-Benoît Suvée o di Jean-Baptiste Regnault; altre che ci mostrano l'artista, per esempio Henri de Fantin-Latour, mentre dipinge se stesso, mentre cioè guarda lo spettatore come se fosse la propria immagine riflessa nello specchio; immagini che rivelano tutta la loro intensità intollerabile (la luce che atterra San Paolo sulla via di Damasco, gli occhi letali della Medusa) o che al contrario ci restituiscono, come accade in un disegno di Francesco Vanni, un senso di beatitudine.

E tuttavia Derrida si affretta a precisare che ciò che stiamo sfogliando non è il diario di una mostra. Con un gesto che ormai ci appare familiare, egli sposta il discorso sulle circostanze che lo hanno portato ad assumere l'incarico di allestire l'esposizione al Louvre, e nel farlo finisce col dirci qualcosa di determinante sul suo rapporto col disegno, sulla scrittura e, non ultimo, sull'autobiografia. Quell'invito, ci racconta, lo aveva messo in uno stato di esultanza e insieme di timore. E ciò perché l'esperienza del disegno era stata, per lui, sempre «quella di un'infermità e, ancor peggio, di un'infermità colpevole»<sup>33</sup>. E spiega: «Ancor oggi penso che non potrei mai disegnare *né* guardare un disegno. In verità mi sento incapace di seguire con la mano la prescrizione di un modello: un po' come se, al momento di disegnare, non *vedessi* più la cosa. Svanisce subito, scompare ai miei occhi, non ne resta pressoché nulla»<sup>34</sup>. Il cieco, insomma, è lo stesso Derrida, quello che leggiamo è il suo autoritratto: «Dunque, per tutto il tempo che resta davanti a me, la cosa mi sfida producendo come per emanazione un'invisibilità a me riservata, una notte di cui sarei in qualche modo l'eletto. Mi acceca mentre mi fa assistere al penoso spettacolo»<sup>35</sup>.

Da qui siamo accompagnati da Derrida tra le pagine di un romanzo familiare di cui egli intende fissare unicamente un tratto: la gelosia nei confronti del fratello maggiore, del suo indubbio talento nel disegno. Al punto da suscitare in Jackie un

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 53.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

desiderio fraticida come, un po' ironicamente, ci ricorda il disegno *Caino e l'occhio di Abele* di Bartolomeo Passarotti. Conviene lasciar raccontare Derrida, perché il brano che adesso leggeremo non solo ci parla di quella gelosia, ma ci dice l'origine del suo interesse per la scrittura: «Io soffrivo nel vedere i disegni di mio fratello esposti in permanenza, religiosamente incorniciati sulle pareti di tutte le camere. Tentavo di imitare le sue copie: una penosa goffaggine mi confermava nella doppia certezza di esser stato certo punito, privato, lesa, ma anche, per ciò stesso, segretamente eletto»<sup>36</sup>. Scrivere avrebbe portato con sé, d'ora in poi, il segno di quella mancanza, la traccia di una visione: «Come se al posto del disegno, al quale il cieco in me rinunciò per sempre, fossi chiamato da un altro tratto, la grafia di parole invisibili, l'accordo del tempo e della voce che si chiama verbo – o scrittura»<sup>37</sup>. E quando il velo del ricordo si lacera e cade, siamo posti di fronte a una scena che pare suggerirci qualcosa sul modo in cui queste pagine sono state tessute, o forse sul funzionamento di tutta la macchina di scrittura messa in movimento da Derrida: «Io traggio dal disegno dei fili di lingua»<sup>38</sup>.

### *Immagine d'oltretomba*

Questi filamenti di lingua possono presentarsi come segmenti, tracce di scrittura autobiografica. Ma non solo. Perché talvolta si aggrovigliano, si piegano su se stessi e imbastiscono una riflessione sulla natura, il senso, la portata dell'autobiografia. Si tratta di un'operazione che Derrida aveva iniziato a compiere già sul finire degli anni Sessanta, quando cioè aveva ormai alle spalle opere di notevole spessore teorico come *La scrittura e la differenza* o *Della grammatologia*. In una conversazione con Lucette Finas, il filosofo, con un gesto ancora una volta spiazzante, aveva affermato: «Dico *io*, me lo dico, perché tutto ciò che scrivo è terribilmente autobiografico, ci se ne accorge subito. Incorreggibilmente autobiografico»<sup>39</sup>. È possibile non arrendersi a questa constatazione, in altre parole trovare dei segnali, nelle pagine di Derrida, di un'indagine di teorica rilevanza sull'autobiografia? E quali sono i punti salienti, i passi di questo percorso?

Derrida non ha mai scritto la storia della propria vita, ma ha composto «un libro sull'autobiografia»: *Memorie per Paul de Man*<sup>40</sup>. Si tratta di tre conferenze tenute subito dopo la morte dell'amico e critico letterario belga, scomparso il 21 dicembre del 1983. La circostanza è subito richiamata dallo stesso Derrida e il carattere luttuoso del libro viene reso in tal modo esplicito: «Non ce l'avrei fatta a preparare queste conferenze, non ne avrei avuto la forza o il desiderio, se non avessi fatto in modo che esse lasciassero o rendessero la parola all'amico scomparso, o almeno, essendo ciò impossibile, all'amicizia,

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 54.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> J. Derrida, «*Avoir l'oreille de la philosophie*», in «La Quinzaine littéraire», 152, 1972, poi in appendice a L. Finas, S. Kofman, R. Laporte, J.-M. Rey, *Écartés. Quatre essais à propos de Jacques Derrida*, Paris, Fayard, 1973 (tr. it. «*Aver l'orecchio della filosofia*», in *Posizioni*, Verona, Bertani, 1975, p. 138).

<sup>40</sup> J. Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988 (tr. it. *Memorie per Paul de Man. Saggio sull'autobiografia*, Milano, Jaca Book, 1995; il sottotitolo è un'aggiunta dell'edizione italiana, mentre la definizione citata si legge a p. 7).

all'unica, incomparabile amicizia che fu per me, grazie a lui. Non avrei potuto parlare che *in memoria di lui*<sup>41</sup>.

Ma le cose subito si aggrovigliano, perché ai tre testi inizialmente previsti si aggiunge una quarta conferenza tenuta da Derrida qualche anno più tardi, nel 1988, subito dopo l'imbarazzante rinvenimento di circa 125 articoli scritti da Paul de Man e pubblicati tra il 1940 e il 1942 in Belgio su «Le Soir», giornale in lingua francese, e su un altro di lingua fiamminga («Het Vlaamsche Land»). Concessioni all'occupante tedesco, contagio ideologico, antisemitismo: sono alcuni tratti distintivi di quegli interventi.

C'è poi la questione del titolo. *Memorie per Paul de Man* lascia spazio, infatti, a diverse possibilità di lettura e non è certo possibile, come del resto accade di consueto in Derrida, optare per una sola direzione escludendo le altre. Le implicazioni e i significati richiamati dal titolo, e in particolare dalla parola *memorie*, sono esplicitati dallo stesso Derrida nella terza conferenza, *Atti. Il significato di una parola data (The Meaning of a Given Word)*: «L'assenza di articolo e il plurale lasciano a questo nome, "Mémoires", nel deserto contestuale che circonda un titolo, il suo più alto potenziale d'equivocità. La perversione del linguaggio tocca qui il suo vertice»<sup>42</sup>. Derrida si riferisce al fatto che in francese la parola *mémoire* acquista significati diversi a seconda del suo impiego al femminile o al maschile, al singolare o al plurale. È un termine ibrido o androgino: «Si dice *une mémoire*, la memoria al femminile, per designare, nel senso più esteso, la facoltà (psicologica o no), l'attitudine, il luogo, il raccoglimento dei ricordi e dei pensieri»<sup>43</sup>. Ma la parola può essere letta anche al maschile, assumendo due significati diversi tra loro, a seconda che sia singolare o plurale: «Un *mémoire* (maschile singolare), è un documento, un rapporto, un *memo*, un *memorandum*, un bilancio che registra ciò che va ricordato; è sempre sommario e presuppone qualche forma di scrittura, un'esposizione all'esterno, un'iscrizione spaziale»<sup>44</sup>. La forma plurale maschile, *des mémoires*, «significa ancora scritti, ma degli scritti che raccontano una vita o una storia di cui l'autore pretende di essere il testimone»<sup>45</sup>. Tale forma rinvia a «quel genere enigmatico che, secondo Paul de Man, non è un genere, l'autobiografia. Un esempio: le *Mémoires d'Outre-Tombe*, ovvero quelle "memorie della mia vita" (*mémoires de ma vie*) di cui parla Rousseau in una lettera»<sup>46</sup>. La conclusione è lapidaria: «La traduzione di questo titolo rimane quindi impossibile»<sup>47</sup>.

Ma, superato lo scoglio del titolo, siamo di fronte a una nuova difficoltà, in quanto scrivere delle memorie presupporrebbe una maestria narrativa, una capacità affabulatoria che Derrida confessa di non possedere. Nella prima conferenza, *Mnemosine*, tenuta in francese alla Yale University, nel 1984, leggiamo infatti: «Non ho mai saputo raccontare una storia. E poiché non amo nulla quanto la memoria, e Mnemosine, la Memoria in persona, ho sempre avvertito questa incapacità come una triste infermità. Perché mi è stato negato il narrare? Perché non ho mai ricevuto questo dono da Mnemosine?»<sup>48</sup>. E

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 34.

<sup>42</sup> Ivi, p. 86.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 86-87.

<sup>44</sup> Ivi, p. 87.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*. *Memorie d'oltretomba* è il titolo di una celebre opera di François-René de Chateaubriand.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Ivi, p. 21.

più avanti riprende e approfondisce il discorso. La questione, a questo punto, non concerne più i suoi limiti personali, ma investe il senso e la possibilità di un racconto, il valore che possiamo attribuire alle parole che si misurano con l'enigma di una vita: «Chi è veramente capace di raccontare una storia? È possibile la narrazione? Chi può vantarsi di conoscere ciò che una narrazione mette veramente in gioco?»<sup>49</sup>. E non resta ormai che chiedersi come sia possibile dare forma a quella voce d'oltretomba, al volto e alla maschera dell'altro.

La morte, dice Derrida, è il momento in cui «non si pone più altra scelta – si potrebbe pensare – che tra la memoria e l'allucinazione. Se la morte accade all'altro e ci accade tramite l'altro, l'amico non è più *se non in noi, tra di noi*. In se stesso, per se stesso, da se stesso, non è più, più nulla. Non vive che in noi»<sup>50</sup>. Tale constatazione, che ci può apparire persino ovvia, acquista nella pagina di Derrida un altro significato e turba, inquieta ogni superficiale immagine di sé, fa della morte una realtà che opera anche prima della fine, che genera la consapevolezza del limite e rende possibile, proprio in virtù di tutto questo, un legame di amicizia: «Ma *noi* non siamo mai *noi stessi*, e tra di noi, identici a noi, un “io (*moi*)” non è mai in se stesso, identico a se stesso; questa riflessione speculare non si chiude mai su se stessa, non compare mai *prima* di una tale *possibilità* del lutto, prima e fuori da questa struttura dell'allegoria e della prosopopea che, in anticipo, costituisce ogni “essere-in-noi” e “in-me (*moi*)”, tra noi o tra sé»<sup>51</sup>. Derrida ci ricorda che il *self*, il se stesso può apparire solo nella forma di «questa prosopopea allucinatoria»<sup>52</sup> e anche prima che la morte dell'altro realmente si verifichi. E aggiunge: «La strana situazione che sto qui descrivendo, la mia amicizia con Paul de Man per esempio, mi avrebbe permesso di dire ciò che sto dicendo anche *prima* della sua morte. È sufficiente che lo sappia mortale, ch'egli mi sappia mortale – non si dà amicizia senza una tale coscienza della finitudine»<sup>53</sup>. Ed è grazie a un simile meccanismo, a un simile movimento che il discorso autobiografico ci consente di riconoscere quello che siamo. La dimensione del lutto possibile, questo spazio o questo tempo *altro*, scrive la nostra biografia: «Noi non siamo noi stessi che a partire da questo sapere più antico di noi stessi, ed è per tale ragione che dico che cominciamo attraverso questo *ricordo*, giungiamo a noi stessi attraverso questa memoria del *lutto possibile*»<sup>54</sup>.

La memoria ci riporta il corpo e la voce dell'altro sotto forma di segni o simboli, di immagini o rappresentazioni mnestiche, frammenti staccati e dispersi, inevitabilmente lacunosi; tale memoria luttuosa «fa in modo che la parola dica sempre altro ancora rispetto a ciò che dice»<sup>55</sup>, consente alla mano che scrive di muoversi libera, autonoma. La vita e la morte si annodano, la verità e la finzione (*Dichtung und Wahrheit*, esemplifica Derrida, citando Goethe) non sono più districabili nel tessuto e nel movimento di una pagina. E a delinarsi, infine, è il tracciato, la fisionomia del discorso autobiografico in

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 26.

<sup>50</sup> Ivi, p. 40.

<sup>51</sup> Ivi, pp. 40-41.

<sup>52</sup> Ivi, p. 41.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Ivi, p. 44.

<sup>55</sup> Ivi, p. 47.

Derrida: «La parola e la scrittura funerarie non sopraggiungono dopo la morte, ma piuttosto travagliano la vita nella forma di ciò che chiamiamo autobiografia»<sup>56</sup>.

### *Il lato oscuro della frase*

Per approfondire la riflessione di Derrida sull'autobiografia possiamo prendere in mano un testo uscito pochi anni dopo le *Memorie per Paul de Man*. Si intitola *Circonfessione* e fa parte di un libro intitolato *Jacques Derrida*, scritto dal filosofo insieme a Geoffrey Bennington<sup>57</sup>. I testi dei due autori coabitano in una maniera quanto meno singolare. Quello di Derrida scorre sul lembo inferiore della pagina. Ciò che sta sopra, nei restanti due terzi del foglio, è il saggio di Bennington: un dizionario, un insieme di voci che intendono offrire, come un *database* (il titolo, non a caso, è *Derridabase*), una sintesi del pensiero derridiano.

