

LUIGI SASSO

SCRIVERE AL BUIO
IMMAGINI E FORME DEL DISCORSO AUTOBIOGRAFICO
IN DERRIDA



Quaderni delle Officine, CXXXI, Settembre 2023



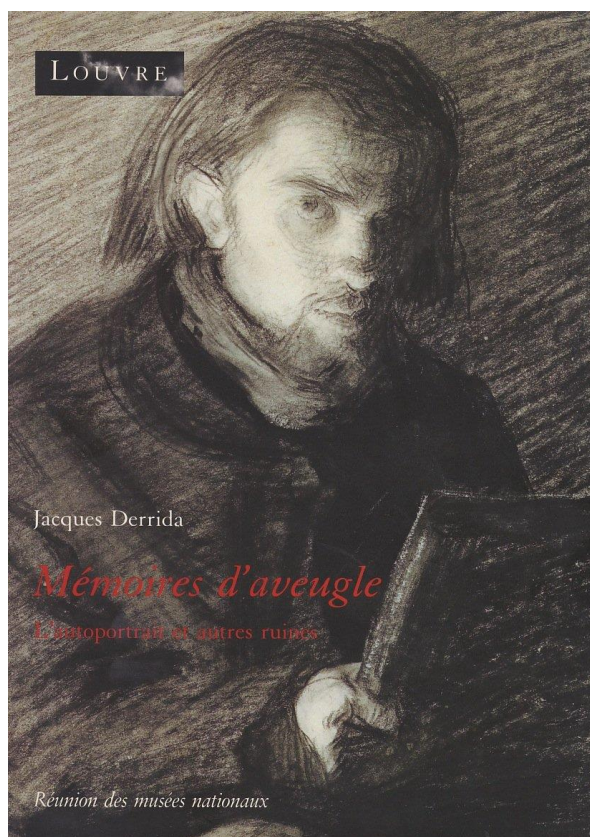
Luigi SASSO



(**Pieter Bruegel il Vecchio**, *Parabola dei ciechi*, 1568)

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

Tratto da
AA.VV.
Un seminario su Jacques Derrida
“La Biblioteca di RebStein”
vol. LXXXVII, sett. 2023



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»¹. 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 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'accecamiento»². 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»³.

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?»⁴.

¹ 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*.

² J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 12.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 13.

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. Sono venuto. Volevo bacciarvi la mano [...] è la prima volta che scrivo nelle tenebre [...] senza sapere se formo dei caratteri. Dove nulla ci sarà, leggete che vi amo»⁵. 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

⁵ Cit. ivi, p. 11.

pure e semplici cose»⁶. 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»⁷, 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, 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 Agacinski⁸. 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

⁶ 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).

⁷ 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).

⁸ Cfr. I. Pelgrefi, *La scrittura dell'autos. Derrida e l'autobiografia*, Giulianova, Galaad, 2015, p. 166.

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»⁹, 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»¹⁰.

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»¹¹, 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»¹². 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»¹³, 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

⁹ *La cartolina*, cit., p. 168.

¹⁰ 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).

¹¹ Ivi, p. 17.

¹² Ivi, p. 56.

¹³ Ivi, p. 116.

dunque di fronte alla cartolina – 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»¹⁴.

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»¹⁵.

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 *Invi*, alcune osservazioni significative. Coglie la natura ambigua della cartolina, che «non è né privata né pubblica»¹⁶, 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

¹⁴ Ivi, pp. 18-19.

¹⁵ Ivi, p. 159.

¹⁶ Ivi, p. 170.

cartolina, ci sono nomi propri, S. e p., sopra l'immagine, e la reversibilità si scatena, diviene folle»¹⁷.

Derrida inoltre individua la possibilità di percorrere e raccogliere, grazie alle cartoline, «linee di vita intrecciate»¹⁸, 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!»¹⁹), 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 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»²⁰.

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»²¹.

