

Aesthetica Preprint

*Derrida
e la questione dello sguardo*

di Marcello Ghilardi

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 – Filiale di Palermo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

91
Aprile 2011

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2009, responsabile scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento Fieri Aglaia.

Marcello Ghilardi

*Derrida
e la questione dello sguardo*

Indice

Introduzione	7
I – Vedere, toccare	
1. Una domanda impossibile	11
2. Ottico, tattile, aptico	16
3. Visibile e invisibile	21
4. Il ritrarsi del fenomeno	27
5. Il differire del visibile	32
II – Visione e cecità	
1. La cecità nel disegno	35
2. Due “pensieri” del disegno	45
3. Il velo degli occhi	49
III – La bellezza (in)attesa	
1. Ritrarsi dall’opera	53
2. Lo spazio analogico dell’immagine	58
3. Incroci di sguardi	64
Bibliografia	75

Introduzione

In un'intervista rilasciata nel 1970, Derrida rispose a una domanda sul senso generale del suo lavoro, esplicitando in tale occasione il valore che per la sua opera rivestivano le dimensioni della visione e dello spazio: «Un po' paradossalmente posso dire che i concetti con cui ho lavorato sono, per un certo verso, almeno ispirati alle arti visuali (e intendo dire sia la pittura che le arti sceniche, il teatro, ecc.): ho cercato, in sostanza, di rendere conto di una funzione di spazializzazione della scrittura. Potevo fare ciò solo considerando la scrittura come un qualcosa che non si riducesse alla traduzione di una parola, e come qualcosa che avesse un campo, uno spazio suoi propri e una visibilità specifica: cioè una concettualizzazione della scrittura fa appello a una problematica pittorica o scenografica o plastica»¹. Non è quindi pretestuoso o forzato un approccio al suo pensiero che ponga al centro della riflessione una tematica di tipo estetico, legata in questo caso alla dimensione del vedere, travagliata però dalla dimensione “opposta” della cecità. La pratica decostruttiva di Derrida si rivolge alla questione dello sguardo, del rapporto tra visione e cecità, tra visibile e invisibile in diversi testi, e informa da capo a fondo la trama concettuale di un libro in particolare, dal titolo programmatico *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, pubblicato nel 1990. “Decostruire” la vista – il senso tradizionalmente privilegiato dalla *theoria* occidentale² – significa innanzitutto pensarla insieme al suo rovescio, la cecità appunto. Che cosa significa “vedere”, quando la visione si scopre coinvolta, co-implicata, addirittura costituita nel suo intimo da un fattore, da un aspetto di cecità? Si vede davvero, quando si vede? E che cosa si vede, quando si crede di vedere? C'è forse un aspetto anche di fede, di fiducia, di abbandono quando si cerca o si pensa di vedere? La vista e la molteplicità dei sensi, lo sguardo e il contatto, la prossimità e la distanza sono solo alcune delle figure che costellano la riflessione di Derrida sul tema del visibile e dello sguardo. Come spesso accade nelle pagine del filosofo francese, molti termini apparentemente sinonimi fanno emergere in realtà linee di fuga inattese, trame complesse e intricate; mentre altri concetti o esperienze, considerati distanti, si scoprono collegati in una fitta rete di connivenze. Sguardo, occhio,

vista, visione: questi termini dicono e non dicono *lo stesso*, si incontrano e confliggono. Da essi partono prospettive e scenari sui quali insiste il lavoro decostruttivo di Derrida. Vedere non è solo vedere: ogni sguardo necessità di un occultamento, di un velo che in parte lo ostruisce. Ogni luce, che veicola la vista, partecipa di una dimensione di notte, di ombra; e non soltanto come il suo risvolto complementare, ma come intimo sdoppiamento che impedisce di fissare e di fissarsi su un'esperienza che sia pura, primigenia, incondizionata.

Le indagini, le "scritture" sullo sguardo sono per Derrida altrettanti ritorni sul tema della traccia, della *différance*, della cosiddetta archi-scrittura, come modi per dire l'infinita disseminazione del senso, la necessità di riconoscere in ogni sforzo di intendere l'origine, l'evento puro, il rivelarsi di un rovescio, di un'ombra insopprimibili. È anche un modo per rimettere in causa, con Kant e Husserl, e oltre il loro stesso pensiero, la possibilità di un'estetica trascendentale. La "cosa stessa" resta inafferrabile, per Derrida, eccedente rispetto al compito che la fenomenologia si assegna. La cosa in sé resta inattingibile, perché ogni atto che cerca di coglierla la cela, la cancella, la sopprime, per quello sguardo che vorrebbe ambire a una visione diretta. Non resta che una visione indiretta, un tentativo di avvicinamento obliquo che rimette in questione ogni risalita all'origine, ogni dire che pretenda di cogliere il significato *oltre* il significante. In tal modo il discorso si declina in una forma prossima a quella assunta dalla teologia negativa, impegnata a cogliere Dio oltre ogni nome, ma consapevole che il pensiero tratta sempre con dei nomi, con dei significati. Senza approdare a esiti mistici – pur lambendo alcuni punti focali del pensiero di Cusano o di Silesio – Derrida fa apparire insieme al cuore teoretico del proprio discorso anche la sua dimensione più intima, di carattere etico. La tensione all'altro, la pienezza dell'incontro e il dramma della separazione sono momenti dell'umano che percorrono le pagine dei testi di Derrida in cui il pensiero è più esposto alla ricchezza e alla fatica della sensazione, del corpo, della fisicità dell'essere.

Certo, non si intende qui fornire una chiave interpretativa di Derrida nel suo insieme, ma leggerne alcune trame, seguire il dipanarsi di alcuni fili del suo pensiero. Come ha insegnato lo stesso filosofo francese, «la decostruzione diffida dei nomi propri: non si dirà "Heidegger in generale" dice questo o quello; si tratteranno, nella micrologia del testo [...], momenti diversi, diverse applicazioni, logiche concorrenti, diffidando di ogni generalità, di ogni configurazione solida e data»³. Non soltanto di logiche concorrenti o di diverse applicazioni si tenterà di mostrare la presenza, ma anche di logiche ricorrenti e di trame concettuali coerenti che percorrono un discreto *corpus* di scritture. I testi qui presi in considerazione vengono affrontati in una sorta di movimento a ritroso: partendo da uno più recente (*Le toucher*, Jean-Luc Nancy, pubblicato nel 2000) si passa attraverso *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait*

et autres ruines (del 1990), per terminare con alcune pagine tratte da *La vérité en peinture* (del 1978).

In questi testi, come un fiume sottile che passa attraverso i confini e lambisce territori diversi, trascorre esplicita o implicita una figura, che si intreccia e si distacca dallo sguardo. È quella della lacrima, dell'occhio che piange e che quindi non vede. Lo sguardo che si scopre velato, offuscato, impedito, diviene segno di uno spazio mediano, di un "frammezzo", *tra* presenza ed assenza, *tra* pienezza e mancanza, unico luogo in cui sembra aprirsi la possibilità di un incontro autentico con l'altro, per vedere o intravedere il mondo e partecipare ad esso, alla sua vita, nella difficile condizione di assenza-e-presenza di colei o di colui che si ama.

I – *Vedere, toccare*

1. *Una domanda impossibile*

Il complesso testo che nel 2000 Derrida dedica al suo collega e amico Jean-Luc Nancy verte – come si evince già dal titolo: *Le toucher, Jean-Luc Nancy* – sul senso e sulla dimensione del tatto, della tattilità, della relazione. Già la traduzione del titolo in italiano è un'impresa delicata, poiché *toucher* in francese significa sia “tatto” che “toccare”, e *le* è sia articolo che pronome. Dunque «Il tatto, Jean-Luc Nancy» e «Toccarlo, Jean-Luc Nancy» sarebbero entrambe versioni corrette, che rendono l'ambiguità dell'originale e l'implicazione della sensorialità in un rapporto che vuole essere di coinvolgimento, di vicinanza, di relazione intima con un autore e un amico ⁴. È un testo importante, per la mole e per la qualità dei riferimenti e degli autori richiamati; ma anche perché segna un momento di passaggio nella parabola dei due protagonisti coinvolti – l'autore, Derrida, e il pensatore al centro dell'indagine, cioè appunto Nancy. Il primo ha settant'anni, il secondo sessanta. Per entrambi la relazione con il corpo, con la percezione di sé e del mondo, tra salute e malattia, tra soggettività e alterità sono segnati dalla fatica e da una necessità di attenzione e cura. La scrittura di Derrida intorno a Nancy si è dipanata nell'arco di più anni: la prima versione di un saggio sull'amico risale al 1992, intorno all'epoca in cui Nancy dovette sottoporsi a un trapianto di cuore. Il tema del corpo, del toccare e dell'essere toccati, tema che si estende alle questioni dell'intersoggettività, dell'apertura al mondo, del problema dell'alterità sono anche fortemente autobiografici, senza cadere mai in forme di pensiero autoreferenziale o in descrizioni emotive di esperienze private.

Il toccare come forma dell'essere al mondo, come struttura originaria dell'essere corporeo e dell'umano, come fondamento non solo del sentire e del percepire, ma anche del pensare, è dunque il filo conduttore scelto da Derrida per sviluppare la sua riflessione. Tuttavia questa si apre con una domanda diversa, spiazzante. Derrida mette a tema un problema vicino, ma non identico a quello del “puro” senso del tatto, e lo fa quasi come se non fosse tanto lui a porre la questione, ma fosse questa a venire da sé, spontaneamente, a invaderlo, prenderlo, «toccarlo». È una questione che, innanzitutto, «riguarda l'altro» ⁵. Dopo aver avvertito il lettore su questo punto, Derrida la scrive, tra

virgolette – come se la trascrivesse da qualcosa, o la citasse da qualcuno, come se la volesse obiettivare meglio, e (si) chiede: «Quando i nostri occhi si toccano, è giorno o notte?»⁶.

Domanda “impossibile”, fuori-senso – à la Derrida, si sarebbe tentati di dire. Si tratta forse di una domanda insensata, mal posta, mal formulata? Sembra, certo, una domanda che dà sui nervi, una domanda priva di denotazione. In ogni caso, una domanda per nulla “filosofica”, che apre alla ridda di obiezioni «riconcucibili a uno schema ricorrente: Derrida non procede argomentando, o, se argomenta, cade nella classica contraddizione performativa, la stessa rivolta da Aristotele all'*amphibetôn*, l'avversario che non riconosce la validità del principio di non contraddizione e che non accetta la non-aporeticità del senso»⁷. Cosa può mai voler dire una domanda simile? Quale significato filosofico può mai avere? Ma Derrida non si ritrae di fronte a una questione che sembra impossibile da porsi, già per la sua stessa struttura logica. Il filosofo francese prova a farsi strada in essa, attraverso di essa, formulandola di nuovo e riformulandola in modo nuovo. Scrive: «Vediamo, prima di tutto, possono degli occhi venire a toccarsi, premersi come delle labbra? A quale superficie dell'occhio paragonare le labbra? Se due sguardi si guardano negli occhi, si può dire che in quel momento si toccano? Che vengono a contatto – l'uno dell'altro?»⁸. Nel testo, una voce interviene a fare da controcanto, mimando una sorta di dialogo platonico. «Questi occhi o questi sguardi?», domanda. «Tu passi dall'uno all'altro. Spesso sono necessari più di due occhi per fare due sguardi. Inoltre ci sono occhi che non vedono più, e occhi che non hanno mai veduto». Poco oltre, la prima voce riprende: «Non si deve scegliere fra guardare, perfino scambiare o incrociare degli sguardi, e vedere, semplicemente vedere? E innanzitutto fra vedere il vedente e vedere il visibile? Perché se i nostri occhi vedono del *vedente* piuttosto che del *visibile*, se credono di vedere uno sguardo piuttosto che degli occhi, [...] allora non vedono nulla, nulla che si veda, nulla di *visibile*. Affondano nella notte, lungi da qualunque visibilità».

La questione *sul* tatto e *del* tatto si intreccia da subito con quella della vista, della visione, dello sguardo e dell'occhio. Vista, visione, sguardo, occhio non sono usati come sinonimi. Non sono termini intercambiabili, ma elementi o movimenti interconnessi, legati l'uno all'altro, condizioni di possibilità per un'organizzazione più ampia della sensibilità umana. Toccare e vedere si presentano fin dall'inizio – dall'inizio del pensiero che li pensa – come inestricabilmente connessi, si rimandano l'uno *all'*altro, l'uno *nell'*altro. Certo, qui il rischio di confondersi o, peggio, di affondare in una sorta di idioletto che imita o scimmiotta la fraseologia di Derrida è forte. L'uso insistito e continuamente variato delle preposizioni, il ritorno continuo sugli stessi giri di frase da angolazioni leggermente differenti possono diventare una maniera, uno stile pedissequo. Eppure, per penetrare nella sostanza dell'interrogazione

derridiana, è necessario seguirne e svolgerne le forme tanto quanto i contenuti, per sondare da vicino le molteplici pieghe, le variazioni inattese, le impennate e le focalizzazioni. Se si seguono le strade – talvolta molto tortuose – del discorso di Derrida, dopo un iniziale disorientamento si capisce che le divagazioni o gli apparenti *calembours* linguistici sottolineano alcune asperità della lingua, attivando al suo interno una sorta di “reagente” per evidenziare l’aspetto aporetico di alcuni concetti o categorie.

Visione e tattilità, distanza e prossimità si incrociano dunque come un chiasmo, per Derrida. Il *con*-tatto degli occhi si dà come condizione non soltanto perché vi sia sguardo, ma perché vi sia incontro con l’altro; ma un simile contatto emerge fin da subito come ciò che fa problema, in ogni interrogazione circa il rapporto di sé con sé, e di sé con l’altro da sé. I nostri occhi puntano non solo a vedere altri occhi, ma anche ad incontrare un altro sguardo, che a noi si rivolge, ma essi «affondano nella notte, lungi da qualunque visibilità. Si accecano per vedere uno sguardo, evitano di vedere la visibilità degli occhi dell’altro per rivolgersi esclusivamente al suo sguardo, alla sua vista solamente vedente, alla sua visione»⁹. L’ambizione dell’occhio umano non è tanto vedere un altro occhio, ma incrociare uno sguardo. L’occhio, da cui si proietta lo sguardo, vuole incontrarne un altro – non un altro occhio, ma un altro sguardo – ed essere incontrato da esso. Ma sono proprio gli occhi ad incontrarsi, o piuttosto gli sguardi? Uno sguardo va al di là degli occhi e della loro potenza. Ci possono essere addirittura sguardi senza che vi siano occhi vedenti, od occhi veduti. Ci sono occhi ciechi che sanno guardare, che lanciano sguardi, e ci sono occhi vedenti, ma privi di sguardo. Derrida si avviluppa intorno a questioni sensoriali, legate al tatto, alla vista, alla meccanica della visione e del contatto, ma in realtà porta già il discorso intorno a temi di natura etica, che riguardano il nostro modo di essere e di porci di fronte all’altro, che ci chiama e ci provoca. Non si tratta soltanto dello statuto e della condizione di possibilità di uno sguardo, di un occhio che guarda, oppure di un occhio, di una mano che tocca; si tratta dell’incontro tra un io e un tu.

«Ripetiamo la domanda. Epperò spostiamola, prendendo atto di come si modifica: “È giorno, allora, in quel momento? È notte?”. Se la risposta è “notte”, non si direbbe che nella costanza di questo contatto, nell’interruzione accettata che li tiene insieme, gli occhi allora si toccano da ciechi? Tuttavia, mi obiettava quella che io chiamo la questione, oppure mi obietta io stesso a me stesso: “A meno che non comincino in tal modo a intendersi, per l’appunto»¹⁰. La domanda è modificata, “spostata”, ma continua ad appartenere ad una logica distinta da quella di una *ratio* aristotelica. La dimensione a cui fa capo non è tanto logica, quanto *analogica*, nel senso che dei concetti messi in campo non si può definire il significato in modo univoco – “giorno”, “notte”, “occhi”,

“sguardo” sono qui termini aperti, concetti metaforici. Accostati gli uni con gli altri, messi in contatto, essi evidenziano l’inevitabilità di alcune dicotomie logiche – giorno/notte, visibilità/invisibilità, contiguità/separazione, prossimità/distanza – e la possibilità di una loro trasformazione, attraverso la dis-identificazione dei termini stessi. Il concetto perde in esattezza, in definitezza, per guadagnare in disponibilità, apertura, capacità inclusiva. I suoi confini si sfrangano e si mostra meno adatto ad una tassonomia dell’esistente, ma acquista una maggiore plasticità per evidenziare le ambivalenze delle relazioni tra gli enti, l’ambiguità degli eventi che costituiscono il mondo. Tramite l’idea di una dimensione analogica nella quale i concetti vengono impiegati in questo modo, si passa da una segmentazione netta, che esclude, secondo una logica dell’“aut-aut”, a una continuità circolare, relazionale, in cui le identità dei termini non sono elementari ma funzionali. Entrare nel solco del discorso derridiano, per poterlo intendere – ed eventualmente anche contraddire o confutare – significa in primo luogo accettare e comprendere il movimento di un *logos* che, mettendosi in discussione ad ogni passo, revoca ogni presunta univocità della propria struttura sintattica e semantica.

«Gli occhi allora si toccano da ciechi?», è una domanda che appartiene a una logica non irrazionale, ma distinta da quella abitualmente impiegata dal discorso filosofico. Non è però nemmeno una formulazione poetica, dal momento che si iscrive all’interno di un procedere argomentativo. Se «è notte», se gli occhi cercano di incrociare uno sguardo, di incrociarsi in quanto sguardi, allora essi puntano a qualcosa di non visibile. Un occhio, degli occhi sono visibili; ma uno sguardo non si vede. Per questo gli occhi diventano ciechi, affondano nella notte: una notte che esprime l’impossibilità di accedere a un visibile definito, oggettivo, ma che insieme testimonia la possibilità di cogliere un altro ordine di visibilità, la possibilità di vedere altrimenti. “Vedere”, si può obiettare, assume qui significati diversi. In un caso il verbo indica l’attività scopica, oculare, tramite la quale appunto degli occhi mettono a fuoco un oggetto, lo guardano, lo osservano, lo individuano. In un secondo caso “vedere” acquista un senso metaforico, per cui se si dice «vedere uno sguardo» si intende di fatto la capacità di incontrarlo, di accoglierlo, di rendersi conto che c’è uno sguardo, così come l’espressione “Vedi?”, o “Hai visto?”, significa “Capisci?”, “Intendi?”, “Hai inteso?”. Il sovvertimento di senso non contraddittorio sarebbe così scongiurato. Ma non si possono liquidare in modo semplice o frettoloso queste locuzioni, che mirano a una continua rimessa in discussione delle modalità lineari, progressive, del tradizionale linguaggio logico-argomentativo.

Cosa significa, poi, il fatto che degli occhi «comincino a intendersi»? In che *sense* “si intendono” nell’ipotesi di Derrida – si guardano, si toccano, magari addirittura si ascoltano (dal momento che *enten-*

dre in francese vuol dire non solo “intendere, capire, comprendere”, ma anche “ascoltare, udire”)» «Ma, per l'appunto, quando incrocio il tuo sguardo, io vedo sia il tuo sguardo sia i tuoi occhi [...] e i tuoi occhi non sono solo vedenti, ma visibili. Ora per il fatto che sono tanto *visibili* (cose oppure oggetti nel mondo) quanto *vedenti* (all'origine del mondo), io potrei toccarli, per l'appunto, con le dita, con le labbra o anche con gli occhi, con le ciglia e con le palpebre»¹¹. Gli occhi sono *vedenti e visibili insieme*, danno luogo al (a un) mondo e insieme sono oggetti del (nel) mondo, allocati in esso. Paradosso e contraddizione del visibile, sempre vedente-veduto, toccante-toccato, come ha insegnato Merleau-Ponty, sulla scorta di Husserl¹². L'occhio, sorgente del vedere e del visibile, occasione e luogo del prodursi di un possibile incontro di sguardi e di persone, è anche parte di un corpo. In quanto tale è superficie sensibile, superficie da sfiorare, spessore da toccare, premere, tastare. L'occhio, che proietta il suo sguardo e anche ne riceve, si rivela come appartenente anche alla dimensione sensibile, tattile, anch'essa propria della corporeità. Ma se l'occhio è visibile, come si diceva, tuttavia proietta uno sguardo che visibile non è. Per poter vedere, l'occhio resta cieco e invisibile a se stesso; non si vede se non allo specchio, e anche allora si vede difforme, diverso da come lo vede un altro occhio. Contraddizione insita nell'occhio, contraddizione dello sguardo e del visibile stesso: si vede, ma anche si resta ciechi; ci si incontra, si incrociano gli sguardi, eppure *ci si* manca, ci si attraversa, si rimane invisibili a se stessi, in attesa di un riscontro che si vorrebbe più *tangibile*.