*Circonfessione* è composto da 59 capitoletti, un numero che corrisponde agli anni del filosofo all'epoca (il 1989) in cui egli ha dato inizio alla stesura di questo testo autobiografico. Si tratta di «59 periodi, 59 respirazioni, 59 commozioni, 59 compulsioni»<sup>58</sup>, come li definisce Derrida: 59 frasi in cui nessun punto, ma soltanto qualche virgola, scandisce i ritmi della lettura. Il titolo nasce da una sincrasi di due vocaboli, che corrispondono a due ben distinte realtà, la circoncisione e la confessione, ma anche a due temi, a due differenti – e tuttavia in qualche misura convergenti – dimensioni del testo. La circoncisione è il segno dell'alleanza del popolo ebraico con Dio, il rito celebrato dal *mohel*, il patto, il sigillo di una tradizione e dell'identità di un individuo. Il comandamento inciso nella carne, l'evento che accade prima della parola. Ma in Derrida, si diceva, la circoncisione è anche altro. Egli lo dice nel modo più chiaro nella frase 38: «*La circoncisione resta il filo che mi fa scrivere qui, anche se ciò che vi sta attaccato sta attaccato soltanto a un filo e minaccia di perdersi*»<sup>59</sup>. È un filo che si trasforma in una riga di confine, la linea che indica il movimento della scrittura, il rapporto che occorre stabilire con il testo, il margine che separa dal silenzio: «*Il limite è la circoncisione, la cosa, la parola, il libro, da far saltare, no non è questo, ma da trattare, amare in modo tale che io possa scrivere, o meglio, vivere senza aver più bisogno di scrivere...*»<sup>60</sup>.

L'altro vocabolo, *confessione*, denuncia immediatamente la natura autobiografica dello scritto, richiama l'atto che connota il testo come un racconto di sé. Derrida non nasconde questa disposizione delle sue pagine, che anzi gli appaiono come lo schermo su cui si proietta «il film di tutta la mia vita»<sup>61</sup>. Figure familiari, volti amati, malattie, traumi, eventi intimi, racconti di sogni, prospettive e bilanci emergono come barlumi sulla

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 36.

<sup>57</sup> G. Bennington - J. Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Éditions du Seuil, 1991 (tr. it. G. Bennington, *Derridabase* - J. Derrida, *Circonfessione*, tr. it. Roma, Lithos, 2008).

<sup>58</sup> J. Derrida, *Circonfessione*, cit., p. 119.

<sup>59</sup> Ivi, p. 182.

<sup>60</sup> Ivi, p. 76. Il rapporto con l'ebraismo è oggetto anche di altri testi derridiani, come ad esempio *Un vers à soi. Points de vue piqués sur l'autre voile*, in H. Cixous - J. Derrida, *Voiles*, Paris, Galilée, 1998 (tr. it. *Un baco da seta. Punti di vista trapuntati sull'altro velo*, in *Veli*, Firenze, Alinea, 2004, pp. 21-73).

<sup>61</sup> *Circonfessione*, cit., p. 261.

superficie della pagina e nel contempo appaiono quasi del tutto cancellati, triturati, ridotti in frammenti. Accade con la presenza più importante, e ripetutamente riproposta – al punto da correre il rischio di ridursi a luogo comune, a topos letterario – quella della madre ormai morente. Di fronte a lei, alle sue pupille sempre più oscurate e smarrite, il figlio sente dissolversi le tracce della propria identità: «Scrivo qui nel momento in cui mia madre non mi riconosce più e, capace ancora di parlare o di articolare, un po', lei non mi chiama più, e per lei, e quindi per il resto della sua vita, non ho più nome»<sup>62</sup>. Fino a quando il volto della madre non diventa un'immagine indecifrabile: «Non le ho ancora chiuso gli occhi ma lei non mi vedrà più, mentre io vedo, io, i suoi occhi spalancati, poiché mia madre non vede più, avevo dimenticato di dirlo, non vede quasi più, non si sa di preciso, il suo sguardo non si fissa più, seguendo a mala pena la direzione delle voci, ogni giorno di meno»<sup>63</sup>.

Trovano spazio, in *Circonfessione*, gli eventi traumatici e drammatici della vita di Derrida. In una pur esigua rassegna, «fin dove si estende la memoria», rientra «la morte di due bambini, Jean-Pierre Derrida, il cugino, un anno più di te, schiacciato da un'automobile davanti a casa sua a Saint-Raphaël, a scuola ti dicono tuo fratello è morto, tu ci credi, un tempo d'annientamento da cui non sei mai resuscitato, e cinque mesi più tardi, 1940, la morte di Norbert Pinhas, tuo fratello piccolo stavolta»<sup>64</sup>; e poi la già ricordata espulsione dal liceo in seguito ai provvedimenti contro gli ebrei, l'arresto nel 1981 a Praga, con la grottesca accusa di traffico di droga. Ma vi sono anche i percorsi, impenetrabili e sotterranei, del suo nome segreto, Élie, a partire da «una bellissima fotografia a colori della tomba di Eugène Derrida, al cimitero di Saint-Eugène, la tomba cioè, del fratello di mio padre e padre di quel Roger che era appena morto, ma soprattutto lo zio che mi tenne in braccio il giorno della mia circoncisione, e che si chiamava Élie per il motivo segreto che a quel punto mio fratello mi rivela, ossia che l'avevano chiamato così in memoria di suo zio, il fratello di mio nonno Abraham, cioè quell'Élie di cui in famiglia nessuno parlava più dal giorno in cui aveva abbandonato moglie e figli per andare a rifarsi una vita nella metropoli, cosa di cui, unico della sua generazione, Eugène Eliahou ebbe e confidò la rivelazione a sua figlia Fernande, la sorella di Roger, che lo disse a mio fratello che me l'ha detto ieri, diavolo...»<sup>65</sup>.

Ma la trama autobiografica di *Circonfessione* accoglie anche eventi, almeno in apparenza, più banali. Ne è un esempio la paralisi facciale di cui Derrida ebbe per un certo periodo a soffrire, e di cui il filosofo ci aveva già fornito ampia notizia e descrizione in *Memorie di cieco*<sup>66</sup>, e alla guarigione dalla quale s'era imposto in lui il tema della mostra al Louvre; quella testimonianza si ripropone qui, accompagnata dai riverberi mitologici che avevano trovato un loro spazio già nel libro del 1990: «Da qualche giorno il mio viso si vede sfigurato da una paralisi facciale che tiene il mio occhio sinistro fisso

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 26.

<sup>63</sup> Ivi, p. 61.

<sup>64</sup> Ivi, p. 223.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 168-169. Inoltre il profeta Elia è il guardiano della circoncisione, come ricorda lo stesso Derrida, ivi, p. 90.

<sup>66</sup> Cfr. *Memorie di cieco*, cit., pp. 47-48.

aperto come un ciclope dall'occhio di vetro, vigilanza imperturbabile del morto, la palpebra tesa dalla barra verticale di una cicatrice interna»<sup>67</sup>.

L'interesse principale dello scritto di Derrida, tuttavia, non sta tanto, o perlomeno non soltanto, nel recupero di questi frammenti di esistenza, quanto piuttosto nella messa in questione del senso e della portata di un testo autobiografico. Il rapporto con la verità, che si sarebbe tentati di dare per scontato, è qui messo tra parentesi, in qualche passaggio senz'altro negato: «Vorrà dire che una confessione non fa la verità»<sup>68</sup>; e più avanti: «In altre parole, avrete ormai capito che una confessione non ha niente a che vedere con la verità»<sup>69</sup>. Ed è soprattutto l'architettura stessa della frase, di ciascuna delle 59 frasi del testo, a mostrare la natura dell'operazione compiuta da Derrida. Il quale si confronta, in ogni periodo appunto, con *Le confessioni* di Sant'Agostino, quasi a voler risalire alle fonti del discorso autobiografico, a ripensarne i fondamenti, le premesse, a misurare la distanza dalle pagine del vescovo d'Ippona. Talvolta, come nella frase 25, è proprio da una citazione di Agostino che le parole di Derrida prendono avvio («ciascuna un *cogito* agostiniano che dice *io sono* a partire dal *manduco bibo, sono già morto*, ecco l'origine delle lacrime»<sup>70</sup>), oppure dalla frequente ricorrenza, appunto, del motivo delle lacrime: «La spugna immensa e finita di sA, gravida come una memoria, di tutte le lacrime abbandonate o trattenute nelle *Confessioni*»<sup>71</sup>, fino al punto da farle proprie, di non riuscire a parlare se non attraverso di loro<sup>72</sup>. Le *Confessioni* sono il libro delle lacrime, secondo la definizione fornita in *Memorie di cieco*<sup>73</sup>: in altre parole, per Derrida, il libro della visione velata, cancellata dal pianto.

E poi c'è un altro margine, un argine opposto in ogni frase, che è costituito dai segmenti di un testo di Derrida intitolato *Circonfessione* o *Livre d'Élie*, e scritto, come ci ricorda Federico Viri, «a partire dal 1976 in concomitanza con *La carte postale* e affidato a quaderni d'appunti. Questi appunti sono le tracce del rapporto intenso, combattuto e inquieto di Derrida con l'ebraismo»<sup>74</sup>. Ogni frase di Derrida risponde a questa articolata conformazione, si muove in uno spazio aperto tra l'una e l'altra citazione (che di quella frase finiscono dunque per far parte), tra l'uno e l'altro troncamento. Circonfessione e confessione confluiscono, si fondono. E diventano lo spazio in cui risuona non soltanto il racconto di sé, ma anche quello dell'altro, una voce che sposta e interseca quella dell'io («confesso mia madre, si confessa sempre l'altro, io mi confesso vuol dire io confesso mia madre vuol dire io confesso di far confessare mia madre, la faccio parlare in me, davanti a me»<sup>75</sup>). Il taglio, la cicatrice, coincidono con ogni singola parola, quelle parole

---

<sup>67</sup> *Circonfessione*, cit., pp. 92-93.

<sup>68</sup> Ivi, pp. 73-74.

<sup>69</sup> Ivi, p. 102.

<sup>70</sup> Ivi, p. 119.

<sup>71</sup> Ivi, p. 101.

<sup>72</sup> Cfr. ivi, p. 93.

<sup>73</sup> Cfr. *Memorie di cieco*, cit., p. 152.

<sup>74</sup> F. Viri, *Postfazione*, in G. Bennington, *Derridabase - J. Derrida, Circonfessione*, cit., p. 287.

<sup>75</sup> *Circonfessione*, cit., p. 137. L'idea che autobiografia significhi mettersi all'ascolto, prestare orecchio alla voce dell'altro e dell'altro farsi quindi anche scrittura era già emersa in una conferenza del 1976, pubblicata qualche anno più tardi con il titolo *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 1984 (tr. it. *Otobiographies. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, Padova, Il Poligrafo, 1993). Un titolo che, nella sua fonica ambiguità, collega orecchio (in greco

che si intravedono soltanto in una prospettiva laterale («una parola non si vede mai in faccia»<sup>76</sup> annota Derrida), sono il linguaggio di chi dal linguaggio avverte di essere in qualche modo separato («amo troppo le parole perché non ho una lingua mia»<sup>77</sup>), di chi non si riflette in ogni frase, ma al contrario in ogni frase si cerca («cercando una frase io mi cerco in una frase»<sup>78</sup>), e così facendo consegna la scrittura a un destino nomade («una scrittura senza interruzione che da sempre si cerca»<sup>79</sup>), a un movimento forse infinito, all'inquietudine, al tremore.

L'autobiografia, in *Circonfessione*, si fa dunque «destinerranza del desiderio»<sup>80</sup>, ospita, anziché rivelarlo, il segreto di una vita, parla e si muove in modo obliquo, suggerisce ipotesi, insegue «una lingua sconosciuta»<sup>81</sup>, il lato oscuro della frase. E traduce questo percorso in immagini. Quella della penna-siringa, per esempio, con cui il testo si apre, della punta che aspira e raccoglie il sangue «dall'invisibile dentro»<sup>82</sup>. Oppure l'immagine, ancora più impressionante, costituita dallo schermo del computer, la superficie in cui quotidianamente prendono forma i segni della memoria e della scrittura, e che adesso sembra a sua volta guardare verso di noi («come se lo schermo – annota Derrida – mi desse a vedere la mia propria cecità»<sup>83</sup>), fissarci ossessiva, maliziosa: «Di colpo guardo questa superficie grigia e leggermente bombata come l'occhio opaco di un cieco che non mi lascerà mai in pace»<sup>84</sup>.

### *L'animale che scrive la propria vita*

Molti anni più tardi, nel 2006, viene pubblicato un saggio dal titolo *L'animale che dunque sono*<sup>85</sup>. Siamo ormai in un tempo postumo: il testo risale ad alcuni anni prima, al 1997. Qui Derrida s'interroga sull'elemento che più di ogni altro, più dello stesso linguaggio ad esempio, caratterizzerebbe la natura umana. La risposta è stata efficacemente sintetizzata da Gianfranco Dalmaso nell'introduzione all'edizione italiana del libro in questione: «L'uomo è un animale *autobiografico* dove il termine autobiografico va preso alla lettera: l'uomo è *un animale che scrive la propria vita*»<sup>86</sup>. Che cosa s'intenda comunemente per autobiografia Derrida lo chiarisce commentando un passo del *Discorso sul metodo* di Descartes: «Ogni autobiografia si presenta come una testimonianza: dico o

---

οὗς-ὄτως) e autobiografia, e in tal modo consente di garantire, scrive Derrida, «la coerenza e la continuità del mio percorso» (p. 40), percorso che conduce a riconoscere la «*différance* dell'autobiografia», cioè il suo essere «una allo- e tanatografia» (p. 63).