Ma ciò non toglie che Derrida scopra, in questi *Invi*, 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

¹⁷ Ivi, p. 22.

¹⁸ Ivi, p. 128.

¹⁹ Ivi, p. 183.

²⁰ Ivi, p. 51.

²¹ 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.

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»²², 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»²³. 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»²⁴ 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 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»²⁵. 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»²⁶.

²² Ivi, p. 86.

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

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ 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».

²⁶ «*Ho il gusto del segreto*», cit., p. 35.

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»²⁷, 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 *Invi*) 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»²⁸. 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 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

²⁷ *La cartolina*, cit., p. 225.

²⁸ *Ivi*, p. 79.

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»²⁹.

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»³⁰, ma assistiamo al disarticolarsi, a una dislocazione del soggetto, al suo comporsi in base a un altro codice, al delinearsi 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'accecamiento che lo costituisce»³¹.

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»³². Una fotografia destinata senza dubbio a sorprenderci, perché, come abbiamo sentito in precedenza, è l'esito del *ritrarsi di un centro di comando*

²⁹ *Memorie di cieco*, cit., pp. 13-14.

³⁰ *Ivi*, p. 13.

³¹ *Ivi*, p. 14.

³² *Ibidem*.

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 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

Aprendo *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»³³. E spiega: «Ancor oggi penso che non potrei mai

³³ Ivi, p. 53.

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»³⁴. 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»³⁵.

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 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, leso, ma anche, per ciò stesso, segretamente eletto»³⁶. 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»³⁷. 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»³⁸.

Immagini 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

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 54.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

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»³⁹. 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*⁴⁰. 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, all'unica, incomparabile amicizia che fu per me, grazie a lui. Non avrei potuto parlare che *in memoria di lui*»⁴¹.

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

³⁹ 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).

⁴⁰ 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).

⁴¹ Ivi, p. 34.

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»⁴². 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»⁴³. 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»⁴⁴. 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»⁴⁵. 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»⁴⁶. La conclusione è lapidaria: «La traduzione di questo titolo rimane quindi impossibile»⁴⁷.

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?»⁴⁸. E 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

⁴² Ivi, p. 86.

⁴³ Ivi, pp. 86-87.

⁴⁴ Ivi, p. 87.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*. *Memorie d’oltretomba* è il titolo di una celebre opera di François-René de Chateaubriand.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 21.

vantarsi di conoscere ciò che una narrazione mette veramente in gioco?»⁴⁹. 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»⁵⁰. 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»⁵¹. Derrida ci ricorda che il *self*, il se stesso può apparire solo nella forma di «questa prosopopea allucinatoria»⁵² 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»⁵³. 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*»⁵⁴.

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»⁵⁵, consente alla mano

⁴⁹ Ivi, p. 26.

⁵⁰ Ivi, p. 40.

⁵¹ Ivi, pp. 40-41.

⁵² Ivi, p. 41.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 44.

⁵⁵ Ivi, p. 47.

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

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 Bennington⁵⁷. 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»⁵⁸, 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

⁵⁶ Ivi, p. 36.

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

⁵⁸ J. Derrida, *Circonfessione*, cit., p. 119.

perdersi»⁵⁹. 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...*»⁶⁰.

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»⁶¹. Figure familiari, volti amati, malattie, traumi, eventi intimi, racconti di sogni, prospettive e bilanci emergono come barlumi sulla 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»⁶². 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»⁶³.

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»⁶⁴; e poi la già ricordata espulsione dal liceo in seguito ai provvedimenti contro gli ebrei, l'arresto nel

⁵⁹ Ivi, p. 182.

⁶⁰ 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 trapunti sull'altro velo*, in *Veli*, Firenze, Alinea, 2004, pp. 21-73).

⁶¹ *Circonfessione*, cit., p. 261.

⁶² Ivi, p. 26.

⁶³ Ivi, p. 61.

⁶⁴ Ivi, p. 223.

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...»⁶⁵.