«Qualcuno ripete ancora, insistendo instancabilmente: nel momento in cui i miei occhi toccano i tuoi, come labbra, è giorno o abitiamo già la nostra notte? [...] C'è ancora posto, luogo, spazio o intervallo, *chora*, per il fenomenico del giorno e per la sua visibilità trasparente?»¹³. *Chora* è un termine che attraversa in più punti la riflessione di Derrida, almeno a partire dal suo saggio pubblicato nel 1993 e dedicato all'ambiguo concetto che si trova nel *Timeo* di Platone¹⁴. In questo caso Derrida si chiede se si dia di fatto un luogo, uno spazio, un'apertura per l'accadere del fenomeno, che si rende visibile alla luce del giorno. Ma che cosa “è” un siffatto luogo? E in che modo può “dare luogo”? Dove propriamente si dà questo accadere, questo manifestarsi, questo aver luogo? Nella lingua giapponese il frammezzo, l'interstizio, lo *Zwischenraum* che segna la contiguità e la distinzione tra due cose, o tra due eventi, è detto *ma*. Non è solo uno “spazio”, un “intervallo”, ma anche un'esperienza, una dimensione fisica, psichica, intellettuale, ma essenzialmente intuitiva. *Ma* indica anche un vuoto, uno spazio di sospensione e di pausa, un ritmo, la percezione di una distanza e insieme di una prossimità modulata. Dunque non appartiene solo alla forma spaziale, ma anche a quella temporale. Implica una lacerazione, una *discontinuità* che segna l'insorgere di una coscienza percettiva ed emotiva,

di una coscienza estetica ¹⁵. Tra due occhi c'è *ma*, e così pure tra due sguardi. *Ma* è una distanza non solo fisica, misurabile, quantificabile: implica un rapporto qualitativo con lo spazio e con il tempo, con il nostro sentirci immersi nel mondo, con il nostro far parte della sua stessa "stoffa". Lo sguardo, il tatto sono intessuti di mondo, e insieme contribuiscono a inteserirne la trama, a comporne il tessuto. Derrida non ha presente il potenziale filosofico della lingua giapponese, né le trame complesse e intricate che il pensiero filosofico ha assunto in Giappone dopo l'incontro con la concettualità europea. Eppure, il travaglio a cui Derrida sottopone la lingua francese e, per mezzo di essa, il linguaggio della filosofia occidentale, viene esaltato e rilanciato dal contatto con altre forme di pensiero e di linguaggio. Dal momento che il pensiero si esprime sempre in una lingua determinata, è soltanto uscendo da sé, incrociando lo sguardo con un altro, che ci si espone anche ad altre categorie e ad altre forme di incontro col mondo. Il proprio occhio resta cieco a se stesso, la propria lingua resta opaca alle istanze che ne muovono e ne realizzano i concetti. Aporia dell'occhio e dello sguardo, aporia del pensiero che vuole pensare la propria stessa origine, la propria condizione di possibilità – revocando in dubbio tutto, anche se stesso – e che invece necessariamente parte da un punto cieco, da un fondo indiscusso, perché non discutibile se non con categorie che già gli appartengono e ne derivano. Derrida è consapevole di questo problema, che è anzi uno dei problemi fondamentali che animano la sua filosofia. Ma non ne trae fino in fondo tutte le conseguenze, o meglio non sfrutta tutte le risorse che si potrebbero dare al pensiero, poiché resta al di qua dei suoi confini "occidentali", al massimo giungendo a interrogare il *logos* filosofico a partire dalla presunta exteriorità giudaica – in realtà anch'essa legata a doppia mandata con la concettualità sviluppata in Occidente, dalla lingua indo-europea.

2. Ottico, tattile, aptico

A Derrida interessa però portare alla luce il carattere aporetico del *logos* filosofico, spingendo alle estreme conseguenze le facoltà dialettiche, argomentative, logico-razionali di quello stesso *logos*. In quest'ottica risulta più chiaro il fatto che la sua scrittura non sia affatto priva di logica. Al contrario, è come se quella scrittura cercasse di far girare il motore della logica al massimo delle sue capacità, per metterne in evidenza le qualità e i limiti. Non si tratta di mostrare alcune aporie, poche o tante che siano, ma l'aporeticità costitutiva del discorso filosofico.

«Con le aporie degne di questo nome, per definizione, non si finisce mai. Non sarebbero quello che sono, delle aporie, se se ne vedesse o se fosse possibile toccarne il fondo. [...] Bisogna lasciarsi trattare da loro in un *certo* modo, piuttosto che in un altro, senza mai sperare di oltrepassarle, né di uscirne dall'altro o dal basso o con un passo di lato, né tanto meno di indietreggiare o fuggire davanti a loro» ¹⁶. Ecco una

grande dichiarazione di intenti, espressione di una intenzione filosofica che non vuole indietreggiare, che vuole invece prendere sul serio il pensiero. Derrida non si accontenta di un confronto superficiale con la dimensione problematica dell'essere, ma si lancia in un corpo a corpo serrato, senza remore, con essa. In queste poche righe viene implicata una *pratica filosofica* molto esigente, che non ammette soluzioni facili o consolatorie. Il *philosophein* viene davvero inteso come originato da un *thauma* che è sgomento e inquietudine, prima ancora di essere meraviglia di fronte alle cose del mondo. La filosofia è coltivata come pratica trasformativa del sé, un sé che accoglie e si lascia penetrare dalla questione, dalla domanda che resta aperta, perché non c'è mai una risposta univoca o definitiva. Le aporie che si incontrano nella pratica filosofica riflettono e sottolineano le aporie dell'esistenza, che spesso difetta della logica che le si vorrebbe poter attribuire. Tali aporie non si possono oltrepassare, ma soltanto attraversare. La filosofia, in quanto lotta, confronto, attraversamento e produzione di concetti, diviene al contempo *poiesis* e *praxis*, senza essere mai solo una *techné*. Non si tratta tanto di costruire formule conseguenti, che da un assunto derivino conseguenze quanto più solide e meno confutabili, quanto di scavare al di sotto di quella stessa logica che permette di costruire formule, argomentazioni, esclusioni o inclusioni, operando quindi con la logica, oltre la logica, accanto alla logica. Quelli che appaiono spesso come paralogismi sono più realisticamente, in Derrida, dei *logoi* che stanno accanto (*parà*) alla logica tradizionale, che la affiancano o la investono ai lati, obliquamente. Non si tratta nemmeno di aumentare la quantità di dati in nostro possesso, per consentire una crescente elaborazione di informazione; questo può essere un momento di passaggio, ma utile e fondato solo all'interno di una dimensione più ampia, *formativa* più che informativa. L'ansia di definire la filosofia, il suo ambito proprio di legittimità e la logica di funzionamento riflette quella di colui che la pratica, alla ricerca di una propria identità personale, di una linea di demarcazione che lo possa individuare legittimandone il lavoro. Ma «la rappresentazione di una chiusura lineare e circolare intorno a uno spazio omogeneo è appunto un'auto-rappresentazione della filosofia nella sua logica onto-enciclopedica»¹⁷, e questa logica è proprio quella che Derrida vuole scalzare, o per lo meno inquietare. Ogni filosofema è considerato dal filosofo francese come un resto, una traccia. Non è chiaramente identificabile, de-finibile, determinabile, ma si apre a possibilità sempre nuove, a interpretazioni inedite, a movimenti infiniti; è una metafora usurata, logorata, cancellata (*effacée*)¹⁸.

La volontà metafisica – che secondo Derrida finisce per risolversi in *impasse* teoretico – di separare *logos* e *mythos*, filosofia e non-filosofia è segnalata anche nel rimando reciproco, nella circolarità che lega visione e cecità, visibile e invisibile, giorno e notte, prossimità e distanza. L'aporetica che si spalanca per il pensiero è come un frammezzo, uno spazio

di indecidibilità – *tra* l'uno e l'altro, tuttavia anche *insieme* all'uno e all'altro. Ma questo spazio, che può bloccare lo sviluppo dell'attività teoretica, invece la riapre se viene assunto in modo radicale e se si tramuta in una pratica. Sopportando il peso dell'aporia, la si vede attivare una conversione nel modo di considerare il mondo e il pensiero che ad esso si rivolge. La *pratica* dell'aporia – l'aporia insita nel travaglio del concetto, dello sguardo, del tatto, dell'incontro con altri – diviene un movimento, così come accade quando si accede a una pratica "simbolica". «Siamo cioè di fronte a una situazione tipica di quello che è il movimento proprio del simbolo: quello che sembra un esito è in qualche modo un principio, ma il principio non sta esclusivamente affidato, anzi, non sta affidato affatto ad una posizione interna al tempo del percorso che è stato necessario per raggiungerlo, ed invece il principio abolisce in un certo senso la temporalità progredente verso il suo conseguimento»¹⁹.

La vista, la visione, lo sguardo sono concetti metaforici per eccellenza, fin da quando nel termine *theoria* si sono fusi l'aspetto fisiologico e ottico del vedere e quello, figurato, della conoscenza intellettuale. In greco antico, come è noto, *oida* significa allo stesso tempo "ho visto" e "so, conosco": conosco in quanto ho visto, sono stato testimone. La visione è condizione e garanzia del sapere, dunque metafora della conoscenza. La vista diviene per i Greci il senso teoretico principale, e la luce la metafora più usata e abusata per esprimere l'accesso alla conoscenza e alla salvezza. Anche Bergson raccomanda il moltiplicarsi delle metafore, come ricorda Derrida, «per eccedere l'ingannevole rigore dei concetti, delle "idee astratte, o generali o semplici"»²⁰. Nel discorso filosofico di Derrida, nel testo in questione, la visione oculare tende spesso a confondersi o a sconfinare nella visione intellettuale. Il filosofo parla del vedere e della visione, e il lettore deve ritornare più volte sugli stessi passaggi per cercare di capire, ove sia possibile, se si stia trattando dello sguardo dell'occhio o dell'intuizione dell'intelletto. L'ambiguità rimane quando la visione si intreccia con il tatto: «Quando la visione tende a non distinguersi più dal visto o dal visibile, è *come se l'occhio toccasse* la cosa stessa. Meglio, come se, nell'evento di questo incontro, l'occhio si lasciasse toccare dalla cosa. La visione intuitiva non giunge soltanto al contatto, come si dice, essa *diventa contatto*»²¹. Il discorso prosegue, si dipana nel corso delle pagine e dei capitoli, insistendo sugli stessi temi o trascorrendo da una citazione, da un riferimento all'altro. Derrida mostra così come la pratica filosofica resti essenzialmente una pratica dialogica, per quanto i dialoghi nel testo scritto siano silenziosi, muti. Dove la scrittura sostituisce la voce, un'onestà tanto maggiore è richiesta a colui che convoca un altro autore e lo cita, lo chiama in causa. Soltanto se la filosofia, anche quando è pratica di interpretazione e di commento, non diviene mai mera glossa, ripetizione sterile, dossografia, si dà la possibilità di una "creazione di concetti", secondo la felice

definizione di Deleuze. Soltanto così nelle pagine in cui le citazioni si innestano l'una sull'altra e il discorso intreccia scritture molteplici ci può essere un incontro di sguardi, una *Auseinanderstetzung* di pensieri, o di "esperienze di pensiero", e non di semplici opinioni. Nel testo dedicato a Nancy, per esempio, Derrida incontra e riscopre le scritture di Aristotele e Bergson, di Merleau-Ponty e Deleuze, là dove si incidono il solco che a lui stesso preme seguire.

La visione si fa tatto, lo sguardo diventa contatto. Il rapporto con l'altro decostruisce il movimento tra prossimità e distanza, la loro presunta dualità, la loro separazione netta. L'occhio, che può vedere da lontano, diventa un organo tattile. Nella vicinanza estrema, l'occhio non vede più, punta e tocca come un dito. La sua funzione diventa quasi "digitale", non più ottica, ma *aptica*. "Aptico" è un termine che Deleuze e Guattari preferiscono a "tattile", «poiché non oppone due organi di senso, ma lascia supporre che l'occhio stesso possa avere una funzione che non sia visiva»²². Derrida torna a questo incrocio di sensi, a questo scambio di funzioni – ottica e aptica – dopo aver citato un brano di Hélène Cixous. La collega e amica, che aveva riacquisito la vista dopo un delicato intervento chirurgico, scrive una pagina a metà tra la riflessione filosofica e la testimonianza personale:

Ma in quell'alba senza sotterfugi vedeva con i propri occhi il mondo, senza intermediari, senza le lenti di non-contatto. La continuità della sua carne e della carne del mondo, il toccare, dunque, era l'amore, e lì era il miracolo, la donazione. Ah! Non sapeva ancora, il giorno prima, che gli occhi sono mani miracolose, non aveva mai goduto del tatto delicato della cornea, delle ciglia, le mani più potenti, quelle mani che toccano imponderabilmente i qui prossimi e lontani. Non sapeva che gli occhi sono le labbra sulla labbra di Dio. Aveva appena toccato il mondo con l'occhio, e pensò: "Sono io a vedere". Io sarebbe dunque i miei occhi? Io sarebbe l'incontro, il punto d'incontro tra la mia anima vedente e te? Violenta dolcezza, brusca apparizione, solleva la palpebre e: il mondo le è dato nelle mani degli occhi. E ciò che le fu dato in quel primo giorno fu il dono stesso, la dazione²³.

La carne, il toccare, la donazione; gli occhi, le labbra, prossimità e lontananza, l'incontro, la violenza, la dolcezza. Il brano citato da Derrida contiene *in nuce* gran parte dei temi su cui si è concentrato tutto il suo pensiero. Ma ciò che qui viene sottolineato è soprattutto il rapporto nuovo, ricostituito con la vista, con l'apertura degli occhi sul mondo, per poterlo ricevere in dono. È la scoperta di un contatto intimo con il mondo per mezzo dello sguardo, che grazie a questa intimità può uscire dalla notte per entrare nel giorno, e si dispone al contatto. Il soggetto vedente-e-visibile, che finalmente di nuovo vede, si chiede a questo punto se possa o se debba identificarsi con gli occhi, con quella particolare modalità di incontro col mondo consentita dagli occhi. Il movimento, l'apertura degli occhi recano con sé una domanda relativa all'identità. *La questione dello sguardo è anche una questione di identità.*

Lo sguardo infatti è apertura verso l'altro, incontro con l'altro, e si annulla se non c'è niente che gli si offra, che venga donato allo sguardo, tanto quanto si annulla se esso stesso non si offre a un altro sguardo, a un altro occhio. Lo sguardo è incontro e relazione. L'occhio riceve ciò che si dà a vedere, così come la mano riceve ciò che le si offre da toccare e da tenere: «il mondo [...] è dato nelle mani degli occhi»²⁴.

Ma che concetto è mai questo, dell'ottico/aptico, in relazione all'esperienza dell'incontro? Si può mai dare – o dire – veramente il concetto di un'esperienza? O il concetto di un vedere e di un toccare come attività che non si esaurisce, non si compie una volta per tutte, ma ha il suo fine nel suo stesso continuo attuarsi²⁵? Si incontra mai davvero uno “spazio” del visibile, o quello del tangibile? Tali domande riecheggiano quelle emerse in precedenza, a proposito della possibilità autentica di vedere il vedente, o della possibilità che un vedente possa vedere se stesso. L'impossibilità dell'incontro con ciò che è condizione di possibilità di ogni incontro, l'impraticabilità di una risalita all'origine di ciò che nomina e intende quell'origine stessa, «è un fatto contingente, che non impedirebbe né il diritto al concetto né il diritto al desiderio? O, al contrario, è un'impossibilità fenomenologica essenziale, una legge *eidetica* dell'esperienza e dell'evento, una condizione stessa del desiderio, di cui dovrebbe tenere conto ogni costruzione concettuale, ogni “creazione”, se si vuole, di “concetto”? [...] Una “decostruzione” comincia in questa esperienza stessa. Essa è, essa sperimenta, innanzitutto, questa aporia»²⁶. Ogni decostruzione prende spunto da un'esperienza di dissidio, di blocco, di impossibilità a percorrere una determinata strada teorica. In altri termini, ha inizio con una aporia, ha origine nella consapevolezza di uno scacco. Il termine “aporia” – dal greco *aporos* – allude proprio a una impraticabilità di percorso, a un'assenza di strada, di cammino, assenza che rende nulla ogni volontà o tentativo di prosecuzione. «La decostruzione infatti non è né una critica, né un'analisi, innanzitutto perché non pretende di risalire ad alcun elemento od origine semplice e non disarticolabile»²⁷. Compito del pensiero decostruttivo non è opporre a un elemento, a un “centro” o fondamento, un altro fondamento – come la notte al giorno, per esempio, o l'invisibile al visibile, il tatto alla vista – ma mostrare il “terzo” dell'opposizione, quel “terzo” che viene sistematicamente e strutturalmente escluso da ogni logica dialettica. Pur volendo integrare il negativo, l'Altro, il differente, la struttura dialettica tende a inglobarlo nel gioco del proprio stesso discorso, depotenziandolo e dissolvendone la portata sovversiva, eversiva, disseminativa.

Nel suo discorso intorno al tema del tatto e della vista, dell'occhio e del contatto e intorno all'opera di Nancy, Derrida giunge a toccare diverse vette del pensiero occidentale, da Aristotele a Merleau-Ponty, da Maine de Biran a Husserl, attraverso continue deviazioni. Convocando tutte queste voci, ne mostra gli intrecci e le differenze, le contaminazioni

e le tensioni. Là dove la decostruzione è all'opera, si dà sempre smascheramento o crisi di ogni supposta purezza, di ogni origine primigenia, di ogni assolutezza. Ma esistono sensi puri, non dipendenti dagli altri sensi? O non è piuttosto che la vista è necessariamente intrecciata al tatto, il tatto all'olfatto, al gusto? Ogni senso presenta tracce dell'altro, ne è condizionato e lo condiziona a sua volta²⁸. Dunque ogni visione è sempre impura, perché condizionata da altro da sé, intessuta di altro. Di altri sensi, prima di tutto: una visione assoluta, incondizionata e irrelata, sarebbe una visione disincarnata, priva di corpo, priva di supporto. Una visione senza tatto, senza udito, gusto, olfatto sarebbe una visione astratta. È proprio questo, del resto, il modello della visione intellettuale, cioè di una visione che prescindendo da tutti gli organi di senso dovrebbe garantire la "visione" dell'essenza, la forma, l'*eidós* che non muta. Ma la visione umana è sempre spuria, se con "pura" si intendesse viceversa una visione in grado di prescindere da altri stimoli, evitando di lasciarsene contaminare. Derrida insiste anche nel far emergere la compresenza continua, anche se spesso occulta, di *visione e cecità*. Non solo il movimento dell'occhio è accompagnato dalla presenza di altri stimoli sensoriali; ma c'è nel vedere sempre un aspetto di invisibilità, c'è sempre un punto cieco. Ciò *a partire da cui* vediamo è invisibile, e se non fosse invisibile noi non potremmo vedere affatto. Così, *ciò a partire da cui* noi pensiamo è il nostro impensabile, e senza di esso non potremmo nemmeno iniziare a pensare.

3. *Visibile e invisibile*

Il discorso percettologico su sguardo e tatto, sulla co-implicazione dei sensi e sull'incrocio tra visibile e invisibile si converte in un discorso sul "vedere" noetico, sul rapporto tra il pensiero, le sue condizioni e i suoi limiti, tra dicibile e indicibile, nominabile e innominabile. La pratica decostruttiva che sottende un confronto con la metafisica o la cosiddetta "ontologia della presenza", lungi dal volerla espungere dal discorso filosofico, rimette in gioco il lavoro concettuale della metafisica stessa, disvelandone le opzioni logiche ma sottraendolo ad una sua assunzione acritica. Derrida è consapevole che, non potendo elidere del tutto il bagaglio concettuale ricevuto in eredità dal *logos* metafisico, né Nietzsche, né Husserl o Heidegger, e nemmeno la sua stessa scrittura possono pretendere di uscire completamente da quell'*humus*. Tuttavia resta decisivo uno sforzo continuo di smontaggio, pur se limitato e parziale, per mettere in luce gli impliciti assunti di quel *logos*. Bisogna "demistificarlo" e relativizzarlo, cioè aprirlo alla relazione con tutto ciò che si è lasciato alle spalle, o che da sempre ha occultato. Il lavoro di critica e decostruzione dell'ontologia non si colloca infatti "fuori" di essa, ma ne fa parte, adottando una posizione eccentrica. In questo senso il problema metafisico non si conclude mai, poiché si rilancia e assume nuove sfumature grazie alla luce particolare proiettata

su di esso dall'operazione decostruttiva. Adottando un lessico proposto da Carlo Sini, si può intendere la decostruzione come un *evento*, o meglio come un «evento della pratica», ovvero come «il momento in cui si apre un nuovo senso del fare; l'accadimento per il quale pratiche già consolidate acquisiscono un nuovo senso; la nascita di una nuova figura del soggetto; il prender forma di nuove oggettualità ideali e reali; il delinearsi di nuovi valori, nuove verità, nuovi orizzonti di mondo»²⁹. Sini definisce l'evento della pratica anche come «l'accadere della differenza», o come «la soglia del differire»³⁰.

Decostruire la nozione di visione, di sguardo, significa anche questo: esporre, nel vedere e nel visibile, il dissidio interno che li abita e li anima; mostrare come essi siano pervasi di differenza e di differenze – non sono mai elementi o atti pacificati, strutturati, consolidati una volta per tutte, bensì sono travagliati da un incessante movimento di differimento interno, di sé con sé. Il visibile è sempre anche invisibile, vedere è sempre anche essere ciechi; ed è anche in parte toccare, in parte udire, proiettare e ricevere; consiste nel definire e determinare, tanto quanto nello scontornare, nello sfumare, nello sfuocare. La fiducia in un *logos* che possa esaurire il senso dell'essere è quindi revocata dall'evento decostruttivo, che fa vibrare il *logos* dall'interno, aprendolo alla differenza che lo abita e che impedisce la pronuncia – o la scrittura – di ogni parola ultima³¹.