<sup>76</sup> *Circonfessione*, cit., p. 238.

<sup>77</sup> Ivi, p. 88.

<sup>78</sup> Ivi, p. 19.

<sup>79</sup> Ivi, p. 181.

<sup>80</sup> Ivi, p. 179.

<sup>81</sup> Ivi, pp. 108-109.

<sup>82</sup> Ivi, p. 16.

<sup>83</sup> Ivi, p. 252.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006 (tr. it. *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006).

<sup>86</sup> G. Dalmaso, *Il limite della vita*, introduzione a *L'animale che dunque sono*, cit., p. 7.

scrivo quello che sono, vivo, vedo, sento, intendo, tocco, penso; e, reciprocamente, ogni testimonianza si presenta come verità autobiografica: garantisco la verità riguardo a ciò che io, io stesso, ho percepito, visto, inteso, sentito, vissuto, pensato, ecc.»<sup>87</sup>. Derrida, tuttavia, ci ha già mostrato di possedere una concezione più complessa e problematica del discorso autobiografico. Ora esso gli appare come una parola duplice, come un movimento sempre orientato in una direzione e contemporaneamente in quella opposta. Per usare una parola cara a Derrida, l'autobiografia è un *pharmakon*, cura e veleno, è l'impronta di un soggetto che scrivendo si forma e si decostruisce, il segno, messo davanti ai nostri occhi, della sua sparizione. È un discorso in bilico tra rivelazione e segreto, tra costruzione (dunque possibilità di trasformazione) e resistenza: «L'autobiografia, la scrittura che il vivente fa di se stesso, la traccia propria del vivente, l'essere per sé, l'auto-affezione o l'auto-infezione come memoria o come archivio del vivente, sarebbe un movimento immunitario (quindi un movimento di salute, di salvataggio e di salvezza del salvo, del santo, dell'immune, dell'indenne, della nudità verginale e intatta), ma un movimento immunitario col pericolo sempre di diventare auto-immunitario, come ogni *autos*, ogni ipseità, ogni movimento automatico, automobile, autonomo, auto-referenziale. Non c'è niente che rischi di essere più velenoso di un'autobiografia, velenoso prima di tutto per sé, auto-infettivo per il presunto firmatario così auto-affetto»<sup>88</sup>. Da qui il carattere aporetico e implacato di ogni pagina autobiografica, il suo procedere instabile, travagliato.

Ma c'è un'immagine da cui l'autobiografia, secondo Derrida, muove i suoi primi passi. Essa è avviata dalla presenza dell'altro, dal suo sguardo. Ci imbattiamo in una così irriducibile diversità anche quando l'altro è un animale. Per esempio un gatto, all'interno di una stanza. «Sono ancora», racconta Derrida, «nella stessa stanza. L'animale mi guarda. Forse dovrei ammettere ancora una volta, rischiando di ripetermi, compulsivamente, aggiungendo così un'altra vergogna alla doppia vergogna della vergogna di cui ho parlato poco fa, una certa riservatezza che è sempre possibile interpretare come un fantasma? Non intendo ammettere una colpa, ma voglio confessare una vergogna senza colpa apparente, una vergogna di avere vergogna della vergogna, all'infinito, la possibile colpa di avere vergogna di una colpa che nemmeno so se esiste»<sup>89</sup>. Una condizione che si fa presto intollerabile: «Mi ha preso allora un senso di vergogna, di imbarazzo e di pudore: voglia di rivestirmi in tutta fretta, o di voltare le spalle perché il gatto non mi vedesse nudo, e più precisamente con la faccia e il sesso visibili»<sup>90</sup>. Sembra quasi di assistere a una sequenza di *Film* di Samuel Beckett, con il protagonista che tenta inutilmente di sfuggire a un occhio che lo segue, che lo perseguita. La cosa si complica, diventa più acuta se una terza presenza è nella stanza, soprattutto se questo terzo è una femmina: «Ora questo io, questo io maschile, crede di notare che la presenza di una femmina nella stanza accenda in rapporto al gatto, quel gatto nudo che mi vede nudo, e vede che lo vedo guardarmi nudo, come una scintilla con un *fumus* di gelosia che fa le sue volute come l'incenso nell'aria. L'altra fatalità accidentale (ma è davvero accidentale?) è, oltre la presenza di una

---

<sup>87</sup> J. Derrida, *ivi*, p. 123.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

femmina, la presenza di una *psiche* nella stanza. A questo punto non sappiamo quanti siamo tutti e tutte. E io penso che l'autobiografia è cominciata a questo punto»<sup>91</sup>.

Ed è qui, proprio qui, di fronte allo sguardo dell'altro, nel momento in cui scocca la scintilla del discorso autobiografico, che si manifesta l'insufficienza di tutto il pensiero occidentale, se non addirittura la sua latitanza: «Prendo innanzitutto coscienza di un fatto evidente: nella storia dei grandi discorsi canonici sull'animale, dei discorsi di tipo filosofico (da Aristotele a Descartes, da Kant a Hegel, a Heidegger o a Lévinas e a Lacan) come anche dei discorsi del senso comune che, al fondo, sono gli stessi [...] non ci si domanda mai se un animale può vedere *me* nudo, e soprattutto se *si* può vedere nudo. Perché qui c'è certamente un enorme campo problematico, sia per le scienze cosiddette positive del comportamento animale (che forse qua o là, a loro modo, hanno cominciato a decifrarlo) sia per un pensiero filosofico che credo che non se ne sia mai interessato»<sup>92</sup>. L'autobiografia ci mostra questa pagina ancora da scrivere: l'ultima immagine del pensiero.

### *Gli occhi di Apollo*

In una sala del Louvre dedicata alle antichità greche, è possibile ammirare il *Torso di Mileto*, così denominato dal luogo in cui la statua venne ritrovata. Si tratta di una scultura in marmo, che si presenta priva della testa e delle braccia; resta, soltanto fino all'altezza del ginocchio, una gamba; l'altra, scomparsa, era probabilmente tesa in avanti.

Nel 1902 Rilke si trasferisce a Parigi: abbandonerà la capitale francese e vi farà ritorno più volte negli anni successivi. Qui avrà occasione di conoscere Rodin diventando per un certo periodo il suo segretario a Meudon. Sullo scultore e sulla sua opera, così determinante per la propria formazione, il giovane poeta ci ha lasciato pagine importanti<sup>93</sup>. Visitando il Louvre, Rilke rimase affascinato dal Torso di Mileto, tanto da comporre in proposito dei versi che oggi possiamo leggere nella seconda parte delle *Nuove poesie*. Il poeta immagina che la statua rappresenti il dio Apollo, e sin dall'*incipit* sottolinea l'assenza della testa e, dunque, degli occhi: «Non conoscemmo il suo capo inaudito, / e le iridi che vi maturavano» [*Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt, / darin die Augenäpfel reifen*]<sup>94</sup>. Ma tale mancanza non sottrae lo spettatore allo sguardo divino; al contrario, il frammento «arde come un candelabro» [*glüht noch wie ein Kandelaber*]. Tutta la statua diventa così un solo occhio, e la luce che da esso emana non smette di investire e di interrogare chi la osserva. «L'occhio assente – scriverà Paul de Man in un saggio che possiamo leggere in *Allegorie della lettura* – permette la nascita di una visione immaginaria, trasformando la scultura senza occhi in una sorta di occhio d'Argo»<sup>95</sup>. Fino al perentorio

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 100. È opportuno ricordare che il vocabolo *psyché*, in francese, significa anche (come in questo caso) “grande specchio inclinabile”.

<sup>92</sup> Ivi, pp. 100-101.

<sup>93</sup> Sono raccolte nel volume *Su Rodin*, tr. it. Milano, Abscondita, 2009.

<sup>94</sup> Per i versi tratti da *Torso arcaico di Apollo* facciamo riferimento alla traduzione di Giacomo Cacciapaglia e al testo contenuto in Rainer Maria Rilke, *Poesie 1907-1926*, tr. it. Torino, Einaudi, 2014, pp. 129-130.

<sup>95</sup> P. de Man, *Tropi (Rilke)*, in *Allegorie della lettura*, tr. it. Torino, Einaudi, 1997, p. 52.

e conclusivo invito, che già conosciamo, rivolto allo spettatore e alla sua vita: «Tu devi mutarla» [*Du mußt dein Leben ändern*].

Derrida si è occupato sporadicamente dell'opera di Rilke<sup>96</sup> e soprattutto mai, a quanto ne sappiamo, ha detto qualcosa a proposito di questa poesia. Ma forse proprio *Torso arcaico di Apollo* può dirci qualcosa intorno all'opera di Derrida, alla sua idea di scrittura, e in particolare dell'autobiografia. La statua è una presenza cieca, quasi cancellata, distante e irriducibile, definitivamente *altra*, e tuttavia capace di turbare la vita e le pagine, di ripensarle, di toccarne i nodi, di aprire delle fessure, degli spazi vuoti. Può essere letta come l'immagine di quell'altrove che sempre, secondo Derrida, entra in gioco nel discorso autobiografico, di quel punto a cui occorre guardare se si vuol sperare di poter dire qualcosa di sé. Scrivere al buio è il nome che abbiamo dato a quell'altrove: un gesto che sfugge alla vigilanza dell'io, che si colloca ai confini del sonno. Ciò vuol dire tessere e disfare la pagina, distruggere e ricostruire un'immagine, pensare, per citare il sottotitolo di *Memorie di cieco*, l'autoritratto come rovina. Ogni totalità è impossibile; sempre resiste, inviolato, un enigma. Il testo diviene il luogo in cui filtra e prende forma un'*altra* prospettiva, in cui, anche quando – e soprattutto quando – dichiara di raccontare una vita, si proietta l'ombra del lutto, il passo oscuro della morte. Scrivere al buio è seguire l'esempio di Perseo, che distoglie lo sguardo per poter contemplare l'immagine riflessa della Medusa, che sceglie la maschera, un movimento che è all'origine di ogni paradosso. «Perseo potrebbe diventare il patrono di tutti gli autoritrattisti. Egli firma tutte le maschere»<sup>97</sup>, ha scritto Derrida.

Le iridi di Apollo, quegli occhi cancellati, assenti, modellano e guidano la scrittura di Derrida, suggeriscono la sua direzione, ne scandiscono i tempi. La sospingono in una continua metamorfosi, le ricordano che in ogni discorso autobiografico l'io non c'è. È una realtà spettrale, un fantasma, un luogo che non possiamo smettere di cercare.

---

<sup>96</sup> E tuttavia, proprio in *Memorie di cieco* (p. 58), Derrida ha inserito alcuni versi tratti dalla poesia di Rilke *Die Blinde* (*La cieca*).

<sup>97</sup> *Memorie di cieco*, cit., p. 98.

Giuseppe Zuccarino

## Kant in frammenti

1. Nel 1973-74, Jacques Derrida tiene all'École normale supérieure di Parigi un seminario dal titolo *L'Art (Kant)*. Da una serie di estratti da questo ciclo di lezioni è composto il saggio *Parergon*, che dopo una prima pubblicazione parziale in rivista nel 1974 è apparso, ampliato, nel libro derridiano *La vérité en peinture*<sup>1</sup>. Per evidenziare anche visivamente la natura frammentaria dei passi proposti, ognuno di essi inizia con la lettera minuscola e si conclude senza il punto. Inoltre, a separare un brano dall'altro, compare uno spazio vuoto delimitato da tratti angolari, in modo da suggerire il «bianco della cornice con gli angoli aperti»<sup>2</sup>. Sarebbe ingenuo chi scorgesse in ciò una trovata eccentrica da parte di Derrida, il quale invece si è sempre impegnato a ripensare la scrittura in tutti i sensi e le forme, compresi gli effetti di impaginazione. In certi casi tali effetti risultano immediatamente percepibili, in altri meno: «Ci sono dei testi in cui credo di dovermi impegnare in questa messa in spazio visibile con molti bianchi [...]. Ma talvolta la spazializzazione è inappariscente, cioè si impone in maniera quasi invisibile attraverso la scrittura più lineare»<sup>3</sup>. Inoltre *Parergon* è accompagnato da illustrazioni in bianco e nero, che riproducono dipinti o disegni riferibili agli argomenti trattati nel corso del saggio.

Il primo paragrafo di esso interroga il modo in cui la filosofia si rapporta all'arte, anche nel contesto dell'insegnamento. Ad esempio, le regole didattiche suggerirebbero di iniziare un corso dedicato a questo tema con una riflessione sull'oggetto stesso del discorso, cioè chiedendosi cosa sia l'arte. Ma fare ciò significherebbe presupporre «che l'arte – la parola, il concetto, la cosa – abbia un'unità e ancor meglio un senso originario, un *etymon*, una verità *una e nuda* che basterebbe svelare *attraverso* la storia»<sup>4</sup>. Anche interrogarsi su «cosa vuol dire l'arte» ricondurrebbe alle risposte fornite da una tradizione millenaria: «Quando un filosofo ripete questa domanda senza trasformarla, senza distruggerla nella sua forma, nella sua forma di domanda, nella sua struttura onto-interrogativa, ha già sottomesso tutto lo *spazio* alle arti discorsive, alla voce e al *logos*»<sup>5</sup>.

Un altro pericolo consiste nel credere di poter circoscrivere o delimitare l'ambito artistico: «Il filosofico racchiude l'arte nel suo cerchio, ma ciò equivale subito a lasciar catturare il proprio discorso sull'arte nell'ambito di un cerchio»<sup>6</sup>. Di ciò si può trovare conferma in due opere di grande rilievo, l'*Estetica* di Hegel e il saggio *L'origine dell'opera*

---

<sup>1</sup> J. Derrida, *Parergon*, in *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 19-168 (tr. it. *Parergon*, in *La verità in pittura*, Roma, Newton Compton, 1981, pp. 19-140). Dal medesimo seminario proviene un altro saggio dell'autore, *Économimesis*, in AA. VV., *Mimesis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975, pp. 55-93 (tr. it. *Economimesis. Politiche del bello*, Milano, Jaca Book, 2005).