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*⁶⁶, 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 aperto come un ciclope dall'occhio di vetro, vigilanza imperturbabile del morto, la palpebra tesa dalla barra verticale di una cicatrice interna»⁶⁷.

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»⁶⁸; e più avanti: «In altre parole, avrete ormai capito che una confessione non ha niente a che vedere con la verità»⁶⁹. 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

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

⁶⁶ Cfr. *Memorie di cieco*, cit., pp. 47-48.

⁶⁷ *Circonfessione*, cit., pp. 92-93.

⁶⁸ Ivi, pp. 73-74.

⁶⁹ Ivi, p. 102.

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»⁷⁰), 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*»⁷¹, fino al punto da farle proprie, di non riuscire a parlare se non attraverso di loro⁷². Le *Confessioni* sono il libro delle lacrime, secondo la definizione fornita in *Memorie di cieco*⁷³: 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 *Circoncision* 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»⁷⁴. 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. Circoncisione 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»⁷⁵). Il taglio, la cicatrice, coincidono con ogni singola parola, quelle parole che si intravedono soltanto in una prospettiva laterale («una parola non si vede mai in faccia»⁷⁶ annota Derrida), sono il linguaggio di chi dal linguaggio avverte di essere in qualche modo separato («amo troppo le parole perché

⁷⁰ Ivi, p. 119.

⁷¹ Ivi, p. 101.

⁷² Cfr. ivi, p. 93.

⁷³ Cfr. *Memorie di cieco*, cit., p. 152.

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

⁷⁵ *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 οὖς-ὠτός) 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).

⁷⁶ *Circonfessione*, cit., p. 238.

non ho una lingua mia»⁷⁷), 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»⁷⁸), e così facendo consegna la scrittura a un destino nomade («una scrittura senza interruzione che da sempre si cerca»⁷⁹), a un movimento forse infinito, all'inquietudine, al tremore.

L'autobiografia, in *Circonfessione*, si fa dunque «destinerranza del desiderio»⁸⁰, ospita, anziché rivelarlo, il segreto di una vita, parla e si muove in modo obliquo, suggerisce ipotesi, insegue «una lingua sconosciuta»⁸¹, 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»⁸². 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»⁸³), 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»⁸⁴.

L'animale che scrive la propria vita

Molti anni più tardi, nel 2006, viene pubblicato un saggio dal titolo *L'animale che dunque sono*⁸⁵. 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*»⁸⁶. Che cosa s'intenda comunemente per autobiografia Derrida lo chiarisce commentando un passo del *Discorso sul*

⁷⁷ Ivi, p. 88.

⁷⁸ Ivi, p. 19.

⁷⁹ Ivi, p. 181.

⁸⁰ Ivi, p. 179.

⁸¹ Ivi, pp. 108-109.

⁸² Ivi, p. 16.

⁸³ Ivi, p. 252.

⁸⁴ *Ibidem*.

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

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

metodo di Descartes: «Ogni autobiografia si presenta come una testimonianza: dico o 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.»⁸⁷. 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»⁸⁸. 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»⁸⁹. Una condizione che si fa presto intollerabile: «Mi ha

⁸⁷ J. Derrida, *ivi*, p. 123.

⁸⁸ *Ivi*, p. 88.

⁸⁹ *Ivi*, p. 99.

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»⁹⁰. 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 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»⁹¹.

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»⁹². 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

⁹⁰ *Ibidem*.

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

⁹² Ivi, pp. 100-101.

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 importanti⁹³. 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 reiften*]⁹⁴. 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»⁹⁵. Fino al perentorio 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 Rilke⁹⁶ 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

⁹³ Sono raccolte nel volume *Su Rodin*, tr. it. Milano, Abscondita, 2009.

⁹⁴ 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.

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

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

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»⁹⁷, 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.

⁹⁷ *Memorie di cieco*, cit., p. 98.



Quaderni delle Officine, CXXXI, Settembre 2023