Derrida ripercorre anche alcune tappe dell'indagine di Merleau-Ponty sulla percezione e sul tema del visibile. Ne accoglie alcune conclusioni, ma cerca di liberarsi di alcuni problemi irrisolti circa il plesso che lega l'intersoggettività e l'intercorporeità al primato della vista, come ha cercato in altro modo di fare lo stesso Nancy. Derrida prova a spingersi oltre, facendo collidere l'idea di un rapporto chiasmatico che lega vedente e veduto con la sua pratica decostruttiva. Ma non solo: mostrando che Merleau-Ponty, «nel momento stesso in cui [...] dichiara di commentare Husserl o di ispirarsi a lui, prende letteralmente in contropiede, per non dire in controsenso, il testo di Husserl»³², dichiara che «nonostante tutte le differenze che separano il discorso che ora faccio da un discorso di stile husserliano [...] vi trovo maggiore affinità con quello che Husserl fa ostinatamente a proposito dell'appresentazione [...] che non con quello di un *certo* Merleau-Ponty: del quale qui seguiamo almeno il gesto *tipico* – tipico perché si ripete spesso in lui, e in altri, anche se (dove la mia prudenza rispettosa) è lungi dall'esaurire o anche dal dominare interamente il suo pensiero»³³. Derrida vuole recuperare il senso del testo di Husserl segnando la distanza che separa questi dall'interpretazione di Merleau-Ponty, il quale si dichiara fedele alla lettera husserliana ma ne forza in realtà il senso. Il nodo centrale consiste nell'intendere la forza e l'enigma della relazione tra *ego* e *alter ego*: laddove Husserl evidenzia l'impossibilità di avere un accesso diretto all'altro e al suo corpo espressivo, come scrive Derrida, Merleau-Ponty

tende invece a sottolinearne la comune origine in uno sfondo carnale indifferenziato. Troppo irenica e conciliante, questa prospettiva che intende una *con*-fusione originaria tra corpo mio e corpo altrui risulta per Derrida falsa anche circa il rapporto che l'individuo intrattiene con il proprio corpo, tra sé e sé. Merleau-Ponty si allontana da Husserl per due motivi essenziali, nella pretesa di risolvere la questione della relazione "empatica" ad altri (*Einfühlung*): da una parte disconosce «la differenza irriducibile tra l'intuizione originaria e diretta del mio corpo proprio toccantesi (senza *Einfühlung*, dice almeno Husserl) e l'appresentazione indiretta che, con la vista (e con *Einfühlung*, questa volta), mi dà accesso a quell'uomo laggiù, *in quanto vede, a quell'uomo che vede*. Dall'altra, [...] riduce la differenza irriducibile, secondo Husserl, tra la vista e il tatto»³⁴, come se tra questi due sensi non sussistesse distinzione di piano. Secondo Derrida, dunque, Merleau-Ponty tende a privilegiare in modo eccessivo il contatto primigenio e la coincidenza rispetto alla irriducibile alterità che lega-e-separa, contiene-e-distingue sé e altro da sé.

L'implicazione reciproca di sguardo e (con)tatto, di giorno e notte apre così a una problematizzazione ulteriore. Ciò che è veduto si iscrive in ciò che, più in generale, pertiene all'ambito del visibile; ma il visibile mantiene un'eccedenza nei confronti del veduto, perché altrimenti si risolverebbe interamente in esso. Si apre così un primo dissidio interno all'ambito del visibile, dal momento che il veduto "cade" sempre all'interno del visibile, attinge al suo campo, senza risolverlo mai interamente – in tal caso non ci sarebbe più visibile, ma soltanto veduto. Secondo dissidio: l'insieme di visibile (come contenente) e veduto (come contenuto, ovvero parte dell'insieme più ampio che è il visibile) si trova in una relazione di complementarità con ciò che si trova *oltre* il visibile, cioè l'invisibile³⁵. Ma quale invisibile? Quello che definisce ciò che non è ancora visibile, perché sottratto alla vista, o celato dietro un oggetto, o non più esposto alla luce, ecc., è in realtà anch'esso parte del visibile; non fa parte del veduto – non più o non ancora – ma fa pur parte del visibile, se non altro in potenza. Per riprendere le parole sopra citate di Derrida, l'invisibile in senso proprio è allora «un fatto contingente, che non impedirebbe né il diritto al concetto né il diritto al desiderio? O, al contrario, è un'impossibilità fenomenologica essenziale?». Il filosofo francese punta direttamente verso la necessità di pensare *in uno* visibile e invisibile, visione e cecità, potenza e impotenza dello sguardo. L'invisibile è ciò che sta sempre oltre il visibile, oltre lo sguardo e le sue facoltà; ma anche oltre il tatto, oltre l'udito, il gusto, l'olfatto. Che ci sia o non ci sia invisibile, questo è il punto, non è questione di un difetto della vista, non c'entra con una capacità ottica più o meno sviluppata. Se l'invisibile potesse essere visto, prima o poi, a qualche condizione, non sarebbe più un invisibile in sé; ricadrebbe all'interno di un visibile potenziale. La questione sembra allora

disporsi in questo modo: da un lato c'è il visibile, che mantiene al suo interno, come sottoinsieme, il veduto; dall'altro c'è dell'invisibile, che si pone in una relazione complementare con il visibile e così lo definisce, venendo a sua volta definito da esso. Ma ciò non basta. Dalle pagine di Derrida appare che perché vi sia visibile, perché il visibile non si riduca o si schiacci addosso al veduto, vi deve essere dell'invisibile al suo interno, un invisibile ad esso costitutivo, non solo complementare. In altri termini: se c'è del visibile, allora c'è necessariamente dell'invisibile, non soltanto come un visibile in potenza, o come un complementare che gli resta esterno, estraneo. Il visibile reca in sé, entro sé l'invisibile, altrimenti *non sarebbe*.

Il rapporto tra ottico e aptico non viene lasciato cadere da Derrida, che non si sottrae alle difficoltà e alle obiezioni che insorgono di fronte a un appiattimento troppo rapido o ingenuo dei due ambiti sensoriali. Sono infatti citate pagine importanti e famose di Husserl, là dove il fenomenologo tedesco parla proprio delle differenze tra visione e tattilità, in *Idee II*. Chi si lascia tentare da «un'interpretazione tattilista» della vista si rifugia in realtà in una pigrizia intellettuale che scambia una metafora con un dato di fatto. Per lo meno questa è la convinzione di Husserl, quando scrive che «certo, diciamo: "L'occhio che guarda l'oggetto, insieme lo palpa". Ma notiamo subito la differenza. L'occhio non si manifesta visivamente [...] Io vedo me stesso, vedo il mio corpo, ma ciò non avviene nello stesso modo di quando mi tocco. Quello che chiamo corpo vivo visto, non è una cosa che è vista e che vede, mentre il mio corpo vivo, quando lo tocco, è qualcosa che tocca ed è toccato»³⁶. Se il linguaggio corrente abbina la vista e il tatto, e considera la vista una forma di tatto a distanza, il rigore fenomenologico marca la differenza tra i due sensi, richiamandosi all'evidenza. A questo punto Derrida inserisce una nota importante al proprio testo «Una volta di più, Husserl, per scrupolo fenomenologico, ritiene di dover escludere o "ridurre" un'immensa riserva di significati che, dipendendo anche da altre analisi intenzionali "fondate" su una base intuitiva, sono inseparabili dalla cultura e dal linguaggio, dal "mondo dello spirito". Ma nel momento in cui, nel nome della riduzione e dell'intuizione, si ripiega in tal modo verso una zona pre-linguistica, ha bisogno di esporre il risultato delle sue descrizioni [...], in verità di lasciarsi implicitamente guidare dai tagli, distinzioni, partizioni *irriducibilmente* marcate da cultura e linguaggio»³⁷. L'evidenza osservativa mostra che l'occhio non si vede, è cieco a se stesso, mentre la mano che tocca è anche mano che *si* tocca, che tocca se stessa. La reciprocità del tatto non è la stessa che c'è per la vista. Vedere il proprio occhio allo specchio significa in realtà vedere un'immagine, che solo *in modo indiretto* si giudica identica al proprio occhio che vede. Husserl tiene a precisarlo in una nota: «Naturalmente non si dirà: vedo il mio occhio nello specchio; perché io non percepisco il mio occhio, il qualcosa che vede in quanto tale; io

vedo qualche cosa di cui giudico indirettamente, attraverso l'“entropatia” (*Einführung*), qualcosa di identico con la mia cosa occhio (che per esempio si costituisce attraverso il tatto), così come vedo l'occhio di un altro»³⁸. L'argomentazione husserliana si sviluppa così in favore di un primato della tattilità. Per lui «il corpo tattile come tale può costituirsi originariamente soltanto nell'ambito tattile e in tutto ciò che si localizza insieme con le sensazioni tattili [...]. Naturalmente, il corpo vivo viene anche visto, come ogni altra cosa, ma diventa corpo vivo solo attraverso l'aggiungersi delle sensazioni tattili, delle sensazioni di dolore, ecc.»³⁹. A più riprese compare in apertura delle frasi di Husserl l'avverbio «naturalmente», ma è proprio questa naturalezza intuitiva che fa problema a Derrida. Quanto sono effettivamente naturali gli assunti e le descrizioni del filosofo tedesco? Quanto, invece, sono costruiti e strutturati dal linguaggio o dalla cultura? Non a caso Derrida, commentando queste pagine, sottolinea il fatto che «la fenomenologia stessa, senza essere impotente, squalificata o semplicemente contraddetta, incontra la maggiore resistenza all'autorità del suo “principio di principi” intuizionista»⁴⁰.

È a partire dal problema del corpo e del suo essere immerso non solo nel registro della temporalità, ma anche in quello della spazialità, che Didier Franck – citato a più riprese in *Toccare, Jean-Luc Nancy* – costruisce la sua analisi critica della fenomenologia husserliana⁴¹. Nelle pagine di Franck vengono presentati «la necessità e il compito di un'analisi dell'incarnazione»⁴², sulla base di un'ipotesi interpretativa e critica che sarà poi estesa anche al pensiero heideggeriano di *Essere e tempo*. Secondo Franck il privilegio assegnato al tempo rispetto allo spazio, prima da Husserl e poi da Heidegger, impedisce una piena e corretta comprensione della *trascendenza* dell'altro, inibendo ogni tentativo di fondare seriamente l'intersoggettività. «Se la trascendenza trova la propria origine nella temporalità, si tratta allora di riaprirne la questione», scrive Franck, aggiungendo che il fulcro di tale questione si troverà nell'analisi e nella elaborazione del concetto di *carne*, proseguendo in tal modo lungo la strada tracciata da Merleau-Ponty. Questo rapporto difficile, questa trama che vede intrecciati i fili della temporalità e della spazialità percorre anche le pagine del testo di Derrida. Nel primo capitolo – dopo quella domanda apparentemente a-logica circa il contatto degli occhi – aveva esordito con una citazione tratta da Freud: «*Psyche ist ausgedehnt: weiß nichts davon*», «La psiche è estesa, non ne sa nulla»⁴³. Il tema del visibile e del tattile è connesso anche alla struttura della realtà psichica. Una «zona di spazialità, se non di estensione della *psiche*»⁴⁴ interviene e impedisce di schiacciare l'analisi esclusivamente sull'ambito della superficie corporea, come se il corpo potesse essere trattato meramente come *res extensa*, somma di parti esterne le une alle altre, *partes extra partes*, senza che questa giustapposizione spaziale di elementi contigui non presenti fin dall'origine ulteriori problemi. L'incrocio di visibile e tattile, l'interferenza reciproca che si attua tra

occhio e mano perturbano l'iniziale separatezza dei rispettivi ambiti, introducendo la differenza nell'identità e identificando alcuni aspetti in apparenza del tutto eterogenei. La vista non è solo una "prensione" del mondo a distanza, il tatto non è solo un contatto ravvicinato e intimo. Ci vuole del visibile per garantire anche la funzionalità, la possibilità stessa del darsi del tattile: «È che una certa *esteriorità*, un'esteriorità eterogenea rispetto all'impressione sensibile anche reale [...] *fa parte*, un'esteriorità percepita *come* reale *deve* anche far parte dell'esperienza del toccante-tocato»⁴⁵. Proprio in virtù dell'estensione, della visibilità, della possibilità trascendentale di esser vista, la mano che si tocca non è intesa soltanto come una parte del corpo proprio, di un corpo interamente presente a se stesso, che ha la percezione di sé tramite questo suo atto di auto-affezione. «Senza dubbio il toccante e il toccato sono io, ancora io, nell'impressione sensibile, ma se tra il toccante e il toccato non venisse a insinuarsi del non-io (cosa materiale, spazio reale, estensione, in opposizione a "sviluppo e propagazione" fenomenologica, ecc.), non potrei pormi come io, non potrei "dire" (come dice Husserl), questo non sono io, questo sono io, io sono io»⁴⁶. La possibilità di una "duplice apprensione" di toccante-tocato, che non pertiene alla coppia vedente-visto, è ciò su cui Husserl fonda il primato del tatto sulla vista. Ma questa possibilità, «che dipende dalla mano o in ogni caso da una parte visibile del mio corpo, presuppone una superficie, la sua visibilità [...]. Non bisogna forse che fin dal principio, nell'"interiorità psichica dell'atto" così presunta, la visibilità, l'esposizione al fuori, il giro appresentativo, l'intrusione dell'altro, ecc., sia già al lavoro e condizioni, co-condizioni almeno ciò da cui sembra dipendere e che sembrerebbe seguire?»⁴⁷. Dal fatto che abbiamo un corpo, che siamo corpo, deriva una corporeità dell'esperienza. Ma è vero anche il contrario: è proprio perché c'è, *ab origine*, una corporeità dell'esperienza che possiamo riconoscere il nostro corpo, e dire di avere o di essere un corpo. A questo livello non si può costruire una causalità lineare e univoca, proprio come non si può affermare che si vede *poiché* si hanno occhi, senza dire al contempo che si hanno occhi *poiché* il nostro essere è in se stesso visivo⁴⁸. La corporeità in quanto tale è esposta all'altro, rimanda ad esso. E l'alterità non è un accidente che capita, in modo contingente. Non è che ci sia, ma che possa anche non esserci. Senza alterità, senza esteriorità, non ci sarebbe corpo, e viceversa. Il corpo sfugge allo schema dualistico cartesiano, che distingue nettamente sostanza estesa, corporea, e sostanza pensante, immateriale e spirituale. «Da una parte, il corpo è entrambe le cose in una: vedente e veduto, udente e udito, toccante e toccato, moventesi e mosso. Dall'altra parte, il vedente e il veduto non coincidono mai come, invece, viene presupposto nel caso di *cogito e cogitatum*. Questa non-coincidenza non è da intendersi come un deficit, essa piuttosto caratterizza il modo d'essere del nostro corpo in quanto ente che si rapporta a sé e allo stesso tempo *si sottrae*»⁴⁹.

4. *Il ritrarsi del fenomeno*

Questo sottrarsi è un movimento decisivo nella costituzione di ogni evento fondativo originario. Come l'intuizione, che si dà permettendo all'esperienza di formarsi, ma nel momento in cui viene colta e indagata, elaborata, già si perde in quanto intuizione pura, così il corpo che si rapporta a sé, che è presente a sé, al tempo stesso si ritrae da sé, si sottrae alla presenza. Altrimenti esso occuperebbe tutta la scena, riempirebbe tutto lo spazio, non lascerebbe posto ad alcuna differenza. Lo stesso vale per la coscienza. Nel momento in cui pensa se stessa come origine di ogni pensiero, essa sfugge, si sottrae a sé e dal pensiero di sé, in un infinito movimento regressivo. O, come già si è visto, la parola che cerca di nominare se stessa in quanto atto originario, che cerca di dire l'innominabile che è il limite del nominabile e del nominato, deve arrestarsi e riconoscere che ad essa sfugge il suo evento, e che in questo essa risulta sempre postuma. La parola non si configura in un rapporto di "affrontamento" diretto con il reale, bensì si struttura in un rapporto di ripetizione, di accostamento. «La parola "ripete" la cosa – la "cosa stessa". La ripete nel suo corpo espressivo»⁵⁰. Essa non sta "contro", non è *anti-*, ma è *ana-*; in questo senso, la parola è sempre *analogica*. Ma è anche vero che il darsi di un evento fa tutt'uno con il suo ritrarsi. Ogni fenomeno, in quanto appare, anche si sottrae a una completa apprensione, si afferma negandosi, si offre sottraendosi. E «ciò che si sottrae ai miei occhi non è un qualcosa o un qualcuno di veduto, bensì proprio l'*evento del divenire-visibile*»⁵¹. Ecco cosa resta irrepresentabile per la vista, oltre il suo limite: l'evento del suo accadere. L'occhio vede *del* visibile, la mano tocca *del* toccabile, ma l'evento in virtù del quale vi è un vedere, vi è un toccare, non è visibile né tangibile. È il grande problema del *trascendentale*, kantiano ancor prima che husserliano; un problema che si può declinare in forme diverse a seconda dell'ambito dell'indagine, ma che in ogni caso o situazione mostra come vi sia *dell'impresentabile* all'origine di ogni (rap)presentazione e di ogni (rap)presentabilità. La questione del trascendentale si ricollega anche a un'altra di carattere *mistico* e – nella sua accezione più ampia, a-confessionale – teologico. «Lo sguardo che risponde a qualcosa che lo colpisce non ha alcun colore. In questo senso è invisibile»⁵², scrive Waldenfels; e riecheggia luoghi cruciali dell'opera di Niccolò Cusano: «Secondo la regione del colore, pertanto, la vista è nulla piuttosto che qualcosa. [...] La vista, che esiste senza colore, non ha nome nella regione del colore giacché non le si addice alcun nome di colore. Eppure è proprio la vista che, mediante la sua facoltà di distinguere, attribuisce un nome a ciascun colore. Ogni denominazione nella regione del colore, pertanto, dipende dalla vista, benché il suo nome, dal quale pure deriva ogni altro nome, sia afferrato piuttosto come nulla che come qualcosa»⁵³. E ancora: «Non essendo colorata, la luce non appartiene alla regione dei colori. Essa non è perciò in nessun parte della regione

nella quale l'occhio possiede il suo primato. È ignota all'occhio e tuttavia arreca piacere alla vista»⁵⁴.

Il ritrarsi dell'evento, tuttavia, non concerne solo ciò che dell'evento è la condizione trascendentale. La decostruzione derridiana tocca l'evento stesso, ne mostra il differire interno, di sé con sé. Come scrive Waldenfels, si può dire che «io non sono né uno né due, bensì due in uno e uno in due. La polarità interna lascia spazio a forme estreme sia di fusione sia di frammentazione»⁵⁵. Questa polarità, questa scissione, questo differire interiore fa sì che "io" sia in grado di esperire l'alterità dell'altro, poiché "io" già esperisce l'alterità entro sé; e anche, *al contempo*, "io" riconosce che l'altro lo precede, preesiste in qualche misura alla sua esperienza di se stesso. Infatti l'esperienza del corpo, non solo in quanto toccante-toccatto, ma anche immerso nella differente reciprocità implicata dal rapporto vedente-veduto, testimonia un'esposizione originaria alla *intercorporeità*, anteriore a ogni forma di intersoggettività. Prima del costituirsi di una soggettività relata si costituisce una corporeità intrecciata, interconnessa, dipendente dall'alterità del mondo, dei corpi che mi generano, mi circondano, mi vedono e mi toccano. La sostituzione del concetto di intersoggettività con quello di intercorporeità, inaugurata dall'ultimo Merleau-Ponty, «modifica anche la natura del "tra" (*Zwischen*); modifica il dia- o l'inter-, che tornano con sfumature diverse in dia-logo, in *entre-tien* o in *inter-course*»⁵⁶. La crucialità del "tra", del frammezzo, del *ma* ritorna con insistenza in ogni discorso che intenda assumere la radicalità del rapporto all'altro, del rapporto di intreccio (*entrelac*) e di condizionamento reciproco che sussiste tra identità e differenza. L'altro non potrebbe mai fare davvero irruzione nell'identico, dal punto di vista della soggettività, se lo si pensasse a partire da un'operazione concettuale, intellettuale; si resterebbe condannati ad un solipsismo ego-centrico. Per questo Waldenfels propone un cambio di prospettiva, in base a cui la venuta dell'altro, «l'alterità o l'estraneità dell'altro si annuncia nella forma di un *pathos*, di una specifica *affezione estranea*. Noi ci sentiamo toccati dagli altri prima di giungere a chiedere chi siano e cosa significhino le loro esternazioni»⁵⁷. Prima che si possa incasellare l'altro all'interno di forme di pensiero e di comprensione, prima ancora di interrogare questa stessa esperienza dell'incontro e dell'affezione, si viene investiti, si viene toccati da un *pathos*. Anche in questa situazione non esiste una linearità causale predeterminata e univoca, perché le categorie informano le affezioni e queste influiscono sul modo di utilizzo e di combinazione delle categorie stesse e sulla formazione dei concetti. Puntare l'attenzione sulla processualità dell'incontro con l'altro, a partire non solo da una struttura intenzionale pura, bensì chiamando in causa l'affettività corporea, permette di riconoscere come il costituirsi delle individualità di sé e altro da sé sia un processo, una dinamica genetica, e non dipenda soltanto da una struttura di fondo. L'irruzione

dell'altro nel tessuto del sé è anche l'interferire dell'alterità nel seno dell'identità, uno sparigliare le forme e i meccanismi apparentemente fissi e organizzati del nostro modo di incontrare il mondo. «Di conseguenza, possiamo assumere che il nostro corpo anche qui funga da “luogo di transizione”; [...] non soltanto nel senso che agire e patire, cultura e natura sconfinano l'uno nell'altro, bensì anche nel senso che è il proprio a tramutarsi in estraneo e l'estraneo in proprio»⁵⁸.

Attraverso la lettura di alcune pagine di *Idee II* Derrida mette in dubbio che possa sussistere realmente una forma di esperienza immediata del “corpo proprio” (*corps propre*)⁵⁹. La domanda che si pone è se esista davvero una pura auto-afezione nell'ambito tattile, del toccante-toccato, a conferma del privilegio di questa dimensione sensoriale su quella della vista, «o se, al contrario, questa esperienza non è già *abitata*, almeno, ma *costitutivamente* abitata dal fantasma di qualche etero-afezione connessa allo spaziamiento, poi alla spazialità visibile»⁶⁰. Questo è il punto: il contatto di sé con sé, che si presume originario ed è testimoniato dalla originaria auto-affettività del tatto, della mano che si tocca, si scopre differente già in se stesso, presenta un dissidio, un'interferenza interna. È *abitato* dalla differenza, da quella differenza che immette nella carne toccata-toccante uno spaziamiento, uno spazio inteso come soglia di una visibilità irriducibile al tatto, ma senza la quale il tatto e l'auto-afezione non potrebbe essere. La lunga deviazione intrapresa da Derrida, lungo le pagine husserliane dedicate al «privilegio» del tatto, si è rivelata necessaria «in forza del seguente paradosso: anche quando [tale privilegio] era destinato a meglio illustrare la pura auto-afezione psichica del toccante-toccato, la mano, più di qualunque altra parte del corpo proprio, imponeva la deviazione attraverso la visibilità»⁶¹.