<sup>2</sup> *Restitutions – de la vérité en peinture*, in *La vérité en peinture*, cit., p. 344 (tr. it. *Restituzioni – della verità in «peinture»*, in *La verità in pittura*, cit., p. 286; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

<sup>3</sup> J. Derrida, in *Artaud, oui... Entretien avec Jacques Derrida*, in «Europe», 873-874, 2002, p. 37.

<sup>4</sup> *Parergon*, cit., p. 25 (tr. it. p. 24).

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 27 (tr. it. p. 25).

<sup>6</sup> *Ibidem* (tr. it. p. 26).

d'arte di Heidegger. Derrida sottolinea come il ruolo della circolarità sia evidente nel discorso hegeliano: «La filosofia dell'arte è dunque un cerchio in un cerchio di cerchi: un "anello", dice Hegel, nel tutto della filosofia. [...] La domanda "Che cos'è il bello?", solo la filosofia può porla e può rispondervi: il bello è una produzione dell'arte, cioè dello spirito. L'idea della bellezza ci è data dall'arte, cerchio all'interno del cerchio dello spirito e dell'enciclopedia filosofica»<sup>7</sup>. Il riferimento è a passi hegeliani come il seguente: «Ciascuna delle parti della Filosofia è un Tutto filosofico, un circolo che si chiude entro se stesso. In ciascuno di tali circoli, l'Idea filosofica si trova in una determinatezza o elemento particolari. Ora, il singolo circolo, essendo entro sé una totalità, infrange anche le barriere del suo elemento e fonda una sfera ulteriore. Il Tutto si presenta pertanto come un circolo di circoli, ciascuno dei quali è un momento necessario: di conseguenza, il sistema dei loro elementi peculiari costituisce l'Idea totale, la quale si manifesta a un tempo in ogni singolo circolo»<sup>8</sup>. Secondo Hegel, quindi, l'estetica va concepita come un cerchio specifico, idealmente situato all'interno del cerchio maggiore: «Ogni singola parte è, in pari misura, da un lato un circolo che ritorna in sé, mentre dall'altro ha nel contempo una connessione necessaria con altri campi [...]. Per noi il concetto del bello e dell'arte è un presupposto dato dal sistema della filosofia. Poiché non possiamo però discutere qui questo sistema e la connessione che l'arte ha con esso, noi non abbiamo ancora dinanzi *scientificamente* il concetto del bello, ma soltanto gli elementi e i lati di esso quali già si trovano o sono stati precedentemente concepiti nelle diverse rappresentazioni del bello e dell'arte»<sup>9</sup>.

Un'analoga tendenza a esordire chiudendosi in un cerchio si ritrova nel saggio di Heidegger, a cui peraltro Derrida attribuisce anche meritori aspetti innovativi: «Schema dell'argomento: cercare l'origine di una cosa, equivale a cercare ciò a partire da cui e attraverso cui essa è ciò che è, a cercare la sua provenienza essenziale, che non è la sua origine empirica. L'opera d'arte proviene dall'artista, si dice. Ma che cos'è un artista? Colui che produce opere d'arte. L'origine dell'artista è l'opera d'arte, l'origine dell'opera d'arte è l'artista»<sup>10</sup>. Heidegger, del resto, considera ciò necessario: «Dobbiamo quindi muoverci nel circolo. Ma non si tratta né di un ripiego, né di un difetto. Nel percorrere questo cammino sta la forza del pensiero, e nel non uscire da esso la sua festa»<sup>11</sup>.

Un'altra interessante coincidenza tra le argomentazioni dei due filosofi tedeschi concerne l'idea che l'arte potrebbe aver perso il ruolo centrale che aveva esercitato in epoche passate. Heidegger richiama infatti il celebre passo dell'*Estetica* in cui Hegel asserisce: «Il nostro tempo, per la sua situazione generale non è favorevole all'arte. Lo stesso artista, nell'esercizio della sua arte, non soltanto è sollecitato e influenzato ad introdurre nel suo lavoro sempre più pensieri dalla riflessione che risuona alta intorno a lui, ma l'intera formazione spirituale è tale che egli stesso sta dentro un simile mondo

<sup>7</sup> Ivi, pp. 32 e 34 (tr. it. pp. 30-31).

<sup>8</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Introduzione a Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* (1830), Milano, Bompiani, 2000; 2012, p. 121.

<sup>9</sup> G. W. F. Hegel, *Estetica* (lezioni edite postume nel 1835-38), tr. it. Torino, Einaudi, 1967; 1976, p. 32.

<sup>10</sup> *Parergon*, cit., p. 38 (tr. it. pp. 34-35).

<sup>11</sup> Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1936), in *Sentieri interrotti*, tr. it. Firenze, La Nuova Italia, 1968; 1979, p. 4.

riflessivo coi suoi rapporti, e né potrebbe farne astrazione con la volontà e la decisione, né con un'educazione particolare o con l'allontanarsi dai rapporti della vita, fingersi ed effettuare un isolamento particolare che ristabilisca il perduto. Per tutti questi riguardi l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, è e rimane per noi un passato»<sup>12</sup>. Heidegger prende molto sul serio tale giudizio, e lo commenta in questi termini: «Non si può passar sopra a ciò che è contenuto e presupposto in questa osservazione contrapponendogli l'osservazione che, dall'inverno 1829-30 in cui l'estetica di Hegel venne esposta per l'ultima volta nell'Università di Berlino, abbiamo assistito alla nascita di molte nuove opere d'arte e di numerosi nuovi indirizzi artistici. Hegel non ha mai preteso negare questa possibilità. La domanda resta quindi sempre attuale: l'arte è ancor oggi una maniera essenziale e necessaria in cui si storicizza la verità decisiva per il nostro Esserci storico, o non lo è più? E se non lo è più, resta da chiedere perché non lo sia più. L'ultima parola intorno a questa affermazione di Hegel non è ancora stata detta»<sup>13</sup>.

Del tutto diversa è la problematica affrontata da Kant nella *Critica della facoltà di giudizio*<sup>14</sup>. Per lui, si tratta essenzialmente di colmare uno spazio rimasto vuoto nelle sue opere precedenti relative alla ragione pura e alla ragione pratica. Spiega Derrida: «La critica della ragione pura teorica presuppone l'esclusione (*Ausschliessung*) di tutto ciò che non è conoscenza teorica: l'affetto (*Gefühl*) nei suoi due grandi valori (piacere/dispiacere) e il potere di desiderare [...]. L'intelletto e la ragione non sono due facoltà disgiunte, ma si articolano in un certo lavoro e in un certo numero di operazioni che chiamano in causa precisamente l'articolazione, cioè il discorso. In effetti, tra le due facoltà entra in gioco un membro articolato, una terza facoltà. Questo membro intermedio, che Kant chiama appunto *Mittelglied*, articolazione media, è il giudizio (*Urteil*). [...] Ci addentriamo in un luogo che non è né pratico né teorico, oppure è *al tempo stesso* pratico e teorico. L'arte (in generale), o piuttosto il bello, se ha luogo, si iscrive qui»<sup>15</sup>.

La facoltà di giudizio, secondo Kant, si basa su un principio che le serve da regola, ma non è chiaro se esso sia da considerare soggettivo o oggettivo. Ciò crea un imbarazzo che «si trova soprattutto in quei giudizi che si dicono estetici e che riguardano il bello e il sublime, della natura o dell'arte»<sup>16</sup>. Non si tratta, come potrebbe sembrare, di un esempio fra altri, perché «l'esame di questo esempio, cioè dell'ambito estetico, rappresenta l'oggetto privilegiato [...] della critica della facoltà di giudizio. Benché *non* apportino *nulla* alla conoscenza, i giudizi estetici dipendono, in quanto giudizi, dalla sola facoltà di conoscere, che mettono in relazione col piacere o il dispiacere»<sup>17</sup>. Ciò conferisce ai giudizi estetici un carattere enigmatico, in quanto essi fanno ricorso alla facoltà conoscitiva, ma non la arricchiscono di nuovi dati, bensì la connettono al piacere.

Occorre precisare, però, che quello di cui parla Kant è un piacere molto particolare: «Si può dire che [...] quello del bello sia un compiacimento disinteressato e libero, dato che nessun interesse, né dei sensi, né della ragione, costringe

<sup>12</sup> *Estetica*, cit., pp. 15-16.

<sup>13</sup> *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 63.

<sup>14</sup> Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio* (1790), tr. it. Torino, Einaudi, 1999.

<sup>15</sup> *Parergon*, cit., pp. 44-45 (tr. it. pp. 40-41).

<sup>16</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 5.

<sup>17</sup> *Parergon*, cit., p. 50 (tr. it. p. 44).

all'approvazione»<sup>18</sup>. Questa celebre definizione susciterà un ironico commento da parte di Nietzsche: «“Bello – ha detto Kant – è quel che piace *in guisa disinteressata*”. Disinteressata! Si confronti questa definizione con quell'altra espressa da uno “spettatore” e artista vero – Stendhal, che chiama il bello *une promesse de bonheur*. Qui è comunque *rifiutata* e cancellata proprio quell'unica cosa che Kant mette in rilievo nella condizione estetica: *le désintéressement*. Chi ha ragione: Kant o Stendhal? – Se invero i nostri esteti non si stancano di gettare sulla bilancia, in favore di Kant, il fatto che sotto l'incantesimo della bellezza si può guardare “disinteressatamente” *perfino* statue ignude di donna, ci sarà pur consentito ridere un po' alle loro spalle – le esperienze degli *artisti*, riguardo a questo punto scabroso, sono “più interessanti”, e Pigmalione in ogni caso *non* era necessariamente un “uomo non estetico”. Tanto meglio conviene giudicare dell'ingenuità dei nostri esteti, la quale si rispecchia in siffatti argomenti»<sup>19</sup>.

Il filosofo francese concorda solo in parte con le arguzie nietzschiane, ma certo l'idea che possa esistere un piacere «puro» entra necessariamente in contrasto con le sue concezioni generali, cosa che lo obbliga a sfumare e precisare il discorso: «Non bisogna affrettarsi a concludere quando si tratta del piacere. Qui di un piacere che sarebbe, dunque, puro e disinteressato, che si offrirebbe così nella purezza della sua essenza, senza contaminazioni dall'esterno. [...] In quanto tale, e considerato intrinsecamente (ma come delimitare l'intrinseco, ciò che corre lungo, *secus*, il limite interno?), il piacere presuppone non la sparizione pura e semplice, bensì la neutralizzazione [...] di tutto ciò che esiste in quanto esiste»<sup>20</sup>. Dunque non bisogna confondere il piano concettuale, che segue una logica propria, con l'esperienza effettiva del fruitore dell'opera d'arte. Quello di cui parla Kant non è un piacere nel senso forte del termine, ma resta pur sempre una certa forma di compiacimento di fronte alla bellezza.

2. Derrida si sente autorizzato a procedere in maniera selettiva nella sua lettura della terza *Critica*. Egli sceglie quindi di prendere in esame un breve paragrafo dell'*Analitica del bello* intitolato *Delucidazione con esempi*. In esso, Kant distingue i giudizi estetici empirici da quelli puri: «I primi sono quelli che affermano la piacevolezza o la spiacevolezza, i secondi quelli che affermano la bellezza di un oggetto e del suo modo rappresentativo; quelli sono giudizi dei sensi (giudizi estetici materiali), e soltanto questi (in quanto formali) veri e propri giudizi di gusto. Un giudizio di gusto è quindi puro solo in quanto nessun compiacimento semplicemente empirico sia mischiato al suo principio di determinazione. Il che però accade ogni volta che attrattiva o emozione hanno parte attiva nel giudizio con cui qualcosa deve essere dichiarato bello»<sup>21</sup>.

Il filosofo tedesco respinge l'idea che le attrattive (ad esempio certi colori o certi suoni) possano essere dichiarate belle di per sé: tutt'al più le si può definire piacevoli, ma non belle, anzi tali attrattive risultano dannose se attirano troppo l'attenzione su se stesse. Occorre infatti saper sempre distinguere l'essenziale dall'accessorio: «Nella

---

<sup>18</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., pp. 45-46.

<sup>19</sup> Friedrich Nietzsche, *Genealogia della morale* (1887), in *Opere*, vol. VI, tomo II, tr. it. Milano, Adelphi, 1968; 1986, p. 306.

<sup>20</sup> *Parergon*, cit., p. 54 (tr. it. p. 48).

<sup>21</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., pp. 58-59.

pittura, nella scultura, anzi in tutte le arti figurative [...], in quanto sono belle arti, l'essenziale è il disegno, nel quale non ciò che diletta nella sensazione, ma soltanto ciò che piace mediante la sua forma costituisce il fondamento di ogni attitudine al gusto. I colori che danno luce all'abbozzo appartengono all'attrattiva; possono, sì, rendere vivace l'oggetto stesso per la sensazione, ma non degno d'intuizione e bello»<sup>22</sup>. È inutile dire che l'idea di poter prescindere dal colore nella pittura risulta alquanto paradossale. Ma un analogo procedimento di separazione fra essenziale e accessorio viene applicato in un passo che interessa in modo particolare a Derrida. Scrive Kant: «Anche ciò che chiamiamo ornamenti (*parerga*), vale a dire ciò che appartiene non intimamente, al modo di parte costitutiva, all'intera rappresentazione dell'oggetto, ma solo estrinsecamente, al modo di aggiunta, e aumenta il compiacimento del gusto, lo fa però solo in virtù della sua forma, come le incorniciature dei quadri, o i drappaggi nelle statue, o i colonnati intorno ai palazzi. Ma, se l'ornamento non consiste esso stesso nella bella forma e, come le cornici dorate, è aggiunto semplicemente per raccomandare con la sua attrattiva il quadro all'approvazione, allora si chiama decorazione, e pregiudica la schietta bellezza»<sup>23</sup>.

Con il termine greco *parergon* si indica qualcosa di supplementare rispetto all'*ergon*, ossia all'opera. E, come ricorda Derrida, «il discorso filosofico sarà sempre stato *contro* il *parergon*»<sup>24</sup>. Egli sottolinea la stranezza degli esempi addotti da Kant, a cominciare da quello relativo ai panneggi delle statue, che al tempo stesso ornano e rivestono i corpi umani raffigurati dallo scultore, quasi che i drappaggi fossero qualcosa di isolabile dalla statua medesima. «Questa delimitazione del centro e dell'integrità della rappresentazione, del suo dentro e del suo fuori, può già sembrare insolita. Ma per di più ci si chiede dove far cominciare il vestito. Dove comincia e dove finisce un *parergon*. Ogni tipo di vestito sarebbe forse un *parergon*, il perizoma e gli altri? Che fare dei veli assolutamente trasparenti? E come trasporre l'enunciato nella pittura? Per esempio, una certa Lucrezia di Cranach tiene solo una leggera striscia di velo trasparente davanti al proprio sesso: dove sta il *parergon*? Si deve considerare come un *parergon* il pugnale, che non fa parte del suo corpo nudo e naturale, e di cui lei tiene la punta rivolta contro di sé, a contatto con la pelle [...]? È un *parergon* la collana che porta al collo? Problema dell'essenza rappresentativa e oggettivante, del suo fuori e del suo dentro, dei criteri usati per questa delimitazione, del valore di naturalità che essa presuppone e, accessoriamente o principalmente, del posto o del privilegio assegnato al corpo umano in tutta questa problematica»<sup>25</sup>. Si ha qui un piccolo ma significativo *specimen* della capacità derridiana di attuare una lettura originale dei classici della filosofia, mettendone in evidenza gli aspetti bizzarri. Non si tratta soltanto di segnalare le eventuali incongruenze o contraddizioni in cui i grandi pensatori possono essere incorsi, ma anche di mostrare come dettagli che potrebbero benissimo passare inosservati chiamino in causa questioni teoriche di portata generale, relative alle strutture di base del pensiero occidentale, quelle appunto che, secondo Derrida, occorre rimettere in discussione.

---

<sup>22</sup> Ivi, pp. 60-61.

<sup>23</sup> Ivi, p. 61.

<sup>24</sup> *Parergon*, cit., p. 63 (tr. it. p. 55).

<sup>25</sup> Ivi, pp. 66-67 (tr. it. p. 58); il dipinto di Lucas Cranach, *Lucrezia* (1533), è riprodotto a p. 68 (tr. it. p. 59).

Non meno insoliti sono gli altri esempi di *parergon* evocati da Kant. Il successivo riguarda i colonnati che stanno attorno ai palazzi. A questo proposito il filosofo francese si chiede: «Perché mai la colonna dovrebbe essere esteriore rispetto all'edificio? Da dove viene qui il criterio, l'organo critico, l'*organon* del discernimento? Non è meno oscuro che nel caso precedente. Presenta persino una difficoltà ulteriore: il *parergon* si aggiunge, questa volta, a un'opera che *non rappresenta nulla* [...]. Con questo esempio delle colonne si annuncia tutta la problematica dell'iscrizione in un ambiente, della separazione dell'opera in un contesto di cui è sempre difficile decidere se sia naturale o artificiale e, in quest'ultimo caso, se sia *parergon* o *ergon*. [...] Il sito naturale scelto per erigere un tempio non è evidentemente un *parergon*. Un luogo artificiale neppure: non lo sono l'incrocio stradale, la chiesa, il museo, né le altre costruzioni attorno all'uno o all'altro. Ma il vestito o la colonna sì»<sup>26</sup>.

Il terzo esempio di Kant (in verità, il primo ad essere da lui citato) è quello della cornice dei quadri. Anche qui la stranezza non manca: infatti, «come assimilare la funzione di una cornice a quella di un vestito su (in, attorno o contro) una statua, e a quella delle colonne intorno a un edificio?»<sup>27</sup>. A parte ciò, la questione della cornice – cioè della delimitazione fra l'interno e l'esterno dell'opera – appare decisiva a Derrida, e tale da coinvolgere tutto il campo dell'estetica, benché ad essa venga prestata poca o nessuna attenzione da parte dei diversi e più diffusi approcci alle opere, siano essi di stile ermeneutico, formalista, fenomenologico o empirista<sup>28</sup>. Nella *Critica della facoltà di giudizio*, invece, il problema viene posto con forza: «Il giudizio estetico *deve* vertere propriamente sulla bellezza intrinseca, non sugli ornamenti o sulle adiacenze. Occorre dunque sapere [...] come determinare l'intrinseco – l'incorniciato – e sapere ciò che va escluso in quanto cornice e ciò che va escluso in quanto fuori della cornice»<sup>29</sup>. Secondo Kant, la cornice dei quadri è definibile come un *parergon*, ma le varie forme che essa assume non sono equivalenti fra loro: se è bella pur restando semplice, rientra nella norma e non nuoce alla fruizione dell'opera; se invece è impreziosita dalla doratura, diventa dannosa, perché attrae eccessivamente lo sguardo su di sé. «Nella sua purezza, dovrebbe rimanere incolore, sprovvista di ogni materialità sensibile empirica. Questa opposizione forma/materia domina, com'è noto, tutta la *Critica* e la iscrive all'interno di una potente tradizione. [...] Essa procura uno "schema concettuale" (*Begriffschema*) per ogni teoria dell'arte. Basta associare il razionale al formale, l'irrazionale alla materia, quest'ultima all'illogico e il primo al logico, e accoppiare tale insieme alla coppia soggetto/oggetto per disporre di una *Begriffmechanik* a cui nulla resiste»<sup>30</sup>. Tutto ciò può essere fatto risalire addirittura al concetto biblico di creazione, e in ogni caso si è poi mantenuto in ambito filosofico. È proprio quanto aveva già suscitato le critiche di Heidegger: «In tal modo l'interpretazione della cosa secondo lo schema materia-forma, medioevalmente o trascendentalmente (kantianamente) concepito, diviene abituale ed ovvia»<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 67-69 (tr. it. p. 60).

<sup>27</sup> Ivi, p. 71 (tr. it. p. 62).

<sup>28</sup> Nel frattempo la situazione è mutata: cfr. in proposito AA. VV., *La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di Daniela Ferrari e Andrea Pinotti, Monza, Johan & Levi, 2018.

<sup>29</sup> *Parergon*, cit., p. 74 (tr. it. p. 64).

<sup>30</sup> Ivi, p. 77 (tr. it. pp. 66-68).

<sup>31</sup> *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 15-16.

La nozione di *parergon* non esula da questo schema, tanto è vero che compare «nel momento in cui Kant ha appena fatto una distinzione tra giudizi *materiali* e giudizi *formali*, giacché solo questi ultimi costituiscono dei giudizi di gusto in senso proprio»<sup>32</sup>. Come il filosofo tedesco precisa fin dall'esordio del suo libro, «il giudizio di gusto non è un giudizio di conoscenza, e dunque logico, ma è estetico»<sup>33</sup>. Questo, però, rende tanto più problematico il fatto che egli desuma la cornice concettuale della terza *Critica* dalla prima, ossia dalla *Critica della ragione pura*, che invece riguardava soltanto l'ambito conoscitivo: «Kant applica dunque un'analisi dei giudizi logici a un'analisi dei giudizi estetici, proprio nel momento in cui insiste sull'irriducibilità degli uni agli altri. Non giustifica mai questa incorniciatura, né la costrizione che impone in modo artificiale a un discorso che continuamente minaccia di debordare»<sup>34</sup>.

Derrida mette in evidenza le molte forzature presenti nel ragionamento kantiano. Esse rappresentano, a suo giudizio, altrettanti espedienti utilizzati nel vano tentativo di far fronte a un ostacolo insuperabile, ossia «l'impossibilità di *bloccare la différance* nel suo contorno, di addomesticare l'eterogeneo (la *différance*) nella posa, di localizzare, foss'anche in maniera meta-empirica, ciò che la metafisica chiama [...] *mancanza*, di farlo ritornare, uguale o simile a sé (*adaequatio-homoiosis*), nel suo luogo proprio, secondo un tragitto proprio, preferibilmente circolare»<sup>35</sup>. Com'è noto, quello indicato col neologismo *différance* è un concetto-chiave nell'ambito della strategia decostruttiva ideata e messa in atto da Derrida per contestare la metafisica della presenza. Lucette Finas ha ricordato a suo tempo che «la *différance* fa giocare insieme l'operazione di differire (ritardare, temporeggiare) e quella di distinguere, dissociare. Questa operazione, che non è né attiva né passiva, interviene non soltanto nel campo del segno (significante o significato) ma anche in quello senza bordo del gramma o della traccia»<sup>36</sup>. Ciò equivale a dire che la *différance* interviene sempre e ovunque, non è un processo che possa essere tenuto sotto controllo tramite la costruzione di reticoli concettuali come quelli elaborati da Kant.

3. Il successivo paragrafo del saggio derridiano chiama in causa il problema del bello naturale, così come viene configurato dal filosofo tedesco. Infatti, a quell'altezza cronologica, non era stato ancora ben definito l'oggetto dell'estetica, la quale, secondo la concezione moderna, si occupa solo dei prodotti dell'arte. Affinché tale passaggio abbia luogo occorre attendere Hegel. Egli, in apertura delle sue lezioni sull'estetica, precisa con chiarezza che non tratterà del bello naturale, reputandolo estraneo e inferiore rispetto al bello artistico: «La bellezza artistica è la bellezza *generata e rigenerata dallo spirito*, e, di quanto lo spirito e le sue produzioni stanno più in alto della natura e dei suoi fenomeni, di tanto il bello artistico è superiore alla bellezza della natura. [...] In questo senso il bello naturale appare solo come un riflesso del bello appartenente allo spirito, come un

<sup>32</sup> *Parergon*, cit., pp. 78-79 (tr. it. pp. 68-69).

<sup>33</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 39.

<sup>34</sup> *Parergon*, cit., p. 81 (tr. it. pp. 70-71).

<sup>35</sup> Ivi, p. 93 (tr. it. p. 80).

<sup>36</sup> L. Finas, *Jacques Derrida: le déconstructeur*, in AA. VV., *Écartés. Quatre essais à propos de Jacques Derrida*, a cura di L. Finas, Paris, Fayard, 1973, p. 321.

modo imperfetto, incompleto, un modo che secondo la sua *sostanza* è contenuto nello spirito stesso»<sup>37</sup>.

Kant è consapevole del fatto che la bellezza degli oggetti naturali dipende dallo sguardo dell'uomo che li osserva, ma questo vale solo nella prospettiva del giudizio di gusto, mentre in quella del giudizio teleologico egli non esita ad attribuire alla natura l'intento di produrre la bellezza per allietare gli esseri umani e promuovere in loro la cultura<sup>38</sup>. In ogni caso, nella terza *Critica* il bello naturale svolge un ruolo determinante, anzi modellizzante, nei confronti del bello artistico. Un passaggio che interessa a Derrida chiama in causa un fiore, più precisamente un tulipano. Siamo sempre all'interno del primo libro dell'opera kantiana, quello dedicato all'*Analitica del bello*. «Secondo la cornice categoriale importata dalla *Critica della ragione pura*, l'*Analitica* era costruita e bordata dalle quattro categorie: qualità e quantità (categorie matematiche), relazione e modalità (categorie dinamiche). Il problema del *parergon*, la questione generale e abissale della cornice era sorta nel corso dell'esposizione della categoria di relazione (con la finalità). L'esempio del tulipano è situato proprio al termine di questa esposizione»<sup>39</sup>. Kant parla del fiore non per averlo osservato dal vero, ma solo per aver letto un accenno in proposito nell'opera *Voyage dans les Alpes*, scritta dal naturalista svizzero Horace-Bénédict de Saussure e pubblicata in quattro volumi fra il 1779 e il 1796. Nel primo tomo di quest'opera, a un certo punto Saussure riferiva di essersi imbattuto in un tulipano selvatico, fiore da lui mai visto in precedenza.

Come sottolinea Derrida, «è molto importante che il tulipano di Kant sia nondimeno naturale, assolutamente selvatico. Una paradigmatica del fiore orienta la terza *Critica*. Kant vi cerca sempre l'indice di una bellezza naturale, del tutto selvatica»<sup>40</sup>. Il tulipano ci dà l'impressione di essere adeguato a un fine, che però, pensato in termini umani, appare come una finalità senza scopo: «Tutto nel tulipano, nella sua forma, sembra organizzato in vista di un fine [...], e tuttavia a questa intenzione del fine manca il termine. L'esperienza di tale mancanza assoluta di termine giungerebbe a suscitare il sentimento del bello, il suo “piacere disinteressato”. [...] Ci vuole la finalità, movimento orientato, senza il quale non ci sarebbe bellezza, ma bisogna che l'origine (lo scopo che dà origine) manchi. Senza finalità non c'è bellezza. Ma non ci sarebbe neppure se un fine dovesse determinare tale bellezza»<sup>41</sup>.

Proprio in quanto l'essenziale per il bello consiste nell'essere senza scopo, è chiaro che non lo si può far divenire oggetto di uno studio scientifico. «Non che si debba essere ignoranti per aver rapporto con la bellezza. Ma nella predicazione della bellezza, un non-sapere interviene in maniera decisiva [...]. Questo punto di vista del non-sapere organizza il campo della bellezza. Di quella cosiddetta naturale, non dimentichiamolo»<sup>42</sup>. Come scrive Kant, «lo stesso botanico, che riconosce nel fiore l'organo di fecondazione

---

<sup>37</sup> *Estetica*, cit., pp. 5-7.

<sup>38</sup> Cfr. *Critica della facoltà di giudizio*, cit., pp. 182, 184-185, 214.