La visibilità, per quanto non possa ambire ad essere condizione prima dell'essere nel mondo, perché a sua volta intessuta di una corporeità tattile, tangibile, è ora posta al centro del discorso sul tatto, che Derrida continua a svolgere a partire dall'opera di Nancy e in dialogo con Husserl, Franck, Merleau-Ponty. L'impossibilità di risalire pienamente alle condizioni trascendentali del conoscibile, del nominabile e del visibile è riaffermata e ripresa da Derrida non solo nel libro dedicato a Nancy; è infatti uno dei motivi di fondo che animano tutto il suo lavoro. Il fenomeno del tatto e del contatto, così come quello del visibile e dell'invisibile che ne costituisce la trama segreta, appaiono qui come una delle “pieghe” attraverso le quali il lavoro della decostruzione si palesa, rivelandosi come il tessuto stesso che compone la trama del reale. Per questo si può affermare che «la decostruzione è ciò che accade»⁶², e che il differire in quanto fenomeno, o il fenomeno che si dà a partire da un differire originario e sempre sfuggente, sottratto allo sguardo, non sono mai un fenomeno *puro*; «si dà a vedere, per così dire, solo se non è puro»⁶³. Ha ragione dunque Vincenzo Costa nel cercare di intendere la nozione di *différance* «come una trasformazione della nozione

di trascendentale»⁶⁴. Il movimento generale del differire si pone alla base della costituzione genetica del mondo, che non esiste come realtà già data, come struttura originaria nella quale e a partire dalla quale si dà un sistema di differenze. È proprio questo darsi originario che fa problema a Derrida, ed è il motivo per cui si pone la domanda sulla genesi dell'accadere di una struttura e di un senso. Il suo lavoro "decostruttivo" non è quindi altro che un perenne tentativo di riformulare la domanda circa l'origine del mondo, per lasciar emergere il fatto che non vi è mai origine pura, che si possa cogliere in sé. L'origine è sempre una traccia che si cancella e si riscrive, e il trascendentale è appunto questo differire originario di sé con sé, che in quanto tale non si può mai fissare in un'idea anteriore al processo che la dice, che la scrive, che la "traccia", appunto⁶⁵. La nozione di traccia indica il fatto che il mondo è un insieme differenziale di segni in reciproco rimando, privo però di un fondamento *intelligibile* assoluto, incondizionato, a monte di questo intreccio o gioco di rimandi. Ogni elemento del mondo esiste e trae senso da questo infinito sistema di differenze, di strutture differenti e differenzianti che si formano e si disfano. Anche le nozioni di ente ed essere, come quelle di sensibile e intelligibile, si trovano in una differenza derivata, non primigenia. Anche la distanza e il dissidio *del visibile, nel visibile*, sono la traccia della *différance*. Tuttavia, questa non è da cogliersi come ulteriore fondamento ontologico; non è neppure un concetto, è piuttosto *il fatto che* vi sia un differire, un differire che il *logos* filosofico non può pretendere di ricondurre una volta per tutte in una unità superiore, poiché anch'essa verrebbe già automaticamente ricompresa all'interno di questo differire⁶⁶. Ciascuno di questi sistemi organizzati e coordinati – quello del sensibile o quello dell'intelligibile, quello del linguaggio o quello dell'insieme stesso di una cultura – si può intendere come un sistema olistico, tuttavia in quanto tale esso «non è una struttura, ma un flusso regolato. [...] Ogni sistema e ogni mondo è una struttura aperta e indefinitamente instabile»⁶⁷. Anche la distinzione tra *apparire* ed *essere* è soggetta a questo differire del senso, dunque si tratta di un'opposizione derivata, così come quella tra *natura* e *cultura*, le quali, se sconfinano di continuo l'una nell'altra, lo fanno proprio in virtù di un differire anteriore – anche se non originario, come si è visto: non si può mai fissare come fondamento "ontologico" di un essere che non è, a sua volta, se non come continuo differimento del senso, e quindi anche del senso del suo differimento e del suo fondamento. Il differire è sempre anteriore e posteriore, ma mai *assolutamente*, incondizionatamente originario. Bisogna, cioè, riconoscere un differire nel differire stesso, per evitare di ipostatizzarlo e di ergerlo a nuovo assoluto, o fondamento inconcusso. Ogni elemento dell'essere e dell'apparire si dà come già inscritto in questa struttura di rimandi, in continua trasformazione: «non appena c'è, c'è differenza»⁶⁸.

Quest'ordine di discorsi viene in parte rintracciato in alcune pagi-

ne Merleau-Ponty, là dove si sofferma sulla tematizzazione di un invisibile che non sia «l'invisibile come un altro visibile "possibile", o un "possibile" visibile per un altro»⁶⁹. Noi vediamo il mondo, scrive Merleau-Ponty, eppure al tempo stesso dobbiamo imparare a vederlo, dobbiamo imparare ogni giorno. Essere nel mondo significa appunto imparare a vederlo sempre e di nuovo. Il problema cruciale è quello di una esistenza invisibile, di un altro invisibile, dove «l'invisibile è *qui* senza essere *oggetto*, è la trascendenza pura, senza maschera ontica. E in fin dei conti anche i "visibili" stessi sono solo centrati su un nucleo d'assenza»⁷⁰. Questo nucleo d'assenza implica proprio quel ritrarsi del visibile nel momento in cui appare, si offre allo sguardo. Questa tematica – su cui bisognerà tornare – è affrontata da Derrida nel suo testo *Memorie di cieco*, che precedente di una decina d'anni la pubblicazione del libro su Nancy; anche in quelle pagine vengono analizzati diversi passi merleau-pontyani, in riferimento al rapporto tra occhio e mano, tra visibile e tattile. Quando diciamo che «noi vediamo il mondo», o viceversa quando diciamo che «il mondo è ciò che noi vediamo», come prima cosa è in questione il senso di questo «noi» e di questo «vedere»; e, in conseguenza a una tale messa in questione, il motivo del rapporto tra visibile e invisibile invade tutto, penetra nelle fibre del rapporto tra io e mondo, tra sé e altro da sé, tra identico e diverso. In questo rapporto il vedere si configura come una singolare forma di spaziamento, perché il ricevere un'immagine è già un dar luogo a qualcosa, farsi luogo per accogliere un accadere. Il corpo percepito attraverso il tatto, attraverso lo sguardo, è anche immagine, e come immagine non solo richiede un luogo per essere accolto, ma è a sua volta luogo di un accogliere e di un accadere. Il luogo *ha* luogo ed è luogo a sua volta, e con esso l'intera complessità dei suoi sensi, che hanno luogo in uno spazio e sono spazio, fanno e danno spazio all'accadere, al donarsi dell'apparire e dell'esperienza⁷¹.

Ma già "dire" lo spaziamento, intendere il senso del visibile aperto tramite lo sguardo, il senso del tattile che viene aperto tramite un contatto, significa sempre aprire una fessura, una frattura nel senso stesso, esibirne il differire interno. Secondo Derrida questa è la «legge del *phainesthai*». L'impossibilità di cogliere insieme il contatto e il suo senso, lo sguardo immediato e l'esperienza che faccio del guardare, «aprirebbe lo spaziamento di una distanza, di una *différance* "all'interno" stesso dell'aptico – e dell'*aisthesis* in generale. Senza questa *différance*, non ci sarebbe contatto *come tale*, il contatto non apparirebbe, ma nemmeno con essa apparirebbe mai nella sua piena purezza, mai in alcuna pienezza immediata»⁷². Un retaggio kantiano alberga in questa "legge" inderogabile del fenomenico. Esso può donarsi alla percezione, ma celando il suo essere in sé, puro e integro. La percezione è sempre spuria, l'incontro con il mondo è sempre "secondo", mai primigenio. Ed è pure un'istanza ineliminabile dell'estetico, o come scrive Derrida,

dell'*estesico*: la partecipazione dell'*aisthesis* al mondo contiene un risvolto *anestesico*, «l'insensibilità nella e come sensibilità. L'anestesia come l'estasi stessa al cuore del godimento»⁷³. Non c'è mai sensibilità piena, pura, totale; è solo a questa condizione che può esserci sensibilità.

5. *Il differire del visibile*

Questo è anche il paradosso che tocca il rapporto, inscindibile e contraddittorio, tra intuizione e riflessione. Nel momento in cui rifletto, nel momento in cui ritorno concettualmente sull'intuizione sensibile da cui sono stato affetto, già l'ho perduta; l'attribuzione del giudizio all'impressione sensibile, mentre mi fa rendere conto di essa e mi permette di annoverarla tra le mie esperienze, me la allontana implacabilmente. Come Orfeo che si volta per sapere che Euridice c'è, che è lì presso di lui, e così facendo la perde, così la riflessione che si volge all'intuizione per appropriarsene, mentre la vede la allontana da sé. L'atto della "prensione" concettuale è al tempo stesso un atto di separazione, di allontanamento. Ma se non ci fosse questo ritorno, questo volgersi indietro della riflessione, non si potrebbe nemmeno *dire* che ci sia stata un'intuizione, un'esperienza sensoriale. Ma allora l'*aisthesis* non esisterebbe, senza un atto noetico che se ne appropria e che la fa diventare propriamente esperienza? O ci sarebbe anche indipendentemente da ogni atto noetico che la riconosce? E per "chi" ci sarebbe? Il filosofo giapponese Kitarō Nishida, nella sua opera prima, *Uno studio sul bene* (pubblicata nel 1911), scioglie la contraddizione in favore di un primato dell'intuizione (*chokkan*) sulla riflessione (*hansei*). Ma ciò gli è possibile perché l'edificazione del suo "sistema" parte dall'idea secondo la quale «fare esperienza significa conoscere il reale concreto così com'è [...]. Puro è in senso proprio lo stato dell'esperienza così com'è, senza nessuna aggiunta del discernimento riflessivo»⁷⁴. Non c'è un'esperienza "pura" accanto, o prima, di una ipotetica esperienza "impura". L'esperienza pura (*junsui keiken*) è l'esperienza libera da condizionamenti e dall'intervento del giudizio logico, è un'esperienza priva di mediazioni intellettuali. In questo tipo di contatto con il mondo, il soggetto si trasfonde totalmente nel gesto percettivo, prima dell'intervento della riflessione concettuale «l'esperienza è oltre il tempo, lo spazio e il singolo individuo [...]. Non è che essendoci il singolo individuo c'è l'esperienza, ma essendoci l'esperienza c'è il singolo individuo»⁷⁵. Se si intende con il termine "esperienza" la capacità di collegare tra loro flussi di sensazioni e percezioni, riconducendoli a un "io penso" che permette all'esperienza di farsi proprio tramite la mediazione dei concetti puri e poi dei giudizi, una simile concezione di esperienza non regge; l'idea stessa di un'esperienza immediata risulta una sorta di contraddizione in termini. Ma nella prospettiva di Nishida le distinzioni tra io e altro, soggettivo e oggettivo, singolare e universale vengono trascese in una dimensione a-duale, considerata originario luogo di accoglienza per

ogni manifestazione, sensibile o intelligibile. È questo il luogo (*basho*) di tutte le determinazioni dialettiche, identiche-e-differenti, è il luogo in cui si dà il differire stesso di ogni identità e differenza: «Ciò che è deve essere in qualcosa [...]. Poiché l'io si può pensare in rapporto al non-io, deve esserci qualcosa che avvolge al suo interno la contrapposizione di io e non-io e che fa sì che si costituiscano al suo interno i cosiddetti fenomeni di coscienza»⁷⁶.

Il discorso di Derrida punta invece a mostrare l'indecidibilità dell'origine, l'effetto di *différance* che ogni posizione automaticamente esibisce, proprio in quanto posizione determinata. Se in un filosofo come Nishida prevale l'orizzonte di possibilità quale luogo indefinibile, fonte di ogni possibile definizione, in Derrida prevale la continua messa in questione della condizione trascendentale che, non appena viene affermata, anche solamente accennata, allusa, già cade nell'empirico e si intreccia con esso. Anche a volerla circoscrivere, preservare in una ipotetica originaria purezza, tale condizione trascendentale – per il fatto stesso di essere distinta da ciò di cui è condizione – si rivela un effetto di quel gioco di differimento che va appunto sotto il nome, il “quasi-concetto” di *différance*. Per questo il sensibile e l'intelligibile, l'empirico e il trascendentale, la condizione e il condizionato, il nominabile e l'innominabile restano le figure di un dire che si colloca già all'interno di un infinito e indefinito *differirsi* del senso – senza che questo ricada all'interno di una piega meramente linguistica, poiché non è il linguaggio la condizione prima dell'apparire del mondo, e del luogo in cui il mondo appare. Il linguaggio, pur consentendo al differire di venire espresso, ne è già una figura; «il linguaggio ospita la differenza che ospita il linguaggio»⁷⁷. Si può conoscere e dire la differenza solo a partire dal linguaggio, ma questo è già “affetto” dal differire, che può nominare in quanto ne fa già da sempre parte⁷⁸.

Derrida conclude il libro su Nancy ritornando all'*incipit*, alla questione “impossibile” e insituabile del bacio degli occhi, del contatto tra occhi e tra sguardi, in un tempo che è giorno o è notte. C'è o non c'è contatto tra gli occhi, quando gli occhi si incrociano, si guardano intensamente? C'è ancora del visibile, o non si vede in realtà più niente, e allora è come se fosse notte, ed è come se ci si toccasse l'un l'altro nell'oscurità? «Se [...] non ci sono giorni e notti possibili che a partire dalla possibilità dello sguardo e dunque nello sguardo scambiato nell'astinenza e nello scongiuro del tatto, [...] allora, nell'istante di quel bacio degli occhi, ci si può chiedere se c'è già il giorno e la notte. E comincia allora l'aptico»⁷⁹. L'aptico – non il tattile – ha inizio con lo scambiarsi di uno sguardo, che già vorrebbe essere un bacio. Il discorso sembra sbilanciarsi dalla parte del letterario; ma, come ammonisce Derrida, qui «non ci si accontenta di sdolcinature retoriche, per quanto siano interessanti o necessarie»⁸⁰. Il bacio degli occhi, l'estremo e necessario esito di uno sguardo non distratto o su-

perficiale, di uno sguardo che prometta, che offra contatto, è attraversato dal tatto. Non tanto dalla dimensione tattile, come si è visto, ma dall'aptico, da ciò che è insito in ogni contatto ma che allude anche a una possibilità più ampia, di un contatto che non si attua soltanto con le mani, con le dita, con la superficie del corpo. C'è contatto già nello sguardo, anche nella distanza, e allo stesso modo, inversamente e altrettanto necessariamente, c'è distanza nel contatto, c'è lontananza anche nella prossimità più intima. Si palesa un tratto tipico della riflessione derridiana nella sua ampiezza. Il differire si apre a un'istanza etica, relazionale, in cui l'altro è al cuore del medesimo. Una poesia del maestro Zen Dait Kokushi (1282-1337), un poeta molto amato da Nishida, sembra evocare e riassumere in pochi versi questo tipo di istanza, che vede una co-implicazione di prossimità e di distanza:

Separati da un'eternità
E mai un solo istante distinti;
faccia a faccia tutto il giorno
e mai un solo istante di fronte l'uno all'altro.
Tutti gli uomini esistono in virtù di questo principio ⁸¹.

Tra esseri umani si è insieme, si è prossimi l'uno all'altro, e al tempo stesso distinti, distanti. Si è altri, divisi, separati, eppure si appartiene a una medesima carne, a una medesima umanità. Si è differenti nell'unità, in uno spazio e in un tempo che non sono quantificabili, perché co-implicati nel vissuto e coinvolti nel movimento del *diapherein*. Nel peculiare contatto che è il «bacio degli occhi», in special modo, «non fa ancora giorno, non fa ancora notte». Non c'è né giorno né notte, non c'è possibilità di distinguere i due aspetti. Entrambi sono implicati, si appartengono l'uno all'altro, si ritrovano l'uno nell'altro. Unità nella differenza e differenza nell'unità. «Se la filosofia ha parlato poco del bacio, bisogna farlo, e come?» ⁸², si domanda Derrida. Quando il pensiero filosofico si accosta a temi sfuggenti e complessi, quali quelli dell'etica, della relazione, del rapporto intimo all'altro, sente di doversi esporre, lasciandosi attraversare da altre forme del dire, da altre modalità del nominare, in cui il *logos* concettuale possa accogliere altre forme, altre parole; non solo *logoi*, ma anche *epea*, anche *mythoi*. E di *mythoi*, di racconti, di leggende, di trame e di esistenze è intessuto *Memorie di cieco*: il testo in cui, più che in tutti gli altri, Derrida si confronta con la cecità, l'invisibile, l'impossibilità della visione, l'aporia dello sguardo.

II – *Visione e cecità*

1. *La cecità nel disegno*

«Scrivo senza vedere. 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». È con questa citazione di Diderot che si apre il libro di Derrida, dal titolo emblematico *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*⁸³. È un saggio che si potrebbe definire “occasionale”, dal momento che è stato scritto per accompagnare un progetto organizzato presso il Museo del Louvre a Parigi. Si tratta di un'esposizione di disegni e dipinti scelti dal filosofo, il cui tema centrale è il rapporto tra sguardo, visione e cecità. Alcuni disegni raffigurano ciechi che camminano, che tastano l'aria, che cercano la strada; altri rappresentano personaggi bendati, occhi chiusi o velati, occhi che lacrimano, occhi che non vedono. Il testo composto da Derrida ha lo scopo di accompagnare il catalogo della mostra, ma diventa un'opera filosofica che si anima di vita propria, che perde la sua iniziale posizione ancillare, di supporto e accompagnamento, per dialogare con le opere presentate. Derrida non commenta o descrive in modo analitico le opere, preferendo lasciare che esse si esprimano, si esibiscano in modo autonomo.

Il testo originale è del 1990, dunque viene completato ben prima dell'inizio del libro su Nancy; ma anche qui il vedere, lo sguardo, l'occhio e la mano, il tatto, il contatto che c'è o che sfugge, la presenza e l'assenza sono i temi centrali, che assillano il pensiero del filosofo. Sono temi assillanti anche per motivi personali e biografici. Come spiega l'autore in una pagina del testo, mentre la mostra è già in fase di progettazione, aveva accusato una paralisi facciale di origine virale: «Sfigurato, il nervo facciale infiammato, la parte destra del viso colpita da rigidità, l'occhio sinistro fisso e terribile a vedersi allo specchio, la palpebra che non si chiude più e dunque privazione della possibilità di “strizzar l'occhio”, di quell'istante di accecamento che assicura alla vista la sua respirazione»⁸⁴. Il 5 luglio, un paio di settimane dopo il presentarsi della malattia e della paralisi, Derrida inizia a guarire; l'11 luglio, giorno del primo appuntamento al Louvre con i curatori dell'esposizione, la guarigione è ormai completa. Il tema della mostra si impone da sé, inizialmente con un titolo che già rivela, nel gioco di parole francese,

la complessità e l'intreccio delle questioni evocate: *L'ouvre où ne pas voir*. Pronunciando la frase, si può intendere *Louvre [il museo] in cui non vedere*; ma anche *Aprirlo [l'occhio] o non vedere*, cioè: o si apre l'occhio, o non si vede⁸⁵.

A essere interrogati, dunque, sono l'occhio e la sua facoltà di aprirsi e di chiudersi; il rapporto tra visibile e invisibile, tra veduto e non veduto (*invu*), tra visione e cecità. Anche qui sono in questione la luce e il buio, la chiarezza e l'oscurità, il giorno e la notte. Nell'oscurità vivono molti dei personaggi raffigurati nelle tavole e nei quadri che Derrida fa esporre e che costellano le pagine del suo libro. Nell'oscurità, o dall'oscurità emergono però delle forme, dei gesti, degli indizi, delle tracce. La notte, l'oscurità sono la possibilità informe di ogni forma, sono ciò che perturba e interferisce con la luce, con il giorno, come ideale origine di ogni formatività. L'ipotesi dell'interferenza tra visione e cecità si lega a quella secondo cui il buio interferisce e si combina con la chiarezza, con la pura luminosità come sorgente dello sguardo, del segno, del disegno. Ma l'oscurità si presenta anche, attraverso la citazione di Diderot, come ciò che accoglie il darsi e insieme il ritrarsi di un sentimento, di un afflato, di un'esposizione di sé, oltre che dell'origine invisibile e inafferrabile di quel sentimento. L'origine non è mai chiara, non è mai netta, non è mai *una*. Nel momento in cui la si fissa, la si sdoppia, la si espone al suo *diapherein*. Così è anche per l'origine di un sentimento, che sfugge non appena la si voglia nominare. Diderot scrive «nelle tenebre», senza sapere se forma dei caratteri, o se invece stia tracciando solo scarabocchi, tracce confuse e invisibili nel buio. Si immerge nelle tenebre, si affida al caso, perché nessuna normatività, nessun controllo potrebbero comunque garantirgli una scrittura perfetta, compiuta, ineccepibile. Là dove si tocca il cuore, dove ci si lascia toccare il cuore, nessun carattere può dire con precisione. Al contrario, anche dove nulla appare può celarsi un senso. L'identità della scrittura, del tratto che descrive, che indica, che allude o disegna «è tutta nel suo rinvio, nel suo essere in rapporto a: ad altri tratti, ad altre visioni cieche. [...] Il ritrarsi della linea, il suo differirsi nel suo stesso tracciarsi, è infatti analogo al ritrarsi della parola. È ripreso, in questo modo, il tema della traccia e della scrittura come archi-traccia, traccia originaria, in cui svanisce l'idea stessa di origine, di presenza o identità originaria»⁸⁶.

Per uscire dai viluppi del *logos* filosofico, dunque per meglio articularlo e sfruttarne le risorse, Derrida adotta anche in queste pagine uno stile "bastardo", ibrido, che riecheggia a tratti lo stile letterario. Per aderire meglio al tema, al contenuto, la forma della scrittura vi si adatta. I rimandi a grandi ciechi della tradizione letteraria – Omero, Milton, Joyce, Borges – servono anche per riportare le atmosfere delle loro opere, o alle atmosfere evocate dalle figure che percorrono le pagine. Derrida parte con un'ipotesi relativa ai disegni che ha selezio-

nato, anzi relativa al disegno in generale, di cui quelli esposti sono casi particolari ma emuleatici. Si tratta di una ipotesi *doppia*, a rigore, tanto critico-ermeneutica quanto propriamente filosofica. «Ecco una *prima ipotesi*: 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'acceciamento. [...] *Seconda ipotesi* [...]: un disegno di *cieco* è un disegno *di* cieco. Doppio genitivo»⁸⁷.

Secondo Derrida il disegnare, il tracciare segni che per definizione dovrebbero esibire del visibile, mostrando il modo in cui uno sguardo si è posato su di esso, è collegato a un'impossibilità di vedere, a una forma di cecità. Il disegnatore vede, altrimenti non disegnerebbe. Ma il disegno è cieco o, per lo meno, è il prodotto di una singolare forma di cecità. Nel momento in cui traccia dei segni sul foglio, o sulla tela, il disegnatore non vede il soggetto reale, il modello. È proprio nei suoi confronti che rimane preda di una cecità quasi totale; se lo guardasse tutto il tempo la sua mano non si muoverebbe, non potrebbe tracciare alcun segno. Conclusione: per disegnare bene, per esporre e dispiegare sul foglio *ciò che si è visto*, e *come* lo si è visto, bisogna anche *non vedere*. La cecità è presente al fondo della vista, al fondo del disegno. Un eccesso di vista, di visione, intralocerebbe il corretto e buono svolgimento del segno e del disegno. Ne risulta un paradosso, consistente nel fatto che non si può non essere ciechi, non si può eludere una forma di cecità – per quanto parziale e minima, quasi impercettibile – se si vuole vedere davvero. Se non si accoglie in sé il difetto, la contraddizione, il differire interno all'operazione del vedere, allora non si vedrà mai davvero, si proietterà sul modello uno sguardo fisso, stolido, incapace di vedere.

Nella sua seconda ipotesi Derrida insiste sulla duplicità di un genitivo, da intendersi come oggettivo e soggettivo. Un disegno di *cieco* (genitivo oggettivo), un disegno che raffigura un personaggio non vedente, è anche un disegno *di* cieco (genitivo soggettivo), cioè eseguito da un cieco. L'ipotesi consiste nel ritenere ciechi sia il personaggio raffigurato che l'autore del disegno, pur se in modi diversi. Le immagini che rappresentano ciechi diventano così anche degli autoritratti, qualunque sia il disegnatore che li realizza, perché cieco non è solo il personaggio dell'immagine, ma pure l'artista che l'ha prodotta. In ogni esercizio figurativo è presente una componente di cecità; non si può disegnare se non essendo in qualche misura ciechi.

Le due ipotesi vengono così correlate, dal momento che nella seconda compare implicitamente l'assunto della prima. La cecità è intesa come motivo del disegno, come qualcosa che rimane al suo centro, che lo ossessiona⁸⁸. Essa è “motivo” in una duplice accezione, poiché da un lato allude al soggetto dell'opera figurativa, nel senso in cui parla di un “motivo pittorico”; dall'altro, esprime anche il tema ispiratore, il fattore motivante, ciò che mette in moto il processo del disegno.

Questa caratteristica di cecità, che tocca il disegno da vicino, che

lo innerva, è rivelatrice del rapporto che esso intrattiene con l'occhio. Specchio in negativo, decostruisce l'operazione scopica necessaria all'atto figurativo, innestandosi al suo interno, evidenziando quanto una tale attività, che ha a che fare con la vista, sia in realtà attraversata dal suo contrario, la cecità. Ma mette in luce – per mezzo di un'ombra – anche un dato che viene spesso dato per scontato, cioè il fatto che la figurazione pittorica abbia a che fare eminentemente con la vista, il fatto che disegnare o dipingere siano semplicemente una questione di sguardo. Mettere in dubbio una tale evidenza pare quasi imbarazzante. Di cosa si tratterebbe, nell'arte figurativa, se non di occhio, di visione, di capacità di guardare? Che si usino linee o colori, segni o macchie, è sempre il senso della vista, il suo affinamento e la sua potenza a venire sollecitato, provocato, allenato. L'interrogativo che si fa strada tra le pagine suona così: la pittura ha sempre e soltanto a che fare con la vista, e mai col suo contrario?

Una “deviazione” attraverso la tradizione pittorica cinese permetterà di misurare la portata di questa domanda. In questa cultura il gesto pittorico facilita e consente l'incontro tra la dimensione fisica di un vedere “oculare”, e quella di una visione interiore, o interiorizzata. Tra di esse non vige cesura alcuna, non c'è separazione o distinzione di piani ontologici. Dipingere significa incontrare il paesaggio, la spontaneità vitale che fluisce in esso e che si identifica con la natura delle cose, in cinese *ziran*, ciò che accade “così da sé”. Tale vitalità è veicolata dal *qi*, ovvero l'energia, l'animazione, il respiro che permea ogni processo – giacché la vita e la natura sono costituite non tanto da elementi, quanto da movimenti, da dinamismi in atto. Incontrando il reale non solo con gli occhi ma con l'integralità della propria persona, si potrà produrre non una mera copia del visibile bensì, cosa ben più importante, il rilancio dell'animazione che presiede al continuo formarsi (*xing*) del mondo. Dipingere non significa rappresentare, o ri-presentare sulla carta l'esattezza delle linee e dei colori veduti nel paesaggio esteriore; non c'è un interesse mimetico nei confronti di ciò che si presenta alla vista. Ciò che conta è far circolare un soffio vitale, consentire il dispiegarsi di un'immagine una dimensione di spirito (*shen*). La forma fisica, dicono i maestri, non è difficile da figurare; ma essa resta inerte, se non è animata interiormente dal *qi*. È la vitalità dell'immagine che viene ricercata, che deve essere incentivata. Se c'è un vedere anche nella pittura cinese, dunque, si tratta di un vedere non obiettivante, di un vedere che si sente avvolto dalle cose e che avvolge le cose stesse, al di là – o al di qua – della distinzione tra soggetto e oggetto. Vedente e veduto, emozioni e ambiente sono elementi iscritti l'uno nell'altro, e il paesaggio esterno entra in una circolazione “energetica” con l'interiorità del pittore, in un senso per nulla emotivo, ma *fisiologico*. Questo tipo di sguardo diventa allora anche un ascolto, una contemplazione interiore, una circolazione respiratoria. Non è una

visione solo “oculare” a far entrare in contatto con il modello, o con paesaggio da figurare; non è in questione uno sguardo che si proietta, di un occhio che può vedere o non vedere. Lo sguardo deve piuttosto cedere il posto a una forma di *raccoglimento*: non bisogna fissare con gli occhi, consumare la vista nello sforzo di catturare le forme che la natura offre alla percezione visiva, bisogna invece “ascoltare” il paesaggio, intenderlo con il proprio intimo, con la mente-cuore-spirito (tutti significati racchiusi nel carattere *xin*) che vibra in risonanza con esso⁸⁹. Il pittore cinese, dopo aver fatto esperienza di molti paesaggi, di molte configurazioni naturali, si ritira nella sua casa. Là inizia a dipingere, raccolto in un atteggiamento rilassato e contemplativo, lontano dal modello. Il modello infatti è penetrato in lui, si è fatto corpo, si è fatto respiro. Lo sguardo, la vista sono serviti in un momento iniziale, ma devono essere abbandonati per poter lasciar apparire una vitalità che non dipende più dall’occhio o dalla mano, ma da una circolazione più ampia e profonda.

Da questo breve *excursus* si può comprendere come il lavoro decostruttivo di Derrida, utile a smascherare molti assunti impliciti del pensiero occidentale, per far lavorare ancor più intensamente la concettualità filosofica portandola alle sue estreme possibilità, non esca tuttavia dall’ambito concettuale a cui appunto deve aderire, per poterlo mettere in crisi. Nel quadro opposizionale della logica che distingue nettamente vero e falso, fisico e metafisico, immanente e trascendente, visione e cecità, Derrida cerca costantemente uno scarto, un terzo che esca dal circuito dialettico, ma non sconfina oltre “Atene e Gerusalemme”. Non si spinge al di là di un ambito di pensiero e di linguaggio che, per provare a scorgere il proprio impensato, dovrebbe decentrarsi ulteriormente e sporgersi verso ciò che proviene da una esteriorità radicale – più radicale di quella costituita dal pensiero giudaico, per esempio, nei confronti di quello greco. Anche per quanto riguarda il tema del rapporto tra visibile e invisibile, Derrida si muove sempre fra il mito e la concettualità greci e la tradizione giudaica. In *Memorie di cieco* si confronta con numerosi esempi: Narciso, Edipo, Tiresia, Perseo e la Gorgone vengono citati in quanto si muovono tutti all’interno di situazioni legate a un eccesso di visione, connessa d’altronde a una speculare forma di cecità. Dalla tradizione giudaica sono richiamati Tobit e Tobia, Sansone, l’angelo Raffaele, Anania, Paolo e Gesù, anche queste figure la cui missione è determinata da un peculiare rapporto vista e cecità. Quando cita l’esempio dell’arcangelo Raffaele, che ridona la vista a Tobit tramite il figlio Tobia, Derrida indaga la differenza di piani, visibile e invisibile, che eccezionalmente, “angelicamente” si toccano e si compenetrano. La «visione dell’invisibile» concessa dall’angelo è segno che richiama al compito di «osservare una legge al di là della vista, di ordinare la verità al debito, di rendere grazie nel contempo al dono e alla mancanza»⁹⁰. Quest’atto sacrificale, che letteralmente “ren-

de sacro” il rapporto con la vita, con ciò che ha di visibile e ciò che ha di invisibile, si ritrova anche nell’atto dello scrivere e del disegnare, intrecciati con «la sovrabbondanza e il venir meno del visibile, il troppo e il troppo poco, l’eccesso e il fallimento. Ciò che guida la punta grafica, la penna, la matita o lo scalpello, è l’osservazione rispettosa di un comandamento, il riconoscimento prima della conoscenza, la gratitudine di ricevere prima di vedere, la benedizione prima del sapere»⁹¹.

Anche in questo caso un passaggio attraverso l’esteriorità cinese permette di inquadrare in modo inedito le categorie articolate dal pensiero occidentale. Nel pensiero classico cinese il rapporto tra “visibile” e “invisibile” non si configura come una distinzione di piani – sensibile e intelligibile, fisico e metafisico – ma come una continuità processuale, fluida, trasformativa che permette un continuo scambio e passaggio tra i due diversi ambiti. Uno è semplicemente l’“affioramento” sensibile e tangibile che emerge dal fondo costituito dall’altro, che a sua volta è la “riserva” di senso e di energia latente, impercettibile. «Se vi è dell’invisibile, bisogna quindi cercarlo in questa dimensione animante, che continuamente realizza e porta il mondo a divenire, a trasformarsi senza posa. [...] O, per dirlo a termini invertiti, il visibile è concepito come il divenire manifesto di questa processività discreta, che riprende costantemente, e che, senza smettere di esercitarsi, accumularsi e svilupparsi, finisce per formare, su una scala più ampia, “il cielo e la terra, le montagne e gli oceani”»⁹². Al di là di ogni caso particolare, la considerazione di un ordine concettuale come quello del pensiero cinese può fungere come un ulteriore movimento de costruttivo. Osservando dal “di fuori” il pensiero europeo se ne riscopre l’originalità, rispetto ad altri percorsi, e insieme si colgono altri modi di intellegibilità. La “Cina”, nella sua complessità storica e culturale, con tutte le differenze e le sfaccettature interne che la costituiscono e la travagliano, non dovrebbe essere accolta secondo una forma utopica da parte del pensiero occidentale, ma piuttosto come intesa come una forma di eterotopia. «Passando dal pensiero europeo al pensiero cinese vi è sempre questo cambiamento di quadro da operare e quindi una discontinuità del pensiero da assumere [...] una sorta di scomodità teorica, come una sfasatura, un *décalage* del pensiero»⁹³. Restando all’interno della tradizione filosofica occidentale – che comprende anche quella araba e quella ebraica – si rischia di rimanere all’ombra del proprio impensato, di ciò *a partire da cui* ci si interroga, ci si pone ogni domanda. Il trascendentale della domanda “occidentale”, per così dire, non viene mai illuminato da quella stessa domanda, appunto perché le resta sempre anteriore, a monte. «Una cosa è decostruire la metafisica dell’essere, un’altra è passare attraverso un ambiente di pensiero in cui le nozioni di essere e di essenza non hanno preso consistenza»⁹⁴. Per quanto la filosofia abbia scritto la propria storia attraverso una serie continua di rinnovamenti e anche di critiche da parte di un filosofo nei confronti

di cui l'ha preceduto, la *piega* onto-teologica iniziale assunta dal suo percorso non si rovescia mai, perché è il "luogo" da cui ogni domanda emerge, da cui ogni critica viene portata e argomentata.

È il problema di fondo che emerge pure dalla lettura derridiana dell'opera di Lévinas, *Totalità o infinito*⁹⁵, lettura che si sviluppa nel noto saggio del 1964, *Violenza e metafisica*⁹⁶. La tesi di fondo esposta da Lévinas nel suo importante libro comporta il riconoscimento del carattere totalizzante della metafisica occidentale, dalla quale ritiene impellente uscire per recuperare un senso nuovo e più aperto della irriducibile esteriorità dell'infinito, in particolare attraverso un'esperienza di tipo *etico*. È a questo genere di imperativo, che vede nel volto dell'altro l'elemento inappropriabile a cui la filosofia deve rivolgersi, prestando ascolto a un'istanza annunciata nella dimensione "esodale" tipica del mondo giudaico. L'Ebreo è visto da Lévinas come l'Altro, rispetto al Greco. Ed è in tale alterità che si offre un pensiero differente, alternativo al pensiero della Medesimezza inaugurato con la metafisica greca. Questa opzione filosofica ha relegato in posizione subalterna l'etica e l'istanza autonoma dell'altro, la presenza irriducibile del diverso, del soggetto che non si riduce a oggetto della mia intenzionalità. Il pensiero di Lévinas spinge ad abbandonare il «luogo greco» in direzione di ciò che da esso si distacca *ab origine*. Ma è proprio su questa linea di fuga che Derrida rinviene una difficoltà, anzi una vera e propria aporia. «L'altro dal Greco potrà, soprattutto, chiamarsi il non-Greco?»⁹⁷. Se il dire filosofico è in se stesso un dire "greco", formato e attraversato in tutta la sua estensione dalla dimensione della grecità, nominare l'altro dal greco non permetterà di varcare la soglia del *logos*, perché quella stessa nominazione che dice l'oltre, che invoca l'uscita dal Medesimo, resta all'interno dei significati da cui vorrebbe uscire. Il linguaggio di *Totalità o infinito* – come ammetterà lo stesso Lévinas, cercando al contempo di rinforzare la propria posizione nel suo secondo capolavoro, *Altrimenti che essere*⁹⁸ – è ancora troppo ontologico, troppo connotato da quel *logos* da cui vorrebbe prendere le distanze. Derrida mette in evidenza questa difficoltà, quando nel suo saggio si chiede: «Siamo Ebrei? Siamo Greci? Noi viviamo nella differenza tra l'Ebreo e il Greco, che forse è l'unità di quel che si chiama la storia. [...] Siamo Greci? Siamo Ebrei? Ma chi, noi? Siamo (interrogazione non cronologica, interrogazione prelogica) *in primo luogo* Ebrei o *in primo luogo* Greci?»⁹⁹. Già la forma del domandare e la volontà di un sapere, di un'episteme viene ripresa da Derrida come testimonianza dell'impossibilità di uscire dal Greco, dal momento che lo stile argomentativo o interrogativo adottato riafferma la propria appartenenza al mondo ellenico. Il *logos* che si pone una domanda sulla condizione originaria, sulla struttura trascendentale che determina la dimensione empirica, è *costitutivamente* greco. E il discorso di Derrida, che mette a fuoco il punto debole dell'impresa lévinassiana, ricade nello stesso vicolo cieco pur invocando una differenza, una

différance archi-originaria che abita nell'intimo di ogni concetto formulato dal *logos* filosofico. Nel suo pensiero vige tuttavia la consapevolezza che questa inaggrabile appartenenza alla dimensione della greicità è il segno distintivo della radicale finitezza alla quale si è consegnati. Il fatto di pensare in una lingua, determinata storicamente e geograficamente, è indice di un limite ineludibile; e per Derrida la domanda filosofica è sempre greca, parla l'idioma greco. Non si può pensare *assolutamente*, in modo incondizionato. A questo si potrebbe obiettare che anche la storicità e la contingenza del linguaggio, a cui è da addebitare il carattere non assoluto del pensiero che in esso si esprime, sono presupposti non assoluti e non originari. Non è forse un *mythos* dell'Occidente l'attaccamento alla Storia e alla storicità delle lingue, delle forme culturali ed artistiche? Non è questo l'orizzonte di senso all'interno del quale si è strutturato il suo *logos*? Se ci si sapesse disporre ad intendere la struttura di fondo dell'essere, oltre il linguaggio – questa è la conseguenza decisiva dell'obiezione – si comprenderebbe che anche la lingua, che si ritiene relativa e diveniente, non è altro che frammento di una realtà una e immutabile. Ma a partire da quale linguaggio, da quale posizione si può formulare una tale affermazione? Ci potrà mai essere una posizione assoluta in grado di uscire da sé e osservarsi in modo neutro, distaccato, non relativo? Attraverso giochi di rimandi incrociati e complicazioni interne, Derrida mostra che ogni posizione a partire dalla quale si cerchi di fornire una visione complessiva e incontrovertibile del fondamento e dell'origine rimane coinvolta nel movimento di contaminazione reciproca fra empirico e trascendentale. Nessun linguaggio, e nessuna lingua naturale, può trascendere se stesso e le proprie specificità contingenti; in quanto determinato da regole particolari, e diverso da altri codici, ogni linguaggio si presenta come una prospettiva peculiare e determinata. Le stesse regole logiche che presiedono alla costituzione di un discorso ne inficiano la possibilità di nominare e di significare l'innominabile. Volendo accogliere e incorporare l'alterità nel cuore dello stesso, il *logos* greco l'ha neutralizzata, «si è protetto per sempre contro ogni convocazione assolutamente *sorprendente*»¹⁰⁰. Nulla mai prende alla sprovvista il pensiero che pretende di dire l'intero, di coincidere con la verità. L'altro, il differente, ciò che sorprende perché irrompe e spezza la circolarità chiusa del discorso, viene già da sempre incorporato nella identità di un pensiero che non può uscire da se stesso, e dunque non può rispettare davvero l'alterità: volendo dirla e comprenderla, la addomestica, la riconduce al *proprium*. Nel momento in cui lo nomino, e dico semplicemente "l'Altro", l'ho già incorporato, ho già tolto la sua alterità, riconducendolo nel cerchio delle mie categorie.

È importante rilevare come alcuni studi sul pensiero di Derrida abbiano aperto, già dagli anni Novanta, alcune piste di ricerca che intersecano la *démarche* decostruzionista con linee di fuga che portano in direzione di forme concettuali esterne alla tradizione occidentale. In

un saggio notevole, per acume teorico e originalità, David R. Loy ha messo in luce il logocentrismo sotteso al discorso dello stesso Derrida, a partire da una prospettiva buddhista: «Grazie alla sensibilità che i testi di Derrida hanno aiutato a sviluppare, è possibile comprendere la tradizione buddhista come una storia di questa lotta tra delimitazione decostruttiva e riappropriazione metafisica, tra un messaggio che scalza ogni certezza indebolendo il senso del sé, che cerca appunto certezze, e una tendenza contrapposta a dogmatizzare e istituzionalizzare questa sfida. [...] L'approccio di Derrida è ancora logocentrico, dal momento che ciò che deve essere decostruito non è soltanto il linguaggio, ma il mondo in cui viviamo e il modo in cui viviamo in esso»¹⁰¹.

Questa allora è la scommessa, o la sfida di Derrida: come lasciare che l'Altro venga accolto, senza con ciò stesso imbrigliarlo all'interno delle proprie categorie? In relazione allo sguardo, questo problema viene denunciato in alcune pagine centrali dell'opera di Sartre *L'essere e il nulla*. Per il filosofo esistenzialista «lo sguardo è prima di tutto un intermediario che mi rimanda da me a me stesso»¹⁰². La difficoltà, il tirocinio dello sguardo consiste nel riuscire a passare dalla reificazione dell'altro, inteso al modo di un oggetto tra oggetti, alla sua accoglienza in quanto soggetto. Ebbene, in *Memorie di cieco* Derrida si muove in una direzione analoga per quanto attiene alla riduzione, se non proprio alla messa in scacco, della pretesa dell'occhio di fissare e individuare il suo oggetto in un modo esente da cesure e da ombre. Nessuno sguardo illumina o svela soltanto, perché al tempo stesso vela, occulta, ottunde. Nessun pensiero, nessun linguaggio dice l'intero, esaurisce la verità del sé e dell'altro, perché ne mostra sempre solo una parte, quella parte che il suo dire, il suo nominare mette in luce di volta in volta, a partire dal proprio angolo prospettico. Non si tratta di una *evidenza*, di un'idea chiara e distinta: l'evidenza è proprio ciò che Derrida mette continuamente in questione, esibendone gli intrecci, i legami con ciò che la precede, la circonda, la avvolge, la condiziona, con quei presupposti implicite che la vogliono presentare appunto come una evidenza. Lo stesso discorso di Derrida non ha, né può avere, pretese di assolutezza o di originarietà. È anch'esso un discorso tra altri, appartiene alla disseminazione del senso che, lungi dal voler inibire l'intenzione di verità che anima la filosofia, tenta di riattivarne le risorse e le possibilità di azione. «Pensare altrimenti la metafisica non significa distruggere il *logos* metafisico, pretesa irragionevole, ma decostruire la metafisica per riattivare la possibilità più propria del *logos* filosofico, per riportare all'"origine" la voce del filosofo, nel non-luogo della genesi di tale voce, non-luogo in cui nessuna voce è padrona di se stessa»¹⁰³. Il lavoro di scavo e di rottura degli atavismi di un pensiero o di un'idea dello sguardo, ancora interno a una ontologia della presenza, si offrono come un duplice percorso per una indagine decostruttiva. Da un lato, come si è visto, Derrida rimette in discussione alcuni luoghi comuni del pensiero relativo

al disegno e alla pratica pittorica, quando questi si ritengono basati su una visione che riceve dall'esterno delle impressioni sensibili e le mette "in forma" sulla carta o sulla tela. Dall'altro, l'*exemplum* dello sguardo mira a rimettere ancora una volta in gioco la necessità per la filosofia di misurarsi con il proprio fondo aporetico. La struttura aporetica del pensiero e dello sguardo esclude un'appropriazione pura e completa del senso, e ne scopre invece il continuo frangersi, il continuo *tracciarsi*.