<sup>39</sup> *Parergon*, cit., p. 96 (tr. it. pp. 82-83). Per le quattro categorie, cfr. I. Kant, *Critica della ragione pura* (1781, nuova edizione riveduta 1787), tr. it. Milano, Adelphi, 1976; 1995, pp. 130-141.

<sup>40</sup> *Parergon*, cit., p. 97 (tr. it. p. 83).

<sup>41</sup> Ivi, pp. 97-99 (tr. it. p. 84).

<sup>42</sup> Ivi, p. 102 (tr. it. pp. 87-88).

della pianta, non tiene conto di questo scopo naturale quando ne giudica con il gusto»<sup>43</sup>. Perfino lo specialista deve prescindere dalle proprie conoscenze in materia, se e quando vuole prendere in considerazione la bellezza del fiore. Quest'ultima viene definita da Kant «libera» sulla base di una distinzione da lui stesso stabilita: «Vi sono due specie di bellezza: la bellezza libera (*pulchritudo vaga*) e la bellezza semplicemente aderente (*pulchritudo adhaerens*). La prima non presuppone alcun concetto di ciò che l'oggetto deve essere, la seconda presuppone un tale concetto»<sup>44</sup>. Derrida chiarisce che «libero vuol dunque dire [...] staccato, libero da ogni aderenza al concetto che determina lo scopo dell'oggetto»<sup>45</sup>. La bellezza aderente, invece, resta vincolata a una funzione. Questo però comporta un altro paradosso: il tulipano è qualcosa di completo, di assoluto nella sua bellezza, e al tempo stesso di incompleto, in quanto manca di un fine; per converso, l'oggetto dotato di bellezza aderente, quindi connesso a uno scopo, è completo e nel contempo incompleto, ossia solo imperfettamente bello.

Le cose si complicano ulteriormente quando si prendono in considerazione gli altri esempi kantiani di bellezza libera, desunti sia dal mondo della natura che da quello dell'arte: «Molti uccelli (il pappagallo, il colibrì, l'uccello del paradiso), una quantità di conchiglie marine sono per sé bellezze che non spettano affatto a un oggetto determinato secondo concetti in rapporto al suo scopo, ma piacciono liberamente e per se stesse. Così, per se stessi, non significano niente i disegni *à la grecque*, i fogliami delle incorniciature o sulle carte da parati, e così via: non rappresentano nulla, nessun oggetto sotto un determinato concetto, e sono bellezze libere»<sup>46</sup>. Pensiamo in particolare alla seconda serie di esempi: si tratta di disegni o elaborazioni plastiche che potrebbero raffigurare qualcosa (del resto i fogliami lo fanno, benché il filosofo tedesco non lo ammetta) ma vi rinunciano, e proprio per questo divengono campioni di bellezza libera. Ma procedendo in tal modo, osserva Derrida, si rischia di dover «concludere che, contrariamente a ciò che eravamo autorizzati a pensare altrove, secondo Kant, il *parergon* costituisce il luogo e la struttura della bellezza libera. [...] Persino l'incorniciatura, in quanto *parergon* (aggiunta esterna alla rappresentazione) può partecipare alla soddisfazione del gusto puro o accrescerla, purché lo faccia con la sua forma e non con l'attrattiva sensibile (il colore) che la trasforma in ornamento»<sup>47</sup>.

Dato che Kant continua a chiamare in causa elementi della natura, viene da chiedersi che ruolo assegni ai corpi umani. Ebbene, egli ritiene di doverli escludere dall'ambito della bellezza libera, paragonandoli anzi, dal punto di vista estetico, a certi animali o a certe costruzioni architettoniche: «La bellezza di un essere umano (e in questa specie quella di un uomo, di una donna o di un bambino), la bellezza di un cavallo, di un edificio (quale una chiesa, un palazzo, un arsenale, una villa) presuppone un concetto dello scopo che determina ciò che la cosa deve essere, e di conseguenza un concetto della sua perfezione; ed è quindi una bellezza semplicemente aderente»<sup>48</sup>. Così come il cavallo, essendo un animale addomesticato, non è assimilabile agli uccelli

---

<sup>43</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 65.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 64-65.

<sup>45</sup> *Parergon*, cit., p. 105 (tr. it. p. 90).

<sup>46</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 65.

<sup>47</sup> *Parergon*, cit., p. 111 (tr. it. p. 95).

<sup>48</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., pp. 65-66.

selvatici citati in precedenza, ed è dunque soggetto a uno scopo, lo stesso discorso vale per gli esseri umani. D'altra parte, però, Kant sostiene che «si deve ancora distinguere dall'idea normale del bello il suo ideale, che è lecito aspettarsi [...] unicamente dalla figura umana»<sup>49</sup>. A questo punto le stranezze del ragionamento si accumulano: «Bisogna innanzitutto spiegare perché 1. l'uomo non può essere bello secondo l'erranza, oggetto di un giudizio di gusto puro; 2. l'ideale del bello può incontrarsi solo nella forma umana. [...] La bellezza dell'uomo non può essere libera, errante o vaga come quella del tulipano. Non può dunque aprirsi al gioco illimitato dell'immaginazione produttiva. Che tuttavia appartiene soltanto all'uomo»<sup>50</sup>.

Derrida chiarisce che tutto il discorso kantiano va inteso come incentrato sull'essere umano, e che quanto viene detto a proposito della bellezza naturale o artistica rientra in questa prospettiva: «La terza *Critica* dipende in maniera essenziale [...] da un'antropologia pragmatica e da ciò che si potrebbe chiamare, in più di un senso, un umanismo riflettente. Tale ricorso antropologista, riconosciuto nella sua istanza giuridica e formale, grava pesantemente col suo contenuto sulla deduzione, che si pretende pura, del giudizio estetico»<sup>51</sup>. Infatti le varie distinzioni concettuali presenti nel discorso kantiano trovano proprio nell'essere umano il loro punto di articolazione: «L'uomo, provvisto di una ragione, di un intelletto, di un'immaginazione e di una sensibilità, è quell'X a partire dal quale diventa visibile l'opposizione tra il puro e l'ideale, l'errante e l'aderente, [...] il senza-scopo e il non-senza-scopo»<sup>52</sup>. Questa centralità assegnata all'uomo spiega perché, secondo Kant, sia lecito aspettarsi l'ideale del bello solo dalla figura umana. Tale ideale, infatti, «consiste nell'espressione della moralità»<sup>53</sup>. È chiaro che in tal modo viene introdotto nel giudizio di gusto, che aspirava a essere puro, un elemento allotrio: «Questa semiotica morale che lega la *presentazione* all'espressione di un interno, e la bellezza dell'uomo alla sua moralità, stabilisce dunque un rapporto sistematico con un umanismo di fondo. [...] È quanto basta per rendere ragione di un certo effetto d'incoerenza, di un imbarazzo o di un'indecisione sospesa nel funzionamento del discorso»<sup>54</sup>.

4. Nel paragrafo finale di *Parergon*, l'attenzione di Derrida si sposta dal primo libro della *Critica della facoltà di giudizio* al secondo, quello che concerne l'*Analitica del sublime*. Pur non potendo approfondire qui l'argomento, è opportuno ricordare (specie in quanto Derrida non fa a ciò alcun accenno) che nel parlare del sublime Kant ha alle spalle secoli di significativi pronunciamenti sul tema, che andavano dal trattato dello pseudo-Longino fino a quello, da lui espressamente citato, di Edmund Burke; inoltre lo stesso filosofo

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 71.

<sup>50</sup> *Parergon*, cit., p. 118 (tr. it. p. 101).

<sup>51</sup> Ivi, p. 123 (tr. it. p. 104).

<sup>52</sup> Ivi, p. 127 (tr. it. p. 108).

<sup>53</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 71.

<sup>54</sup> *Parergon*, cit., p. 132 (tr. it. p. 111).

tedesco si era già confrontato una prima volta, ancorché in maniera meno impegnativa sul piano teorico, con l'opposizione tra il bello e il sublime in un altro suo scritto<sup>55</sup>.

Nella terza *Critica*, Kant stabilisce una distinzione fra due tipi di sublime, che definisce rispettivamente sublime matematico e sublime dinamico. Il primo riguarda la grandezza materiale, ma occorre precisare meglio in quale senso: «Chiamo sublime ciò che è assolutamente grande. [...] Dire semplicemente (*simpliciter*) che qualcosa è grande è anche una cosa del tutto diversa dal dire che è assolutamente grande»<sup>56</sup>. Dove trovare le manifestazioni di tale grandezza fuori norma? Non nell'arte, e neppure nella natura *tout court*, ma soltanto in un certo tipo di fenomeni naturali: «Se il giudizio estetico deve essere dato come puro (non mescolato a un giudizio teleologico, quale giudizio della ragione) e quindi come un esempio che si adatta pienamente alla critica della facoltà estetica di giudizio, non si deve dire che il sublime sta nei prodotti dell'arte (per esempio edifici, colonne, e così via), dove uno scopo umano determina tanto la forma quanto la grandezza, e neanche in cose della natura il cui concetto comporti già uno scopo determinato (per esempio, animali di cui sia nota la destinazione naturale), ma piuttosto nella natura bruta (e in questa addirittura solo in quanto non comporta di per sé né attrattiva né emozione derivante da un pericolo reale), semplicemente in quanto ha in sé una grandezza»<sup>57</sup>.

Il sublime matematico, pur essendo ravvisabile nella natura bruta o selvaggia, non va confuso col mostruoso: «Un oggetto è mostruoso se in forza della sua grandezza annulla lo scopo che costituisce il suo concetto. Colossale si chiama invece la semplice esibizione di un concetto che è quasi troppo grande per ogni esibizione»<sup>58</sup>. Il sublime, per la sua grandiosa imponenza, può anche suscitare una lieve apprensione, ma non dar luogo alla paura che si avrebbe di fronte a un pericolo reale. Anzi, si dimostra capace di produrre una certa forma di piacere. Proprio per questo motivo non si deve credere che esista un'opposizione radicale fra bello e sublime. Anzi, dichiara Kant, «il bello si accorda con il sublime in ciò, che entrambi piacciono per se stessi»<sup>59</sup>.

Resta vero però che nel caso del sublime il piacere è contrastato, tanto da poter essere definito con la formula paradossale di «piacere negativo». Così, appunto, il filosofo tedesco distingue il bello dal sublime: «Questo (il bello) comporta direttamente un sentimento di agevolazione della vita, e quindi è compatibile con attrattive e con un'immaginazione che gioca; mentre quello (il sentimento del sublime) è un piacere che nasce solo indirettamente, in modo tale cioè che esso è prodotto dal sentimento di un momentaneo impedimento delle forze vitali e dall'effusione che segue immediatamente, e per ciò tanto più forte, e di conseguenza, in quanto emozione, sembra essere non un gioco, ma qualcosa di serio nell'attività dell'immaginazione. Perciò il sublime è incompatibile con le attrattive; e, essendo l'animo non solamente attratto dall'oggetto, ma alternativamente anche sempre di nuovo respinto, il compiacimento per il sublime

---

<sup>55</sup> Cfr. Pseudo Longino, *Il Sublime* (primo secolo d. C.), tr. it. Palermo, Aesthetica, 1987; E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757; nuova edizione ampliata 1759), tr. it. ivi, 1985; I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (1764), tr. it. Milano, Rizzoli, 1989.

<sup>56</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., pp. 83-84.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 88-89.

<sup>58</sup> Ivi, p. 89.

<sup>59</sup> Ivi, p. 80.

contiene non tanto un piacere positivo, quanto piuttosto ammirazione e rispetto, vale a dire merita di essere detto piacere negativo»<sup>60</sup>.

Come si vede, parlando del sublime Kant descrive un processo psicologico che, in verità, sembra quasi di ordine fisiologico. Annota infatti Derrida: «Nel sentimento del sublime, il piacere “sgorga” solo “indirettamente”. Viene dopo l’inibizione, l’arresto, la sospensione (*Hammung*), che trattengono le forze vitali. Questa ritenzione è seguita da un’improvvisa effusione, da un riversarsi (*Ergiessung*) tanto più potente. [...] Esperienza violenta, in cui non si tratta più di scherzare, di giocare, di trarre un piacere (positivo) né di fermarsi alle “attrattive” della seduzione»<sup>61</sup>. Tuttavia, come di consueto, le cose si complicano. Il sublime naturale, in quanto fa violenza all’immaginazione, non è semplicemente senza scopo, ma addirittura contrario allo scopo. D’altro canto, «se il sublime si annuncia nella natura brutta piuttosto che nell’arte, la contro-finalità che lo costituisce ci obbliga a dire che il sublime non può essere semplicemente un “oggetto naturale”. [...] A differenza di quello del bello, il principio del sublime deve dunque essere ricercato in noi, che *proiettiamo* (*hineinbringen*) il sublime nella natura»<sup>62</sup>.

Allo stesso risultato si perviene se si torna alla citata definizione del sublime come «ciò che è assolutamente grande»<sup>63</sup>. Poiché Kant intende riferirsi non a qualcosa di molto grande, ma a qualcosa che non è misurabile o comparabile, è chiaro che «il sublime non si incontra mai nelle cose della natura, ma solo nelle idee»<sup>64</sup>. Esistono due modi per esperire la grandezza del sublime o del colossale, vale a dire col metodo matematico oppure in maniera intuitiva, ed è al secondo procedimento che il filosofo tedesco intende fare appello: «La valutazione fondamentale della grandezza al suo massimo grado è soggettiva e vivente, per quanto resti enigmatica tale “vita”, vivacità o vivenza (*Lebendigkeit*). Ora, questa misurazione primaria (soggettiva, sensibile, immediata, vivente) procede dal corpo. [...] Tutto viene qui commisurato alla taglia del corpo. Dell’uomo. È a questa unità di misura fondamentale (*Grundmass*) che si deve rapportare il colossale»<sup>65</sup>.

Come sappiamo, Kant è persuaso che, per formulare giudizi estetici puri, sia necessario basarsi sui prodotti della natura brutta, non su quelli dell’arte. Tuttavia, quando vuole offrire due esempi della dismisura propria del sublime, li trae non dal mondo naturale ma dall’architettura, e per di più lo fa chiamando in causa testimonianze altrui anziché esperienze personali. Secondo quanto sostiene Savary nelle sue *Lettres sur l’Égypte*<sup>66</sup>, sembra – riferisce Kant – «che non ci si debba avvicinare molto alle Piramidi, né tanto meno si debba stare troppo lontani da esse, per avere tutta l’emozione della loro grandezza. Infatti, se si dà il secondo caso, le parti che vengono apprese (le pietre sovrapposte delle Piramidi) sono rappresentate solo oscuramente e la loro rappresentazione non ha effetto sul giudizio estetico del soggetto. Ma, se si dà il primo caso, l’occhio ha bisogno di un certo tempo per completare l’apprensione dalla base alla

---

<sup>60</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>61</sup> *Parergon*, cit., p. 147 (tr. it. p. 124).

<sup>62</sup> Ivi, pp. 150-151 (tr. it. pp. 126-127).

<sup>63</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 83.

<sup>64</sup> *Parergon*, cit., p. 154 (tr. it. p. 130).

<sup>65</sup> Ivi, p. 160 (tr. it. p. 134).

<sup>66</sup> Claude-Étienne Savary, *Lettres sur l’Égypte, où l’on offre le parallèle des mœurs anciennes et modernes de ses habitants*, Paris, Onfroi, 1785-86.

cima, e allora però svaniscono sempre, parzialmente, le parti iniziali, prima che l'immaginazione abbia appreso le ultime, e la comprensione non è mai completa. – Lo stesso fatto può anche bastare a spiegare lo sbigottimento, o quella specie di imbarazzo che, come si racconta, coglie lo spettatore che entra per la prima volta nella chiesa di San Pietro a Roma. Vi è qui, infatti, un sentimento dell'inadeguatezza della sua immaginazione rispetto alle idee di un tutto, al fine di esibirle, in cui l'immaginazione raggiunge il suo massimo e, nello sforzo di estenderlo, ricade su se stessa, ma con ciò viene posta in un compiacimento emozionante»<sup>67</sup>. È chiaro che la comparsa, in chi si trova a confrontarsi col sublime, di reazioni di natura sensoriale ed emotiva contrasta fortemente con l'idea kantiana di un giudizio estetico puro e disinteressato.

Tra il sublime e il colossale esiste uno stretto rapporto. «Il colossale sembra appartenere alla presentazione della natura brutta, rude, cruda. [...] Il sublime del colossale, pur non dipendendo dall'arte o dalla cultura, non ha però nulla di naturale. La statura del colosso non è né cultura né natura, è l'una e l'altra al tempo stesso. È forse, tra il presentabile e l'impresentabile, il passaggio così come l'irriducibilità dell'una all'altra»<sup>68</sup>. Il colossale assume quindi il carattere di un fenomeno-limite, che si insinua fra i due termini delle opposizioni concettuali kantiane per spostarle, fragilizzarle, metterle in dubbio.

Restando fedele alla propria natura frammentaria, il saggio *Parergon* si interrompe, piuttosto che concludersi. Collocato all'inizio di un volume sulla pittura, appare però diverso rispetto ai capitoli successivi, se non altro perché parla più di cornici che di quadri. Ma del resto era proprio ciò che Derrida prometteva fin dalla prefazione del libro, non a caso intitolata *Passe-partout*<sup>69</sup>. Infatti, il ruolo che egli intendeva assegnare al saggio di apertura era quello di «piegare la grande interrogazione filosofica della tradizione (“Che cos'è l'arte?”, “il bello?”, “la rappresentazione?”, “l'origine dell'opera d'arte?”, ecc.) all'atopica insistente del *parergon*: esso, non essendo né opera (*ergon*) né fuori-opera, né dentro né fuori, né sopra né sotto, sconcerta ogni opposizione»<sup>70</sup>. E questa capacità di mettere in dubbio, o in crisi, le certezze consolidate è una dote che Derrida ha sempre dimostrato di possedere, qualunque fosse l'argomento su cui, di volta in volta, sceglieva di incentrare la propria attenzione.

---

<sup>67</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 88. I due esempi comparivano già nelle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, cit., pp. 82-83.

<sup>68</sup> *Parergon*, cit., pp. 164-165 (tr. it. pp. 137-138).

<sup>69</sup> Il vocabolo appartiene al gergo dei corniciai, in quanto designa un foglio di cartone tagliato in modo da costituire un margine, più o meno ampio, fra il dipinto e la cornice.

<sup>70</sup> *Passe-partout*, in *La vérité en peinture*, cit., p. 14 (tr. it. *Passe-partout*, in *La verità in pittura*, cit., pp. 14-15).

III  
IMMAGINI

Brunetto De Batté - Giovanna Santinoli

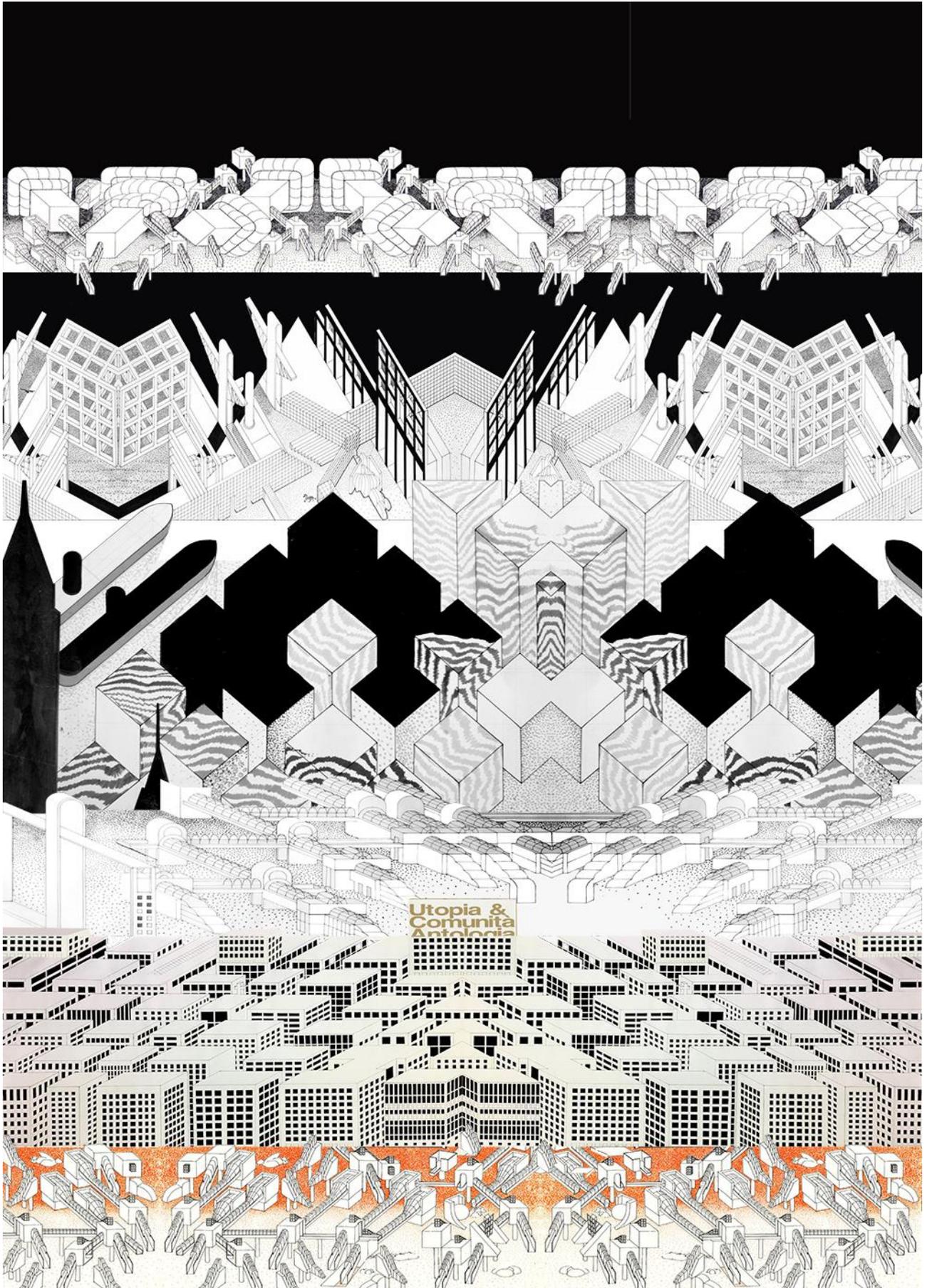
**Sperimentazioni urbane**

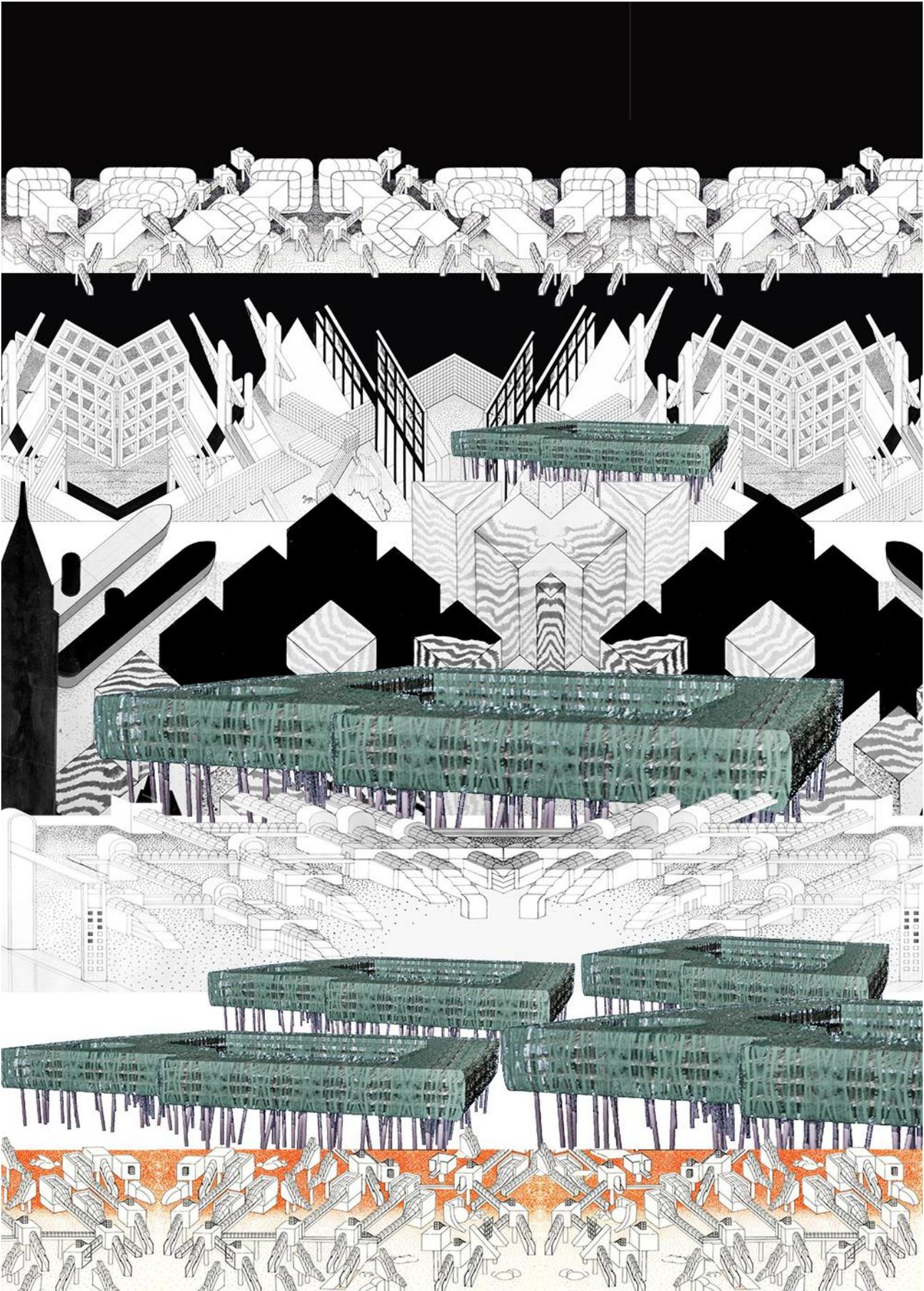
(2021-22)