Il senso *si traccia*, cioè viene tracciato, come un segno sulla carta che si fa e si disfa, che per essere eseguito ha bisogno anche di istanti di cecità, di ombra, di notte; e il senso *si fa traccia*, lascia tracce dietro di sé, si presenta sotto forma di traccia. In questo modo viene resa operativa una visione obliqua, una capacità di scarto o di "smarcamento" all'interno del pensiero che, scoprendo la differenza in sé, è costretto ad aprirsi a forme nuove di intelligibilità. Derrida cerca di compiere questo movimento mantenendosi all'interno del *logos* occidentale, rivolgendolo su se stesso al punto da farne emergere le sconessioni interne. Un approccio che faccia lavorare all'interno del *logos* una forma esteriore di intelligibilità del mondo può apparire anche più feconda, come si è visto a proposito del pensiero cinese. La messa in luce di una intelligibilità alternativa, rispetto a quella delle categorie europee, ha lo scopo di rompere con ogni forma retriva di esotismo che creda di trovare in un altro pensiero le risposte che sembrano mancare al proprio. Un diverso atteggiamento è quello definito da François Jullien *esottico* (*ex-optique*), per distinguerlo da quello appunto esotico. Se questo si "compiace" della differenza e si lascia catturare dalla fascinazione del diverso, senza realmente cercare di pensarlo aprendo le proprie categorie a ciò che esse non hanno tematizzato, l'altro cerca di produrre dei dispositivi per rendere operanti e fecondi gli scarti differenziali tra le lingue, le culture, le prospettive. Non ci si può illudere di dismettere le proprie categorie come abiti consumati, sarà sempre con esse che si dovrà lavorare; ma, senza ipostatizzare le differenze, l'obiettivo a cui tendere è quello di renderle diversi ordini concettuali intelligibili l'uno all'altro, mettendo a disposizione le rispettive risorse in un dialogo tra differenti *logoi* e differenti *mythoi*. Torna essenziale ripensare il concetto foucaultiano di eterotopia, un "luogo altro" che non si posiziona in un altrove utopico e irraggiungibile, limite ideale a cui ambire, ma che si presenta invece come un luogo di esperienza, di pensiero, di azione che "scarta" rispetto alla consuetudine dei concetti con cui si è soliti interrogare e pensare la realtà. Scarto, eterotopia, esottica si concretizzano come altre modalità per rilanciare il paziente lavoro derridiano di rimessa in discussione dei presupposti impliciti nel *logos* filosofico. "Guardare altrimenti" non significa solo adattare le proprie categorie ad una posizione differente, ma farle lavorare contro ogni irrigidimento del *theorin*, che volendo illuminare "la cosa" ne occulta una parte, perché il raggio di luce proiettato da quel *theorin* produce zone di cecità e di ombra¹⁰⁴. «C'è

dunque un soliloquio della ragione e una solitudine della luce. Fenomenologia ed ontologia, in quanto incapaci di rispettare l'altro nel suo essere e nel suo senso, sarebbero, quindi, filosofie della violenza»¹⁰⁵, scrive Derrida interpretando Lévinas e la sua critica al “totalitarismo” della metafisica. Per uscire dalla violenza onnicomprensiva della *theoria*, dello sguardo e della luce che vogliono illuminare la realtà e afferrarla concettualmente non basta aprire il linguaggio metafisico all'istanza etica che riconosce nel volto dell'altro la pro-vocazione dell'infinito. Bisogna riprendere incessantemente l'opera di decostruzione della pretesa di un senso compiuto, ultimo, definitivo accessibile al *logos*. Dunque lo sguardo si scinde in se stesso, si apre, si scopre attraversato dall'invisibile e dalla notte, dalle lacrime, dall'incapacità di vedere in modo compiuto.

2. Due “pensieri” del disegno

Derrida riprende talvolta la scrittura autobiografica per riprendere il tema dell'esposizione al Louvre, dovendone scegliere il filo conduttore durante periodo della sua guarigione dalla paralisi facciale. Anche in questo caso è diviso tra due tracciati possibili, che sono anche due forme correlate di accecamento. Sono definiti come un pensiero *trascendentale* e uno *sacrificale*: «Il primo sarebbe l'invisibile condizione di possibilità del disegno, il disegnare stesso, il disegno del disegno [...] Nel divenire il *tema* del primo, il secondo, ossia l'evento sacrificale, quel che accade agli occhi, il racconto, lo spettacolo o la rappresentazione dei ciechi, diciamo che rifletterebbe questa impossibilità. Rappresenterebbe questo irrepresentabile»¹⁰⁶. Si è già notato quanto la tematica del trascendentale sia presente nella scrittura di Derrida da un capo all'altro della sua opera, come testimoniano anche i suoi primi lavori, incentrati su Husserl. Ora il trascendentale è indagato mediante quell'invisibile che sfugge allo sguardo poiché ne è la condizione di possibilità e, in quanto tale, non ricade nell'ambito che essa stessa rende possibile e che è di competenza dell'occhio. Qui però non si tratta semplicemente di un “non visibile”. Se al conoscibile non si contrappone soltanto un inconoscibile, ma anche un non conosciuto, un insaputo, così anche per l'attività del vedere oltre a un invisibile si contrappone anche un «*invisto*». L'invisto sta in un rapporto differente con il visibile, rispetto all'invisibile, apre a un altro ordine di ipotesi e di configurazioni. Ma l'ipotesi trascendentale porta anche a considerare l'eterogeneità e il complicarsi reciproco della dimensione genetica e di quella strutturale del disegno, dove visibile, invisibile e invisto si inseguono e si con-fondono l'uno nell'altro: «Questa eterogeneità dall'invisibile al visibile può ossessionare il visibile come la sua possibilità stessa. Che la si sottolinei con le parole di Platone o di Merleau-Ponty, la visibilità del visibile non può, per definizione, essere vista, allo stesso modo della diafanità della luce di cui parla Aristotele»¹⁰⁷.

Derrida lambisce ancora una volta l'ambito della teologia negativa,

che – in una prospettiva ontologica, oltre che gnoseologica – individua in Dio e nella metafora della luce la condizione in virtù della quale tutto il reale può essere visto, pensato o esperito, senza però che quella condizione possa essere vista, pensata, esperita. Il limite del disegno coincide con *il ritrarsi del tratto*, che nel momento in cui si traccia già si elide per far posto al riconoscimento dell'immagine; e coincide anche con *il ritrarsi del volto* o del modello, che deve sprofondare nell'oscurità perché lo sguardo del disegnatore si possa fissare sulla carta e nel tratto. Tali dinamiche richiamano i temi della mistica speculativa¹⁰⁸. Parlando del tratto e del suo ritrarsi, del disegno che si confronta sempre con una inaccessibilità al modello e al vedere pieno, completo, Derrida si chiede infatti: «È fortuito il fatto che, per parlarne, ritroveremmo il linguaggio della teologia negativa o dei discorsi rivolti a nominare il ritrarsi del dio invisibile o del dio nascosto? [...] Il tracciato separa e separa se stesso; ritraccia soltanto frontiere, intervalli, una griglia di spaziatura senza appropriazione possibile *l'esperienza* del disegno (e l'esperienza, come indica il suo nome, consiste sempre nel viaggiare oltre i limiti) traversa e istituisce nello stesso tempo queste frontiere»¹⁰⁹. Se esperienza vuol dire anche uscire dai limiti, *ex-peras*, eccedere la misura inizialmente assegnata alla vita, questa uscita corrisponde a un tragitto, a un tratto – di strada, o di matita – che lascia dietro di sé delle tracce, che si può anche in parte rintracciare, ma che non si può mai ripercorrere identico, soprattutto non si può mai ritrovare all'origine. L'aporia dell'esperienza è anche l'aporia del tratto e del disegno, che per esistere necessita di ciò che ne è agli antipodi – la cecità, l'oscurità, il velo, l'invisibile e l'invisto. Ciò che preme a colui che disegna, la possibilità di restituire il volto vero, autentico, assoluto del modello, è ciò che più resiste al tratto e che gli sfugge, ma è sfuggendogli indefinitamente che permette al tratto di tracciarsi ancora e ancora. L'eccedenza di senso del modello, dello sguardo del volto che mi fissa, mentre io lo guardo e lo disegno, è l'aporia che si trova all'origine di ogni esperienza. In altri termini, perché si dia esperienza bisogna che vi sia aporia. Questa è la condizione di possibilità di *ogni* esperienza. Dunque, il cuore del visibile sfugge all'ordine del visibile, ma perché vi sia visibile è necessario proprio quel centro aporetico che si sottrae allo sguardo, che si ritrae da ogni presenza.

La cecità è pure una forma nuova di visione, visione dell'assolutamente invisibile, «come se per disegnare fosse vietato vedere, come se non si disegnasse che a condizione di non vedere, come se il disegno fosse una dichiarazione d'amore destinata o ordinata all'invisibilità dell'altro, a meno che non nasca dal vedere l'altro sottratto al vedere»¹¹⁰. Se l'invisibile giace nell'intimo di ogni visibile, allora anche la cecità sarà un modo di corrispondere a questo visibile-invisibile, sarà un modo di vedere al di là di ogni vedere. E cecità è anche il risvolto o il risultato di un eccesso di visione. Vedere troppo, per l'uomo, può

essere una colpa, un rischio gravissimo. Tiresia diviene cieco per aver visto, per aver conosciuto ciò che non avrebbe dovuto sapere. La sua cecità fisica viene però compensata con la facoltà della divinazione, egli non vede il presente, ma “vede” il futuro ¹¹¹. Atteone invece, che vede la dea Artemide nuda mentre si fa il bagno, subisce una punizione ancora peggiore, poiché viene trasformato in cervo e sbranato dai suoi stessi cani ¹¹². Narciso si perde nel suo stesso sguardo, incapace di staccarsi dal proprio riflesso, e ne muore ¹¹³. Vernant, in un testo ormai classico, descrive bene come la visione di un idolo o di un dio possa portare alla follia l'essere umano, poiché il potere del numinoso è eccessivo rispetto alla capacità di riceverlo e contenerlo da parte dei mortali. *L'immagine* diviene una mediazione in grado di figurare l'infigurabile, per attenuare ciò che altrimenti produrrebbe sgomento e incomprensione, accecamento o addirittura morte ¹¹⁴. In ogni caso lo sguardo non può restare identico, davanti all'immagine. Ne viene attraversato, modificato, acquista in profondità e capacità di penetrazione; oppure al contrario ne rimane distrutto, accecato, perché si deve fare carico dell'assenza insita in ogni presenza – che si tratti del modello o della sua immagine. Lo sguardo viene esposto alla “fessurazione” dell'essere, alla *différance* che travaglia nell'intimo ogni evento del reale.

Con il concetto di *sacrificale* Derrida evidenzia invece un altro aspetto del disegno, o meglio della pratica del tratto. Qui “sacrificio” allude non soltanto a un'offerta votiva o a un dono, ma anche e a maggior ragione a una apparizione, a una *epifania* del tratto. Sacrificare indica sia il “rendere sacro” (*sacrum facere*), sia un “portare il sacro alla presenza”, “manifestare il sacro”. Le storie bibliche di Tobit o di Sansone connettono il tema del sacrificio della vista, di una menomazione dolorosa, subita e non voluta, alla manifestatività di un sacro che irrompe proprio là dove non ci sarebbero più occhi per vederlo; ma quegli occhi, che diventano ciechi, vengono resi “vedenti” in altro modo. Un certo tipo di vista viene accecato, perché sia possibile l'accesso a una visione differente, a un altro “ordine” del visibile, al quale non si sarebbe mai prestato occhio o attenzione senza quel preliminare accecamento. Nel passaggio dalla vista retinica alla cecità, un ordine viene dissolto perché ne appaia un altro. I sensi tutti vengono sconvolti, riorganizzati, convocati; e non semplicemente per supplire il senso mancante della vista, ma perché fin dall'inizio essi sono interconnessi, relazionati. «Nel caso del cieco [...] l'udito va più lontano della mano che va più lontano dell'occhio» ¹¹⁵. Qui Derrida deve avere ben presente la *Lettera sui ciechi per quelli che vedono* di Diderot, dove è scritto: «I sensi tutti sono soltanto tatto; tutte le arti sono solo imitazione. Ma ogni senso tocca e ogni arte imita in una maniera che gli è propria» ¹¹⁶. La visione è innervata da tutti gli altri sensi. I rispettivi ambiti sensoriali non si giustappongono con campi di influenza delimitati e distinti, ma si sovrappongono e si intessono gli uni con gli altri.

L'orizzonte sacrificale è rintracciato, lambito, attraversato anche in alcune pagine dell'Antico e del Nuovo Testamento, o in testi che a quel *corpus* si rifanno in modo esplicito. Derrida passa dal *Samson Agonistes* di John Milton – in cui il grande poeta inglese, cieco come Omero, si immedesima nel personaggio biblico – al cieco guarito da Gesù, fino al temporaneo accecamento di Saulo che dopo la caduta da cavallo acquista una nuova vista e una nuova fede. «Ogni volta che un castigo divino si abbatte sulla vista per significare il mistero di una elezione, il cieco diventa testimone della fede. Una conversione interna sembra innanzitutto trasfigurare la luce stessa. Conversione dal di dentro, conversione all'interno»¹¹⁷. Occhio e visione sono dissociati, non si trovano sullo stesso piano d'azione, o all'interno dello stesso orizzonte di efficacia. L'occhio può perdersi, può smettere di funzionare, ma la visione è un'altra cosa, appartiene a un ordine totalmente differente. Con un tipico rovesciamento “decostruttivo”, Derrida lascia affiorare così un diverso ordine di opposizioni e di sinergie. La struttura che lega visibile e invisibile non è solo un gioco di rimandi e di incastri, per cui uno è nell'altro e viceversa; la cecità o l'accecamento non rappresentano solo un rischio che subentra per usura dell'occhio, o per un eccesso di visione. Il disegno e lo sguardo recano in sé la possibilità di fallire, di mancare il volto, lo sguardo dell'altro, se non giungono alla consapevolezza del momento di cecità e di oscurità di cui è intriso ogni tratto, ogni incontro. Insomma, riuscita e fallimento, visione e accecamento, successo e rovina non sono dialetticamente contrapposti ma sinergici e intrecciati, si co-appartengono l'una all'altro. «La rovina non sopraggiunge come sopraggiunge un incidente in un monumento dapprima intatto. In principio è la rovina. Rovina è qui ciò che accade all'immagine a partire dal suo primo sguardo. Rovina è l'autoritratto, il viso fissato come memoria di sé, ciò che *resta* o *ritorna* come uno spettro non appena al primo sguardo su di sé una raffigurazione si eclissa. [...] La rovina è l'esperienza stessa»¹¹⁸. Un senso del tempo e della memoria è presente in ogni opera, e vi è presente in quanto rovina, resto spettrale, traccia. Nel momento in cui il disegno si traccia, il modello è assente, non visto, perché gli occhi del disegnatore devono essere rivolti al foglio, al segno. Non solo: il gesto della mano e della matita segue un movimento che è quello dettato non dagli occhi, ma dalla *memoria*. Come disegna, come traccia un segno sulla carta o sulla tela, il pittore ricorda. Non può avere di fronte agli occhi ciò che sta riproducendo in immagine, deve ricordare ciò che ha visto un istante prima. Ciò che accade a quell'immagine, dice Derrida, è la rovina, è il suo immergersi in un processo di temporalizzazione, di perdita e di allontanamento dall'originale che è però anche la sua condizione d'esistenza. «Nel momento stesso in cui *vede*, l'artista *ricorda*: questa è la sua dannazione. L'artista, come vede, ricorda. Il luogo che vede è *già* il luogo della sua memoria, è già il luogo che tramonta, è già il luogo

tramontato, è già *passato nell'invisibile*»¹¹⁹. L'immagine non sarebbe se non ci fosse questa rovina, se non fosse *essa stessa* questa rovina. Avvicinarsi al modello, essergli intimi per mezzo del segno fa sì anche che esso si allontani e si ritragga, sprofondando nel tempo. Volerlo imitare al meglio implica uno sforzo di attenzione e di memorizzazione che introduce questo carattere di “rovina” nel mezzo dell'opera; quanto più essa sarà riuscita, tanto più avrà in sé questo carattere. «L'imitazione produce dunque la dissomiglianza e in modo più essenziale l'assenza, contrariamente all'opinione [...] secondo cui la *mimesis* fissa il reale per mezzo della rassomiglianza»¹²⁰.

A maggior ragione la memoria e la rovina, e con esse il *diapherein* che scombina ogni pretesa di assoluta presenza, si costituiscono e si offrono allo sguardo in quella immagine particolare che è l'*autoritratto*. Qui autore e soggetto dell'immagine coincidono, ma proprio là dove pare che ci sia massima prossimità, sovrapposizione perfetta, si apre un abisso. Prossimità e distanza diventano nuove figure di un differire che non compone due poli in un orizzonte dialettico, ma che scombina e sovverte ogni scomposizione e ricomposizione mostrando la permanenza aporetica di un aspetto nell'altro, senza alcun superamento o conciliazione della tensione che li anima. L'auto-riconoscimento passa anche in questo caso attraverso un movimento di temporalizzazione e di memoria; ciò che è identico si sdoppia, differisce da sé, si allontana nel tentativo di ritrovarsi. Derrida fa esporre apposta, nella galleria di volti, numerosi autoritratti: da Jean-Baptiste Chardin a Gustave Courbet, da Jean-Marie Faverjon a Henri de Fantin-Latour. In queste opere si nota come l'autore si riconosca in virtù di, e non malgrado, ciò che differisce e si allontana da lui. L'effetto che ne deriva è di straniamento, di interferenza, come se l'immagine che uno ha di sé resti sempre un po' sfasata, non corrisponda mai del tutto a quella che si deposita in immagine, che si scopre ritraendosi o vedendosi ritratto: «Riconoscersi, allora, è riconoscere l'inconvenienza a se stessi, accettare la discordanza e arrischiarsi allo scarto annichilente a costo di perdervisi, di ritrovarsi altri»¹²¹.

3. *Il velo degli occhi*

La rovina del ritratto è una figura della morte, dell'assenza che scava al fondo dello sguardo, che segna il tempo e che è conservata nella stessa memoria. Guardando indietro, consentendo un accesso a ciò che si è visto e a ciò che si è vissuto, la memoria espone anche al futuro, al poco o tanto di futuro che ci può essere concesso. Quanta più memoria si è accumulata, tanto più prossima si sente la morte, tanto più profondo è il solco che la “rovina” ha inciso sulla superficie sensibile che accoglie i nostri tracciati. “Rovina” è un altro modo per dire l'impossibilità di risalire a un'origine piena e univoca, di esserne testimoni; è l'impossibilità di circoscrivere la propria esistenza, di essere testimoni

della propria nascita o della propria morte. Dell'evento iniziale e dell'evento finale della propria vita non ci può essere esperienza, come non c'è esperienza del trascendentale che la garantisce e la fonda.

Un ultimo tragitto è proposto nel testo. Si tratta di un solco, di un tratto che non si sovrappone, ma interferisce e si intreccia con gli altri, aprendo un'altra prospettiva ancora sulla visione e sull'occhio. Derrida muove questa ulteriore riflessione da figure di ciechi in bilico, mentre cercano a tastoni una strada, mentre si tengono a stento in piedi, in atteggiamenti di apprensione, di preghiera, di implorazione. Da questi occhi ciechi, che non proiettano in questi casi alcuno sguardo, sgorga però qualcos'altro, qualcosa che diventa verso le ultime pagine il centro d'attrazione di tutto il libro. Dagli occhi dei ciechi sgorgano le *lacrime*. Esse «dicono qualcosa dell'occhio che non ha più nulla a che vedere con la vista, *a meno che non la rivelino ancora velandola*»¹²². Le lacrime velano l'occhio, gli impediscono di vedere bene, sfuocano ogni linea e contorno. Sono come un velo, che svela celando, che rivela impedendo un accesso pieno a ciò che viene appunto "velato due volte". Il fatto che le lacrime impediscano la vista non necessariamente significa un ostacolo alla visione vera, allo sguardo che vuole andare lontano. «Ora, se le lacrime *vengono agli occhi*, se dunque possono anche velare la vista, forse rivelano, nel corso stesso di questa esperienza [...], un'essenza dell'occhio. [...] In fondo, in fondo all'occhio, questo non sarebbe destinato a vedere, ma a piangere. Nel momento stesso in cui velano la vista, le lacrime svelerebbero il proprio dell'occhio»¹²³. Un particolare importante, che Derrida sottolinea con l'uso del corsivo, è il fatto che le lacrime «*vengono agli occhi*». Non è l'occhio a chiamare le lacrime, a voler piangere; quando si piange davvero, non lo si fa a comando. È la lacrima che viene all'occhio, che spontaneamente scorre, bagna l'occhio e lo vela. Non c'è un atto di volontà, non c'è imposizione di un soggetto nel piangere, nello scorrere delle lacrime. In questo loro fluire spontaneo, non costretto – anzi, spesso temuto o inibito, accolto con fastidio – le lacrime rivelano un'essenza dell'occhio, un suo carattere non accidentale ma essenziale. Più che le lacrime in quanto tali è l'esperienza del piangere che interessa a Derrida, ovvero le lacrime come elemento che produce un velo nello sguardo, quando i contorni del mondo si fanno sbiaditi e confusi. Derrida ravvisa qui una caratteristica essenziale dell'occhio, dell'occhio propriamente *umano*. E qual è il proprio dell'occhio? Il fatto che questo sia destinato a piangere, ancor più che a vedere. Il fatto che il velarsi della vista sia un'esperienza di depotenziamento, di fragilità, di impotenza. Sembra un invito a un dolorismo o a un pessimismo di fondo circa le sorti a cui è destinato l'essere umano. Invece è la consapevolezza che solo in questo spossamento di sé, in questo distacco da ogni forma di potere – come può essere lo stesso sguardo¹²⁴ – o di "derealizzazione" conducono l'umano alla comprensione di un'essen-

za più intima di ogni potere e di ogni dolore. Il proprio dell'occhio e dell'uomo è il velarsi, perché solo il velo può custodire ciò che, totalmente s-velato, risulterebbe incomprensibile, annichilente o renderebbe ciechi, anche per smania di potere. Renderebbe ciechi di una cecità non soltanto fisica, che resta invece aperta a un'altra forma di visione, ma una cecità assoluta, completa, priva di ogni ulteriorità. Derrida è consapevole di sfiorare ancora un discorso antropo-teologico, secondo cui «soltanto l'uomo sa andare al di là del vedere e del sapere, poiché egli soltanto sa piangere [...]. Solo lui, l'uomo, sa veder questo: che le lacrime – e non la vista – sono l'essenza dell'occhio. L'essenza dell'occhio costituisce il proprio dell'uomo»¹²⁵. La lacrima, il pianto, è la forma di accecamento che vela svelando, che svela ri-velando, perché non ostruisce del tutto la vista ma le impedisce di discriminare totalmente le figure del reale. Il mondo viene accolto dall'occhio come un coacervo di forme e colori, avviluppati gli uni negli altri, e mantiene in tal modo una valenza ambivalente e simbolica, senza risultare inghiottito da una equivalenza generale del senso che uniforma e stabilisce un'unica misura, un'unica legge, un unico *logos* per tutte le forme. Il pianto è rivelatore, perché velando un aspetto della realtà, ne svela un altro, depotenziando ogni pretesa egoica e soggettivistica. È un atto "religioso", più che teologico, in questo suo *religare* le forme e i colori, le prospettive e gli sguardi. "Tutto" l'occhio che piange, non una sua parte, solo l'iride o la pupilla, e non soltanto un occhio, se se ne hanno due. Anzi, non l'occhio piange, ma l'uomo nella sua integralità. Anche chi non dispone di occhi che vedono, anche chi è fisicamente cieco, partecipa delle lacrime e del pianto, che al suo limite si può dare pure senza lacrime.

«Le lacrime sono fecondatrici. Gli dèi piangono, e le loro lacrime, come i raggi del sole, creano il mondo, e ogni tipo di realtà e di vita: le acque del mare, dei fiumi, delle sorgenti e delle fonti; gli uomini; gli animali [...] e le piante»¹²⁶. Anche se si perde la vista non si perdono gli occhi, non si perde ciò che è l'essenziale degli occhi perché è l'essenziale dell'uomo. Proprio quando perde la vista, quando la vede attraversata dalla cecità, e quando scopre che il giorno è sempre percorso dalla notte, l'uomo inizia a *pensare* gli occhi, a pensare lo sguardo e il visibile, la prossimità-nella-distanza tra il vedere e il piangere. Il libro di Derrida si chiude su una poesia di Andrew Marvell, collega e amico di Milton:

Quanto fu saggia la Natura a destinare così,
 al pianto e alla vista gli stessi occhi!
 Che avendo visto dell'oggetto la vanità
 siamo pronti a dolerci.
 [...]

Aprite dunque, occhi miei, la vostra doppia chiusa
 ed esercitate così il vostro nobile officio;

poiché altri possono ugualmente vedere o dormire,
Ma solo gli occhi umani possono piangere.

[...]

Così lasciate che i vostri torrenti trabocchino dalle vostre fonti,
che occhio e lacrima siano la medesima cosa:
e ciascuno porti la differenza dell'altro;
questi occhi che piangono, queste lacrime che vedono ¹²⁷.

III – *La bellezza (in)attesa*

1. *Ritirarsi dall'opera*

Pur avendo speso articolato il proprio discorso filosofico sulla scorta di opere letterarie o artistiche Derrida non si è mai dilungato sull'analisi o la critica delle opere stesse, preferendo lasciare che la loro propria eloquenza potesse parlare da sé. Derrida argomenta piuttosto *a partire* da esse e dalla loro testimonianza in quanto opere. Lo rileva anche Nancy, in un recente testo dedicato all'amico scomparso, quando scrive che nel lavoro di Derrida si trova «un espresso rifiuto di “parlare sull'arte”. [...] Innanzitutto, rifiuta la sua posizione di oggetto. Rinvia l'uno e l'altro – il tratto della scrittura e il tratto altro – a un'indipendenza che è al tempo stesso lo spazio di una erranza propria»¹²⁸. Ancora il tratto, dunque, si trova messo in questione. La scrittura come tratto, come insieme di tratti che significano e che disseminano il senso, e che traggono senso da altri tratti – testi della tradizione filosofica o letteraria, per esempio – o da «tratti altri» – come quelli del disegno, della pittura, della scultura. Si tenga presente il brano dell'intervista citata nell'*Introduzione*, in cui Derrida spiegava come i concetti da lui elaborati fossero per un certo verso ispirati alle arti visuali o magari “suggeriti” da esse. Si tratta di rendere conto di una «funzione di spazializzazione» della scrittura, del fatto che essa è spazio, dà spazio, e nello spazio si configura. Un tale esercizio di spazializzazione può del resto restare «al di fuori della visione, come glossa in maniera estesa *Memorie di cieco*, questo tratto polimorfo, polifonico, in cui il tracciato o il tracciare si compie a partire da un punto o da un istante di oscurità, l'istante di un occhio che si chiude aprendosi, che si chiude per aprirsi»¹²⁹. Spazio e tempo non si escludono, ma si richiamano e si includono l'uno nell'altro. L'oscurità a lungo tratteggiata in *Memorie di cieco* è localizzata spazialmente – ci si trova in un angolo cieco, si vede a partire da un punto cieco – ma anche temporalmente – si vive in un momento di cecità, in un istante in cui non si vede, e poi si disegna grazie alla memoria, per poter vedere attraverso il ricordo il soggetto del quadro. Il battito, il ritmo, il frammezzo spazio-temporale che si apre tra l'aprirsi e il chiudersi dell'occhio, tra il giorno e la notte, tra la luce e l'oscurità è ben indicato dal carattere giapponese già richiamato in precedenza, *ma*, che appartiene a una dimensione qualitativa del vivere. Nella dimensione di *ma* non sussiste

differenza assoluta tra spazio e tempo, ogni intervallo implica l'uno e l'altro; la distanza che mi separa dall'altro non è solo topologica né cronologica. *Ma* è il ritmo, la pausa tra una nota e l'altra, il battito del cuore o della mano che scandisce un'azione, un gesto o un'emozione; ed è la cesura che separa due elementi architettonici, due immagini, due attori, o i protagonisti di un duello.

La scrittura di Derrida non parla delle opere d'arte, ma si sprigiona da esse. Tra il tratto della scrittura e i tratti del disegno, le macchie della pittura o i segni musicali, le coreografie della danza «resterà sempre una differenza. Quale differenza? Quella che separa dei regimi sensibili, ovvero dei regimi di senso»¹³⁰, scrive ancora Nancy. Ma aggiunge subito: Derrida «evita la parola "senso"», al singolare, perché il senso è disseminato, non vi può essere una visione unica, una sensatezza o una direzione complessiva che possa essere colta dal o nel pensiero – esposto invece, come la vita, a una molteplicità di destini e di destinazioni in(de)finiti. Nancy tiene a precisare il fatto che Derrida non faccia «"estetica", né "filosofia estetica" o "dell'estetica"», precisamente perché non vuole sottomettere la disparità profonda, archi-originaria del/dei senso/i a qualche assunzione unificante – e a maggior ragione ad una assunzione in forma di "disciplina", di categoria di sapere, di metodo e di regime teorico»¹³¹. È per questo che Derrida si ritrae di fronte all'opera d'arte, esibendo attraverso questo suo ritrarsi l'alterità costitutiva di ogni tratto – anche di quello della scrittura che lo (rin)traccia – e l'impossibilità di assoggettarlo a un regime definito, a un metodo che ne renda ragione. Ma in fondo non è proprio *anche* questo il lavoro dell'estetica? Non normativizzare l'arte e le opere, iscrivendole in un regime di senso univoco e uniforme, bensì rimettere in gioco ogni senso, elaborando "il" senso attraverso "i" sensi. È proprio quando l'estetica si apre alla contaminazione di un senso diffratto, disseminato, e alla molteplicità dei sensi che non possono mai essere del tutto afferrati e imbrigliati, che essa dissolve le barriere disciplinari e si configura come pensiero in atto – certo in dialogo con le opere e con il fare artistico, ma mai schiacciata su di esso né ad esso imposta, con uno schema teorico che lo soggioga. Così si riafferma il carattere propriamente filosofico della riflessione estetica: essa fa interagire ambiti ed esperienze, produce una sorta di interferenza costruttiva tra l'ambito percettologico e quello artistico, tra elaborazioni teoriche circa la sensibilità e la costruzione di nuove ipotesi sull'arte. «Ciò si può dire in questo modo ancora: l'arte, dell'arte avrà sempre preceduto, elaborato, attraversato e alterato la pura trasmissione del senso puro. Ovvero: non c'è senso puro, il senso è in se stesso la sua disseminazione e la sua alterazione»¹³². Il senso è la sua stessa ricerca, che si modifica volta per volta, tappa dopo tappa, che non possiede né può pretendere di possedere una destinazione predefinita. Non mette quindi al riparo dalla difficoltà e dal disorientamento che talvolta la stessa ricerca produce

non come evento contingente, o effetto secondario e accidentale, ma come sua dimensione necessaria e costitutiva. Se di estetica si vorrà parlare, a proposito di Derrida, lo si farà nell'ipotesi che si configuri «come tratteggio che apre sull'abisso tra la lettera e l'arte [...], come obbligato a porsi su questo limite, in quel tratto che parlando lascia apparire il terreno comune che unisce e separa la parola e il disegno, la scrittura e l'immagine. Limite, frontiera, confine che ponendo una resistenza, permette il continuo sconfinamento»¹³³.

La dimensione estetica presente nell'opera di Derrida, anche quando non è esplicita, si configura come tentativo costante di rintracciare un senso che non si afferra mai, in un ritorno strategico della ragione contro se stessa. Attraverso questa dimensione si dischiude una sorta di "sintomatica" teologica, come se l'indagine sul senso e sui sensi sconfinasse in una traccia mistica, o come se la radice ebraica di Derrida risuonasse dal fondo della sua opera. «È opportuno [...] ricordare con quanta enfasi Derrida abbia a più riprese e senza mezzi termini dichiarato il suo disagio rispetto a operazioni tendenti a ricostruire una genesi religiosa del suo pensiero»¹³⁴; tuttavia l'estetico e il teologico rinviano entrambi a un'esperienza dell'infinito, dello scacco, della traccia e dell'erranza, sono tentativi di dire l'indicibile e di vedere l'invisibile, alla ricerca di un senso e di un segno che si confronta con il ritrarsi di ogni senso e di ogni segno¹³⁵. Tanto l'estetico quanto il teologico percorrono la scrittura derridiana in quanto entrambi i discorsi eccedono la polarità di senso proprio e senso metaforico, si collocano tra *logos* e *mythos*. Rivelano uno spazio, un luogo "altro", una *chora* – né sensibile né intelligibile, ma appartenente ad un «terzo genere»¹³⁶ – che porta al di là del senso e della dialettica che esso istituisce. La «funzione spazializzante» della scrittura di cui parla Derrida, è un modo non tanto per provare a dire una *chora*, elemento innominabile che «anacronizza l'essere»¹³⁷, quanto per metterla in atto, per farla agire. Questa funzione scardina il *dis-corso*, il *discorrere*, lo sviluppo e il suo legame altrimenti univoco con il tempo, introducendovi appunto un rapporto con lo spazio, con un luogo di accoglienza. La scrittura si fa luogo, per ricevere la disseminazione del senso e rilanciarla, vivificandola in ogni testo. Il problema da porsi sarà, a questo punto, relativo al modo in cui rapportarsi linguisticamente, concettualmente, con ciò di cui non sembra esserci espressione o concetto possibili. Del resto «la qualità del discorso dipende prima di tutto dalla qualità dell'essere di cui esso parla [...] Il discorso, come il rapporto in generale, si trova qualificato o squalificato da ciò a cui si rapporta»¹³⁸. Su quale "supporto" concettuale basarsi, per dire ciò che va oltre ogni supporto? Quale registro linguistico adottare – il *logos*, il *mythos*? – per nominare ciò che si intende al di là della nominazione, alla radice di ogni registro linguistico? «Questa assenza di supporto, che non si può tradurre in supporto assente o in assenza come supporto, provoca e resiste ad ogni determinazione binaria o dialettica, ad ogni

controllo di *tipo* filosofico, diciamo più rigorosamente di tipo *ontologico*»¹³⁹. Ritorna sempre lo stretto legame tra lo sforzo di dire ciò che è al di là della possibilità di nominazione e l'impresa aporetica di vedere, di intendere ciò che si pone al di là visibile. La cecità dell'occhio che cerca di spingersi sempre un po' più in là nelle forme visibili, per catturarne l'intima natura, si rispecchia nel mutismo che colpisce la lingua che vorrebbe pronunciare l'impronunciabile. Derrida intende il compito della filosofia proprio come la messa in scena di questa eccedenza, che sfugge al sensibile, a un dicibile che si arroghi il diritto di essere incontrovertibile. È il lavoro paziente della scrittura, di ogni scrittura, a tessere le maglie di una "messa in scena" di questo scacco, del pensiero e dello sguardo. In questo lavoro risuona non soltanto la forma di una comprensione teoretica dei temi e dei problemi, ma anche una pratica, un gesto, un atteggiamento di corrispondenza e di risposta, un contraccolpo "responsivo" nei confronti di un evento inesorabilmente eccedente le facoltà che tentano di inquadralo, di renderne ragione. L'impossibilità di chiudere il cerchio, di costruire una scena conclusa, armonica, ben formata, viene prospettata dalla consapevolezza di un'apertura a territori in cui la strade da percorrere si moltiplicano, poiché il senso è diffratto, e si recupera in modo sempre parziale nella connessione di percorsi intrecciati, mai in vie maestre o in campi ben delimitati. «L'im-dell'im-possibile è senz'altro radicale, implacabile, innegabile, ma non è semplicemente negativo o dialettico, esso *introduce* al possibile, né è l'*uscire*; lo fa venire secondo una temporalità anacronica o secondo una filiazione incredibile – che è del resto, proprio così, l'origine della fede»¹⁴⁰. Questo rapporto con la fede dovrà essere inteso non tanto come forma di credenza, sistema strutturato di concetti o verità che possa risolvere ogni tensione o dubbio. Qui «origine della fede» è da leggersi piuttosto come capacità di intonazione a una esperienza di apertura e di ulteriorità. Puntare lo sguardo sull'invisibile, o sulla condizione in sé invisibile che lo rende attuale, oppure esprimere, dire, scrivere dell'origine vorrà dire «prendere atto della trascendenza referenziale del linguaggio, dire Dio così com'è, al di là delle sue immagini, al di là di quest'idolo che può ancora essere l'essere»¹⁴¹.

Derrida è consapevole di non uscire dalla tradizione della parola filosofica, pur evidenziandone gli angoli ciechi, le pretese indebite di assolutezza – anzi, non ne esce proprio perché vuole evidenziarne gli angoli ciechi. Ne è consapevole, così come sa che la tradizione della teologia negativa «appartiene, senza compierlo, allo spazio della promessa filosofica o onto-teologica che essa sembra rinnegare»¹⁴², poiché rimane all'interno del tentativo di corrispondere al nome di Dio, dell'assoluto, della verità, di un'origine senza resto e senza corruzione. Ma il discorso di Derrida non si spinge a vedere nella teologia negativa una possibilità ulteriore data al discorso teologico e filosofico, una volta che questi si siano spogliati della pretesa del linguaggio di dire l'indicibile. Questo

abbandono, questo distacco si configura come una sorta di *Entbildung*, di *dis*-immaginazione che abdica a ogni pretesa di possesso o di controllo della parola, dell'immagine, e riesce così a sostenere lo sguardo sull'abisso, sul fondo senza fondo (*Abgrund*) che si toglie nel momento in cui si pone. È in questo modo che l'intenzione del vero risalta al di là della forma, necessariamente imperfetta, che ogni espressione può avere ¹⁴³. Se il discorso, l'espressione filosofica della verità intendono riferirla senza modificarla, devono altresì riconoscere il valore solo *intenzionale* di questa coincidenza. L'origine, la verità, l'eccedenza del senso rimangono irriducibili alle parole che le dicono o che le scrivono. La decostruzione proposta da Derrida rispetto alle istanze del vedere, come a quelle del toccare, del sentire, del percepire in generale, ruota intorno a un vuoto, a un centro inattingibile dalla spirale del discorso che si avvicina a tale centro senza mai toccarlo. È proprio l'inattingibilità del centro che permette al *logos* filosofico di restare in movimento, di darsi come dinamismo che si struttura, si decostruisce e di nuovo si struttura. Lo sguardo del pittore si sofferma sul modello, si avvicina e si allontana, traccia delle linee, e poi le disfa, le cancella, le rifa. Ogni disegno non è mai il disegno assoluto: altrimenti il procedere artistico, che si sviluppa in un regime di *conoscenza* e insieme di *connivenza* con il suo oggetto, si arresterebbe, e l'arte non farebbe più il suo corso, non avrebbe più corso. L'artista che dichiarasse del tutto compiuto il proprio lavoro terminerebbe di fare arte in quel preciso istante. Il compito dell'arte è un compito sublime, perché eccedente oltre misura. È un fare che (si) disfa, perché l'oggetto sensibile supera le capacità di quel fare; è un dire che ammutolisce e cede il passo al silenzio, ma che non cessa mai di ridire, di avvicinare la parola al suo oggetto impossibile – impossibile perché neppure più *ob-iectum*.

Questi sono i modi in cui, nel pensiero di Derrida, estetico e teologico si incontrano. In questo fare e disfare continuo, processivo, senza soluzione di continuità e che produce tensione, ricerca non pacificata, sofferenza anche, compare lo scambio simbolico di luce e tenebra, di visione e cecità, o addirittura la loro perfetta equivalenza, secondo un'immagine tipica della mistica speculativa. «Allora, quando non vedo più nulla, sono giunto, perché mi sono liberato da ogni ente e testimonio la mia libertà, la mia *ab-soluta*, sciolta da tutto, libertà. “Cancella, cancella”, diceva Giacometti, “non costruisco se non distruggendo”: sembra un'immagine ribellistica, e invece è Eckhart, è Cusano. Costruisco la mia icona *cancellando figure*, purificandola dal rappresentativo, perché fintanto che c'è qualcosa di rappresentato, non c'è libertà, non ci può essere la mia libertà» ¹⁴⁴. La categoria del *sublime* diviene la matrice comune di estetico e teologico, perché nell'allontanare la realtà effettiva dell'incontro tra ragione e intelletto, tra sensibile e sovransensibile, spinge oltre nella ricerca, fa affiorare una disposizione nuova nel soggetto proprio de-soggettivandolo, abbassando e sciogliendo la volontà dell'ego

che pretende di cogliere l'assoluto, l'origine, l'intero. Ma l'intero non è mai dato, non si riduce mai a essere un dato. E così è per l'origine, per la fonte inesauribile e segreta del visibile. L'elemento dell'assenza, dell'impresentabile, della mancanza, lacera e anima dall'interno la presenza, la rappresentazione, la pienezza. La decostruzione mira a far emergere quell'elemento, affinché per un effetto di reazione si possa riattivare la vocazione all'impossibile del pensiero, dello sguardo, della risposta a ciò che pro-voca in quanto altro, molteplice, disseminato e irriducibile a unità.

2. *Lo spazio analogico dell'immagine*

L'allontanamento da una certa idea di estetica, anzi la sua messa in crisi attraverso un lavoro decostruttivo sul concetto stesso di opera d'arte, è affrontato da Derrida proprio nel testo su *La verità in pittura*¹⁴⁵. Il titolo sembra collegarsi alla stagione "classica" della filosofia e dell'estetica, quando un'idea "forte" di verità veniva assunta come ipotesi di lavoro e di ricerca. Derrida la pone al centro delle sue "quattro scritture" intorno alla pittura: così definisce nell'introduzione, a sua volta programmaticamente intitolata *Passe-partout*, le quattro sezioni in cui è articolato il libro. Nello stesso momento in cui pone il tema della verità come centrale, lo revoca e lo sottrae. Il richiamo iniziale è a Cézanne, alla famosa espressione che scrive in una lettera a Émile Bernard: «Le devo la verità in pittura e gliela dirò»¹⁴⁶. Verosimilmente, per Cézanne «dire» la verità significa mostrarla, esplicitarla, metterla in forma e colore, offrire sulla tela l'incontro realizzato tra arte e natura. Ma Derrida scava nello «strano enunciato» che la lettera di Cézanne offre al lettore. Cosa significa «dovere la verità» a qualcuno, in pittura? In che senso un pittore può o vuole «dire» la verità? Non si tratta di una descrizione o di una constatazione, è piuttosto uno *speech act*, una locuzione performativa, una promessa. Si è promessa la verità; si deve mantenere la promessa. E lo si deve fare attraverso un atto come il dipingere, un atto che non si risolve, non si esaurisce in un dipinto, in una tela, in un unico tratto, ma che si snoda invece, di tratto in tratto, da tela a tela, senza mai che si possa dire: ecco questa è la verità definitiva – sarebbe la fine stessa dell'arte, o per lo meno la fine del pittore, come il Frenhofer di Balzac che impazzisce dopo aver terminato la sua opera suprema¹⁴⁷. Nel suo testo, organizzato in quattro grandi capitoli o sezioni, Derrida segue diversi tracciati, diverse piste che hanno a che fare appunto con la *verità* in pittura. Si occupa di «quel che ha a che fare con la cosa stessa» della verità, con la verità «identica a sé»; con «quel che ha a che fare [...] con la rappresentazione adeguata, nell'ordine della finzione o del *risalto* della sua effigie»; poi con «quel che ha a che fare con la pittoricità nel senso "proprio" della presentazione o rappresentazione», e infine con «quel che ha a che fare [...] *col soggetto* della pittura»¹⁴⁸. Per scrivere queste quattro volte intorno alla pittu-

ra, su modi differenti dell'«aver a che fare» con essa, Derrida utilizza strategie oblique. Si concentra successivamente sul tema della cornice, il *parergon*, ciò che non è opera né fuori dell'opera; sul tema del *segno grafico*, sul tema della *firma*, sul tema di un *sogetto* particolare, le scarpe da contadino in alcuni famosi dipinti di Van Gogh.