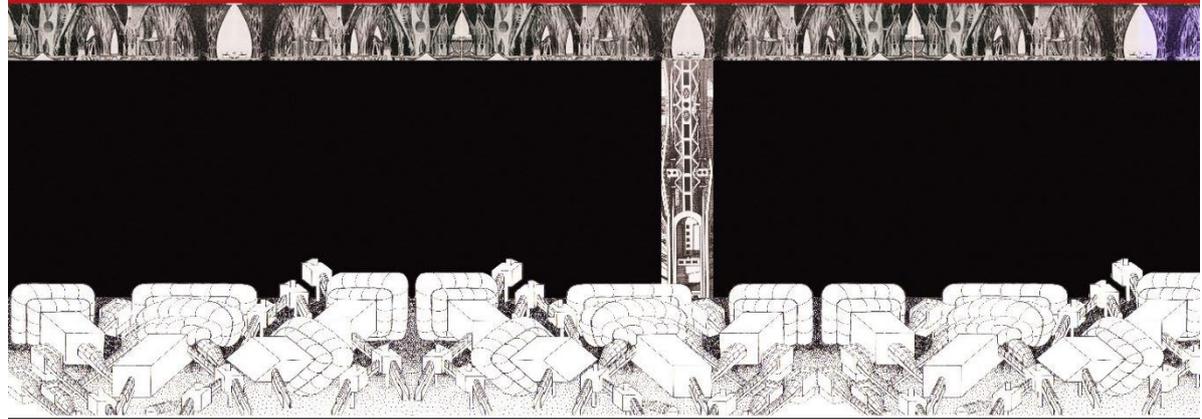
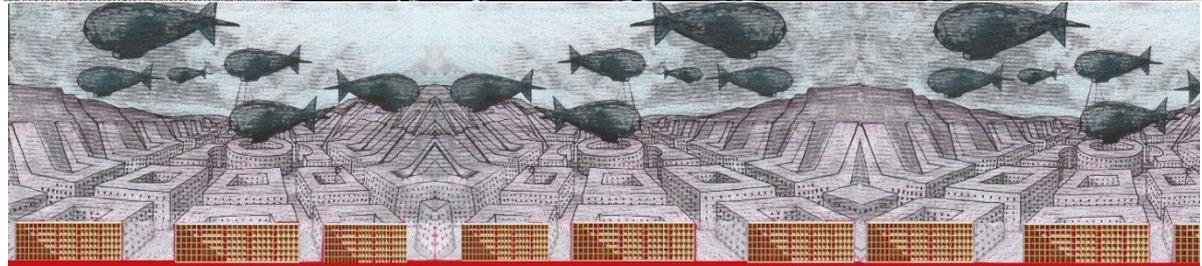
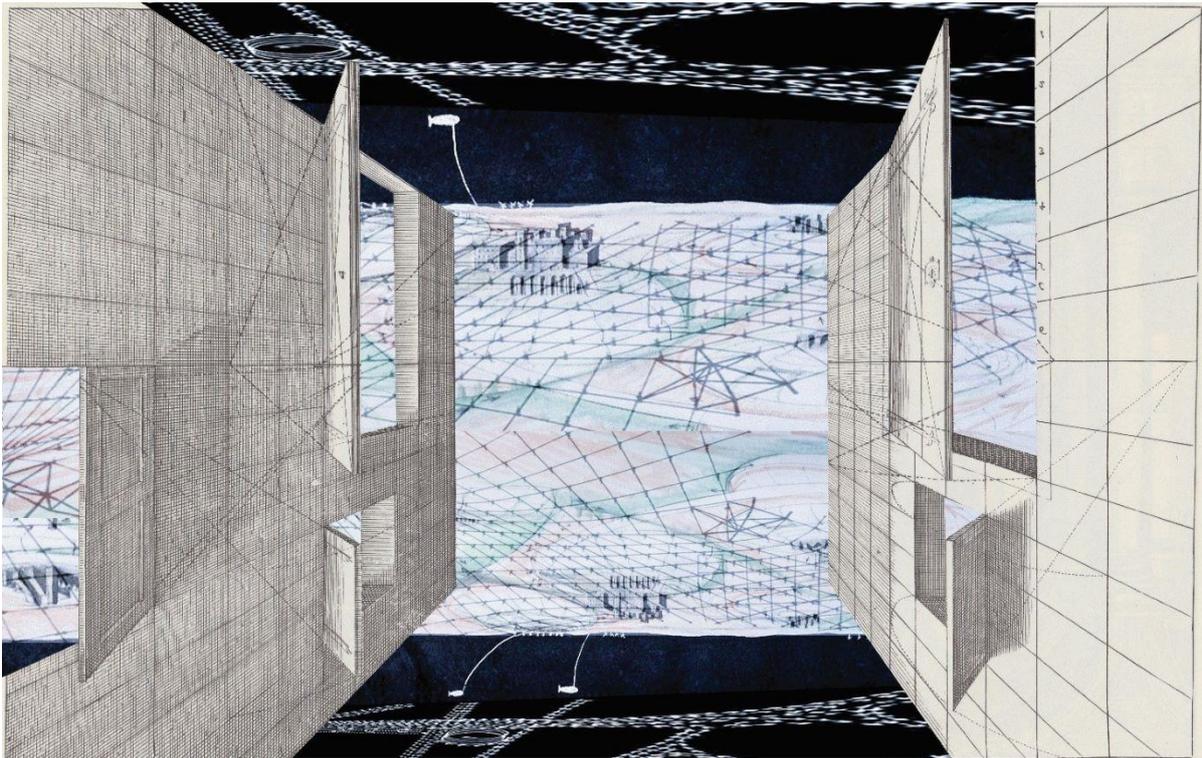
B. De Batté & G. Santinoli – UTOPIA & COMUNITA / 17 BIENNALE DI VENEZIA, 2021.

B. De Batté & G. Santinoli – EUTOPIA – COMPENSORI MUTEVOLI / 17 BIENNALE DI VENEZIA, 2021.

B. De Batté – COMPENSORI MUTEVOLI e CITTÀ STRATIFICATE, 2022.







Giuliano Galletta

**Omaggio a Derrida**

(2007)

ogni grafema  
è per essenza  
testamentario



Lorenzo Gatti

**I bianchi per Jacques Derrida**

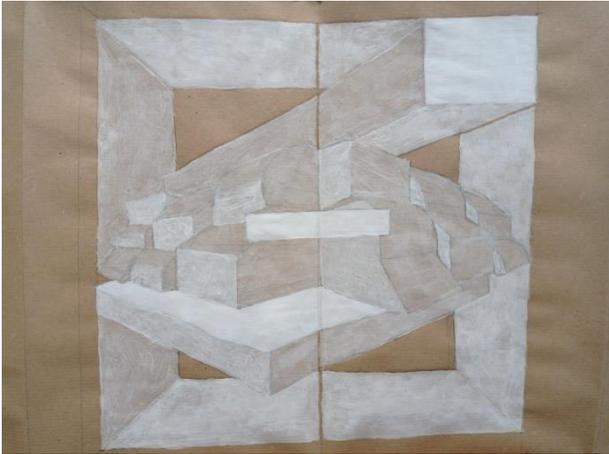
(2023)



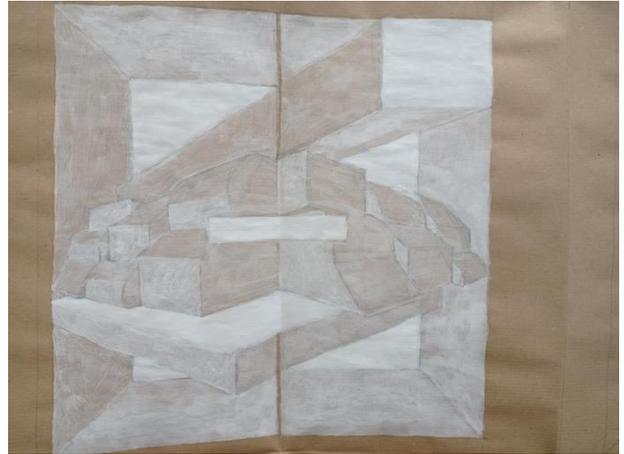
Semblant



Sens blanc



Sans blanc

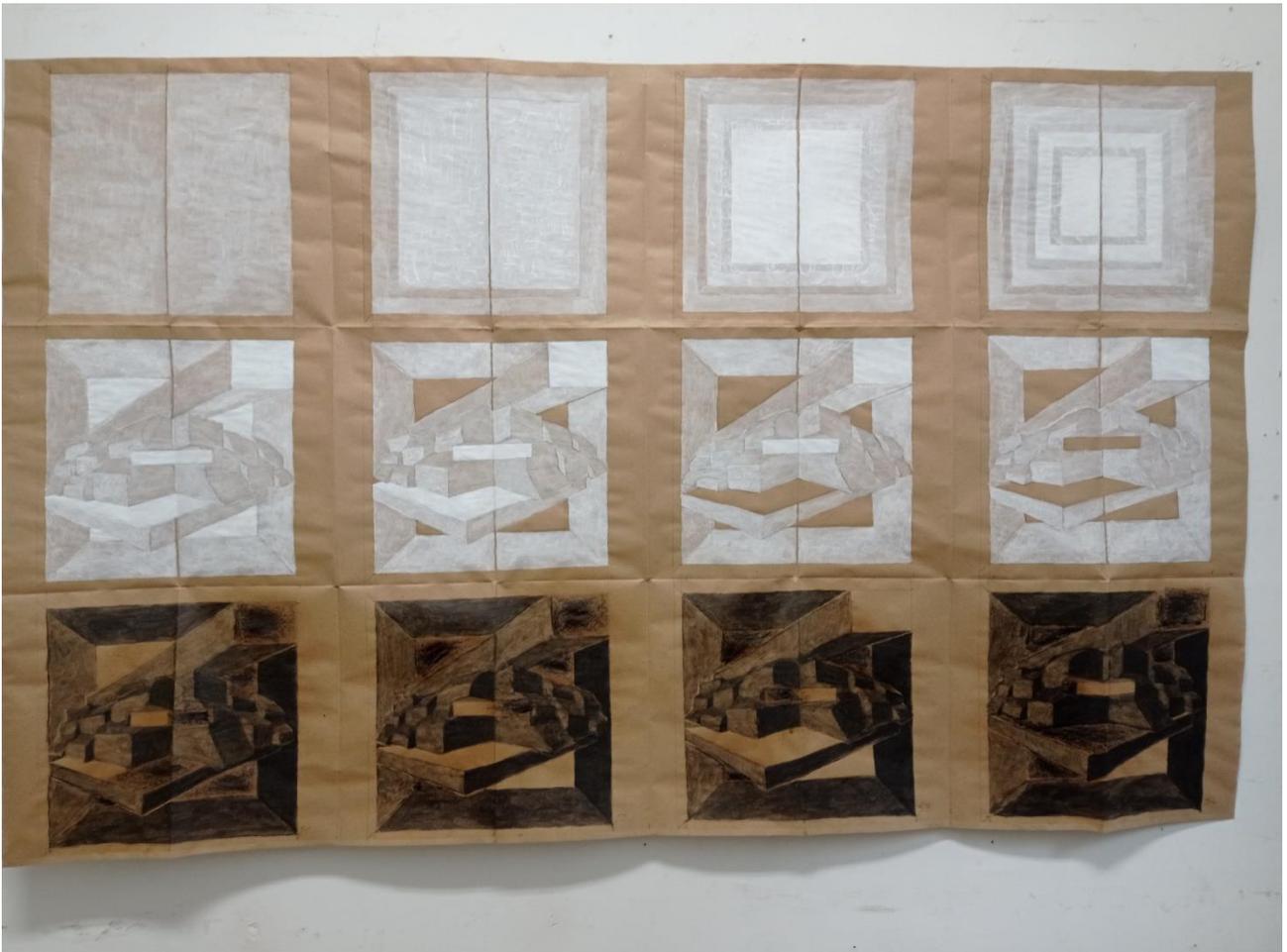


Cent blancs



### 3.2 I bianchi della proposizione 52

Bianco 756	Tra la proposizione 52 e la sua dimostrazione	
Ingloba	757 tra la dimostrazione e lo scolio	
Tipologia	Di blocco	si
	Di rimando nella dimostrazione	Def. 25 Affetti Prop. 3/III Prop. 40/II Prop. 43/II Def. 2/III Nuovamente Prop. 3/III Prop. 25/IV
	Di rimando nello scolio	Coroll. 53/III Coroll. 55/III
	Di linea citazioni Di linea vulcanica Di linea redistributiva Di linea a scalare	Si nello scolio 58/IV Si uno scolio segue il Coroll. 55/III Def. 25 Affetti No, troppo indiretta si chiude con la def. 2/III
	Di lectionation	Non ci sono commenti di Giacotti E
Note		



Il bianco geometrico delle proposizioni 51, 52, 53 e 54 della quarta parte dell'*Etica* di Spinoza

Giuliano Menegon

**Quando il bianco ci aggredi**

(2019-20)

16. 11. 2019

noi ultraprofondati, isolati  
nel gelo permanente.



g. Penegon 2019

11.12.2019

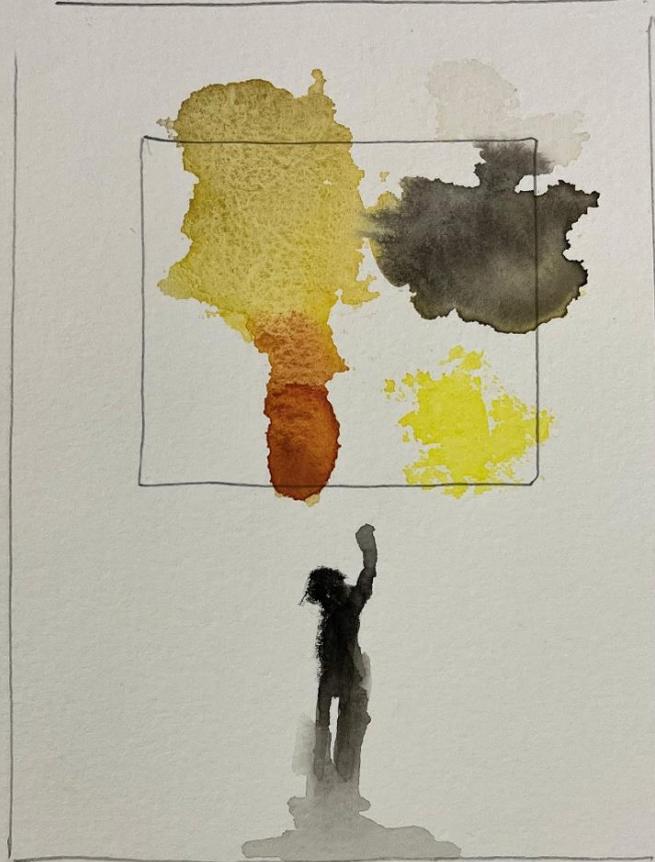
Tu giaci sparguolati fuori  
sopra di te

in fuori, sopra di te,  
giace il tuo destino



g. ruscigno 2019

26.03.2020



Granigan

6.04.2020



S. Keneqan



(La Biblioteca di RebStein, Vol. LXXXVII)