In queste «scritture» sulla pittura è all'opera un esercizio di critica ed erosione di alcuni assunti sull'arte o sul sensibile. Il lavoro decostruttivo è impegnato ora in un gesto che scardina le presunte certezze relative a ciò che è arte, a ciò che fa sì che un'opera sia un'opera d'arte. Troppo spesso l'occhio si sofferma soltanto su alcuni aspetti di un'opera, e ne tralascia altri che invece possono essere importanti per definirne lo statuto. Derrida «attacca» dai margini l'opera, ne mostra le linee di fuga, la molteplicità dei tratti che la costituiscono. «Il tratto comune di queste quattro volte è forse il tratto. In quanto quest'ultimo non è mai comune, e nemmeno uno solo, con e senza se stesso»¹⁴⁹. Se il tratto stesso, origine prima di ogni opera visiva, è già in sé diviso e attraversato dalla differenza, lo saranno a maggior ragione le opere che ne derivano, e le interpretazioni che di quelle opere si potranno offrire. In questo libro, del 1978, affiora già un tema che ricompare in opere posteriori come *Memorie di cieco* (1990) e *Toccare, Jean-Luc Nancy* (2000): il ritrarsi del tratto. «Un tratto non si manifesta mai, mai in se stesso, poiché marca la differenza tra le forme e i contenuti dell'apparire. Un tratto non si manifesta mai, mai in se stesso, e mai una prima volta. *Incomincia con il ritrarsi*»¹⁵⁰. All'origine vi è già un due, uno sdoppiamento, tra un darsi e un negarsi. L'origine non è mai una, per il pensiero che la pensa; per essere origine, essa deve esporsi e insieme celarsi. Se ci fosse solo esposizione, manifestazione assoluta, non ci sarebbe spazio per l'Altro. Ma se ci fosse solo ritrazione, contrazione originaria, non emergerebbe nulla da quell'origine. L'opera d'arte, per esempio, non può essere esibita totalmente nel primo tratto, che in tal modo la annullerebbe, riassorbendola in sé. Ogni tratto, ogni forma, ogni nota deve darsi e anche ritrarsi, per lasciare posto ad altri tratti, altre forme, ombre, luci, segni e note; e così l'opera avviene. Ma questo riassorbirsi di ogni tratto, questo suo sfuggire, allude anche a un ritrarsi del contatto, dell'incontro con l'altro: il pensiero di Derrida è sempre intonato alla dimensione etica del rapporto ad altri, dimensione che si iscrive nella molteplicità delle esperienze umane, in quelle estetiche o teoretiche come in quelle politiche.

Un pensiero del movimento e della transizione, dell'emergere e dell'immergersi del tratto, del manifestarsi e del ritrarsi della forma come dinamiche decisive per restituire la vitalità del mondo e dell'immagine che lo figura si trova espresso con grande evidenza anche nella tradizione cinese. Derrida non fa mai riferimento a opzioni teoriche ulteriori rispetto a quelle greche o giudaiche, ma il contesto cinese offre stimoli importanti per vedere in atto una concezione estetica incentrata

proprio sul ritrarsi e sul manifestarsi del tratto, nelle opere pittoriche. Il pittore e teorico cinese Shitao (1642-1708) ha insistito molto, nel suo testo dedicato alla pittura ¹⁵¹, sulla nozione di «unico tratto» (*yi hua*). *Yi hua* significa in primo luogo «un tratto (di pennello)», «un segno pittorico». Ma lo *yi* che indica l'«uno» può anche assumere il significato di «unico», «uno soltanto». Già in virtù dell'apparire di un solo tratto, viene posta in immagine la vitalità del dipinto, si esplicita l'intenzione che la permea e che da essa viene veicolata è restituita sulla carta, facendo incontrare il soggetto pittorico e l'interiorità del pittore. Un solo tratto è sufficiente. Esso anima il dipinto, rende evidente l'essenziale della pittura. Un unico tratto racchiude le infinite potenzialità di figurazione. Come per la scrittura cinese tutti i caratteri si tracciano a partire da pochi tratti fondamentali, così per la pittura tutte le forme naturali tracciate e rivitalizzate sulla carta scaturiscono da una fonte primaria. L'unico tratto mantiene in sé, intensivamente, la ricchezza della totalità dei segni e delle sfumature; esso si trova al massimo delle possibilità del successivo dispiegarsi di tutte le forme. Eppure non è soltanto potenzialità in opposizione all'attualità dispiegata. Ogni tratto emerge dallo sfondo della carta bianca, e in essa si immerge, in un dinamismo che impedisce all'occhio e allo spirito (*xin*: cuore, mente, interiorità) di chi lo contempla di arrestarsi e irrigidirsi, fissandosi su una forma determinata e conchiusa.

Sia in un solo tratto, sia in una grandiosa composizione, è all'opera una dinamica di apertura e di chiusura, un'organizzazione contrastiva dello spazio che dà luogo a un processo vivo, dinamico. Anche solo per tracciare il sinogramma che sta per «uno» (*y*) il pennello deve muoversi non solo in una direzione – da sinistra a destra – ma implicare un movimento più complesso, senza il quale il tratto sarebbe sterile. Solo in questo modo il carattere assume stabilità e pienezza; non si tratta di un semplice segmento dritto, ma di un segno più corposo, più dinamico e vitale. La pittura non fa altro che rimettere in circolo l'energia vitale della natura, riproducendone non tanto le figure già formate quanto la *modalità generativa* che produce quelle stesse forme. Il primo tratto è l'indeterminato da cui ogni determinazione può conseguire; lo sfondo indifferenziato da cui ogni differenza può prodursi; la condizione trascendentale che mantiene co-implicate tutte le possibili manifestazioni, tutti i fenomeni, la molteplicità dell'esistente ¹⁵². È condizione di possibilità tanto particolare quanto universale per l'apparire delle forme, perché l'«unico tratto» è insito in ciascuna di esse ed è anche l'elemento che permette ad ogni singola forma di rapportarsi alle altre, essendone il denominatore comune. Per consentire questo rapporto, il singolo tratto che dà origine al dinamismo dell'opera deve però anche lasciarsi assorbire dall'opera stessa. Il tratto emerge dal bianco della carta, ma in esso anche si immerge per instaurare un ritmo circolatorio, per lasciare accadere liberamente il dispiegarsi degli altri tratti. Se ci si «attacca»

all'unico tratto, esso diventa al contrario condizione di un isterilirsi di tutte le forme. Una logica dell'*et-et*, invece che una dell'*aut-aut*, presiede alla ricchezza e alla vitalità dell'immagine pittorica: non c'è esclusione, ma inclusione, e la modalità dell'apparire necessita al suo interno di un movimento complementare di riassorbimento, di ritrazione.

Nell'ottica di Derrida l'impresa husserliana di individuare una struttura trascendentale paga un debito alla sua formulazione ancora troppo idealistica. Questo idealismo di fondo viene "smascherato" dal motivo genetico che il filosofo francese rintraccia nel pensiero della fenomenologia e che utilizza come grimaldello teorico. Pur riconoscendo a Husserl il merito di aver compiuto un decisivo passo avanti rispetto all'impostazione del problema trascendentale, che in Kant era ancora troppo logica e formalistica, Derrida individua una crepa nel muro che dovrebbe dividere l'empirico e il trascendentale. La contaminazione tra i due ambiti rivela una complicazione originaria dell'origine, una sua originaria doppiezza; introduce una fessurazione, una spaccatura in ogni discorso ontologico-metafisico, ma anche in ogni discorso estetico che voglia fissare in unità l'essenza del suo oggetto – si tratti dell'essere o dell'essenza di un'opera d'arte. Ma allora, può ancora esservi verità, o una verità per l'opera? Dove può aver luogo tale verità, se non appena compare essa si manifesta già disarticolata, differente in se stessa? Di nuovo si fa strada il pensiero di un "frammezzo", uno *Zwischenraum*, uno spazio «tra il dentro e il di-fuori, tra l'orlo esterno e l'orlo interno, tra chi incornicia e chi è incorniciato, la figura e lo sfondo, la forma e il contenuto, il significante e il significato e *così via*, per ogni opposizione bifronte»¹⁵³. Tra visibile e invisibile, si può aggiungere, dal momento che la pittura viene a configurarsi secondo questa logica come il luogo di un intreccio, di una fecondazione reciproca in cui l'invisibile inquieta il visibile e da esso si vede intaccato, penetrato, fino a che si perde la nettezza dei confini che separano le due dimensioni. Uscire dai meccanismi automatici che ci fanno percepire il mondo circostante è una delle condizioni iniziali per poter accedere alla *poiesis* artistica e rendere manifesta l'iscrizione dell'intelligibile nel sensibile, l'interferenza che si gioca tra il primo e il secondo, dove cui ciascuno è il risvolto dell'altro.

Questo *topos*, come scrive Derrida – o dovremmo dire *chora*? –, questo "tra" è uno spazio analogico, il cui «emblema [...] sembra irreperibile», e viene preso dunque «dalla nomenclatura dell'incorniciatura: è il *passee-partout*»¹⁵⁴. Con *spazio analogico* si vuole intendere un luogo non omogeneo, la cui condizionatezza consiste nel dipendere sempre dagli elementi che in esso si relazionano, senza i quali esso non esiste. Non c'è uno spazio analogica preesistente agli elementi che si pongono in relazione, perché quello spazio è proprio il risultato di una interazione di elementi. Si potrebbe dire che esso è la relazione che connette gli elementi che definiscono la relazione stessa, ma già la struttura dell'essere – in base alla quale si dice che lo spazio analogico è la relazione – lo

determinerebbe, lo farebbe ricadere all'interno dell'opposizione dialettica tra essere e non essere. Da questa opposizione esso invece si distacca, dal momento che è anche lo spazio in cui la stessa opposizione essere/non-essere "ha luogo". Questo spazio non è dunque la relazione, ma *sorge con* essa, si manifesta per suo tramite. Si deve intendere piuttosto come un campo tensionale: una circolarità relazionale prende il posto della linearità logica che normalmente struttura il discorso filosofico. La concettualità e l'ordine del discorso tradizionali, la segmentazione "cartesiana" dei problemi vengono trasformati in un sistema aperto e complesso¹⁵⁵. Questo spazio accoglie il processo di *diapherein* descritto da Derrida nel suo testo su *La différance*, ma non deve essere *collocato* all'interno di quel gioco contrappositivo di cui il termine stesso di differenza fa parte – questo spazio non ha luogo, ma *dà* luogo. Agisce come un campo di forze in cui nessuno dei termini implicati possiede una priorità sugli altri; esibendo il loro accadere e le dicotomie che essi producono ne mostra non la composizione, o un superamento dialettico, ma la trasformazione attraverso uno scioglimento e una relativizzazione delle loro rispettive identità.

L'importanza di aprire la forma dell'interrogare a un ambito che rompa con le tradizionali categorie e con i dualismi ereditati dalla storia dei concetti è testimoniata dalla preoccupazione di Derrida quando si trova a dover fare i conti con la "prima delle domande" intorno all'arte, domanda che la iscrive nell'opposizione irriducibile di *physis/techne*. Se ci si chiedesse: "Che cos'è l'arte?", "Qual è la sua origine?", "Qual è il suo senso?", «la forma dell'interrogazione costituirebbe già una risposta. L'arte sarebbe predeterminata o pre-compresa nell'interrogazione stessa. Sarebbe già sempre all'opera una contrapposizione concettuale che tradizionalmente è sempre servita per comprendere l'arte: per esempio quella tra il senso, come contenuto interno, e la forma»¹⁵⁶. Bisogna quindi trasformare la domanda stessa, distruggendola nella sua forma, per non sottomettere lo spazio dell'arte al *logos* teoretico. Si comprende una volta di più il motivo di fondo che anima il lessico così apparentemente anti-filosofico di Derrida. Tutt'altro che mero bizantinismo retorico, lo "stile" derridiano ha di mira proprio una *metabolé* del *logos* tradizionale, pena l'impossibilità di uscire dalle pieghe che quel *logos* ha inaugurato e che non può non mantenere, essendogli consustanziali.

In un tale spazio sarà contenuto allora anche il movimento eccedente di ogni immagine nei confronti dello sguardo che vorrebbe appropriarsene. La relazione tra occhi e immagine, la relazione che si concretizza nello sguardo, sarà realizzata *ad infinitum*, dal compenetrarsi di riuscita e scacco, di accesso e di perdita della "cosa", di pienezza e di lutto, di prossimità e distanza. Spazio analogico è quanto mette in scena l'impresa impossibile di Orfeo: scendere negli inferi per recuperare l'amata, e non voltarsi a guardarla; amarla così tanto da immergersi nella notte, rischiarandola con il canto, ma subire l'imposizione

dell'attesa, senza potersi voltare a guardare il suo volto finché sia uscita dalla notte. "Opera" impossibile, aporetica: come non volgersi verso il volto amato dopo essere sceso nell' Ade, se la discesa è stata compiuta proprio per incontrare quel volto, per incrociare quello sguardo? Ma Ade è appunto il luogo invisibile, il luogo in cui lo sguardo è negato. L'aporia di Orfeo, la strada sbarrata che si pone lungo il suo tragitto, è proprio quella che gli offre l'oggetto d'amore e insieme glielo nega.

La metafora opera anche nel già citato racconto di Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*: il pittore Frenhofer si dispone a una "discesa negli inferi" per figurare l'infigurabile, per dipingere la natura divina, la bellezza incomparabile, per condurre alla luce quella donna che è soggetto del dipinto. Come Orfeo – non a caso uno dei personaggi che compaiono in *Memorie di cieco* – anche il pittore folle di Balzac cerca l'estremo, il «punto profondamente oscuro verso cui l'arte, il desiderio, la morte, la notte sembrano tendere [...] Il mito greco dice: si può produrre un'opera solo se l'esperienza smisurata della profondità [...] non è perseguita per se stessa. La profondità non si consegna apertamente, e si rivela soltanto dissimulandosi nell'opera»¹⁵⁷. Derrida scorge nella figura di Orfeo, nell'esperienza di un vedere che si vede sottratto il proprio oggetto e scopo, lo stesso gesto inaugurale del disegno e della pittura descritto dalla leggenda di Butade, la giovane amante corinzia che alla vigilia della partenza dell'amato ne traccia la sagoma, seguendo i contorni dell'ombra proiettata sul muro. Anche in questo caso, l'ombra è essenziale alla visione. La possibilità di figurare l'amato è garantita dal suo farsi ombra, dal tracciare il contorno dell'ombra. Così facendo l'amato non viene visto, l'occhio non può posarsi su di lui. Butade può disegnarlo soltanto a condizione di non vederlo, «come se per disegnare fosse vietato vedere, come se non si disegnasse che a condizione di non vedere, come se il disegno fosse una dichiarazione d'amore destinata o ordinata all'invisibilità dell'altro, a meno che non nasca dal vedere l'altro sottratto al vedere»¹⁵⁸. Al tempo stesso, questa considerazione non può essere disgiunta da un'altra, ad essa speculare e complementare. Butade, Orfeo, colui che disegna non hanno in realtà mai smesso di intendere il volto amato, perché ad esso sono sempre rivolti. Lo sguardo autentico è quello che non si discosta dal suo "intenzionato", perché lo vede custodendolo nell'invisibile, perché lo vede anche quando non è presente agli occhi. Lo sguardo che Orfeo ricerca è uno sguardo che vada al di là della mera presenza, uno sguardo che non sia meramente rappresentativo, denotativo di qualcosa. L'errore di Orfeo è forse quello di «volere esaurire l'infinito, di mettere un termine all'interminabile [...]». Per quello sguardo ispirato e proibito Orfeo è destinato a perdere tutto, e non soltanto se stesso, non soltanto la serietà del giorno, ma l'essenza della notte»¹⁵⁹. Ma il gesto che compie l'opera e, compiendola, insieme la perde, l'apparente condanna di Euridice alla notte, perché Orfeo non sa o non vuole rinunciare alla possibilità del canto, al desiderio di

cantare la perdita, è un gesto che tiene in un unico movimento tanto l'avvicinarsi quanto il ritrarsi, tanto l'abbraccio quanto la separazione degli amanti. Non sarebbe stato possibile né sensato rifiutare di volgere lo sguardo verso l'amata, per non perderla; così per Butade non sarebbe stato pensabile, viceversa, impedirsi di seguire il contorno dell'ombra per mantenere gli occhi fissi sull'amato. Entrambi i gesti – il diniego dello sguardo o il rifiuto di tracciare l'ombra – sarebbero equivalsi a non dichiarare il proprio amore, pur sapendo così di perderlo.

Analogo è il gesto del filosofo che si sforza di dire l'indicibile e così facendo lo perde, perché l'indicibile, una volta detto, una volta portato alla luce del *theoretin*, è perduto. Tuttavia senza quel gesto folle di volerlo nominare il filosofo perderebbe per sempre la propria vocazione, che è tutt'uno con l'oggetto che ne anima la ricerca. «Anche davanti al capolavoro più certo, in cui brillano lo splendore e la decisione del principio, ci accade d'essere anche di fronte a ciò che si spegne, opera che è ridiventata improvvisamente invisibile, che non è più là, che non è mai stata là. Questa eclissi improvvisa è come il ricordo lontano dello sguardo di Orfeo, il ritorno nostalgico all'incertezza dell'origine»¹⁶⁰.

Il luogo dello sguardo è dunque uno spazio che si apre, uno *Zwischenraum* che vede apparire la forma e la vede dileguare, e sa che in quel movimento non c'è né illusorio manifestarsi di qualcosa che non è, e nemmeno una realtà che si dà in modo univoco. Spazio analogico è quindi il luogo di un co-implicarsi e di un ex-plicarsi di infinite relazioni tra gli elementi che compongono il reale e la sua immagine, la relazione tra il soggetto e l'oggetto, il giorno e la notte, il visibile e l'invisibile, senza che mai una unità possa ricomprendere in modo compiuto e definitivo la molteplicità e, al contempo, senza che la molteplicità possa mai impedire all'unità di mantenere la tensione che lega e struttura il molteplice. Anche qui è in atto una metamorfosi dello sguardo, o meglio un processo generale di trasformazione che dipende da una conversione del modo abituale di guardare. Trasformandosi, lo sguardo trasfigura il mondo percepito. Come scrive Blanchot commentando l'opera poetica di Rilke, «col vedere le cose, salvo me stesso non meno di quanto non le salvi aprendo loro l'accesso all'invisibile. *Tutto si gioca nel movimento del vedere*»¹⁶¹. Quello del poeta o del pittore è uno sguardo disinteressato, è uno sguardo che coincide con un'esperienza di tipo mistico, «ma è anche lo sguardo dell'“arte”, ed è giusto dire che l'esperienza dell'artista è un'esperienza estatica e che anch'essa è un'esperienza della morte. Vedere come bisogna vedere, è essenzialmente morire, è introdurre nella visione il rivolgimento costituito dall'estasi e dalla morte»¹⁶².

3. Incroci di sguardi

Il *passee-partout* come luogo di mezzo, spazio de-situato e spiazzante, “luogo non-luogo” che permette all'opera di accadere, segna dunque le scritture di Derrida intorno alla pittura, ricompare come un fiume

carsico in punti inaspettati. Nelle pagine di *La verità in pittura* compaiono altre domande eccentriche, in apparenza, a un rigoroso esercizio filosofico: “A chi appartengono quelle scarpe?”, “Cosa possono significare?”, “Di cosa sono simbolo, o metafora?” sono le questioni che Derrida passa in rassegna rileggendo i testi che Martin Heidegger e Meyer Schapiro¹⁶³ hanno dedicato ai famosi quadri di Van Gogh sulle scarpe di contadini. Discutendo delle varie ipotesi, Derrida si sofferma in particolare sull’idea heideggeriana che quel paio di scarpe, de-situato e in-situabile, si trovi in un «posto intermedio (*Zwischenstellung*), luogo del tra, inter-stele o inter-positura»¹⁶⁴, in mezzo tra l’esser semplice “cosa” e l’essere “opera”. Quest’opera ha la curiosa caratteristica di “riportare alla presenza” una cosa, un oggetto, che è anche un mezzo; un mezzo di trasporto, un mezzo di lavoro. Ma mentre sia Heidegger che Schapiro, pur da prospettive molto diverse, sembrano persuasi che le scarpe siano scarpe da contadino – *Ein Paar Bauernschuhe*, scrive il filosofo tedesco –, senza nemmeno mettere in discussione questo assunto, a Derrida preme scavare questa ambiguità, insistere sul modo in cui i due autori glissano, ignorandola e parlando solo del significato e dell’essenza del dipinto. Cosa può esservi di tanto filosoficamente interessante nell’attribuzione esatta del possesso di quelle scarpe? In realtà si tratta di un pretesto, anzi, di un vero e proprio *pre*-testo. Derrida mostra come un *parergon* sia sempre all’opera nell’*ergon*, lo avvolga, lo contamini, tanto che anche ignorandolo il discorso ne viene toccato, perché si rivela attraversato da un vuoto o da una assunzione indebita, da un’ipotesi infondata. Compare di nuovo il motivo del carattere mai assolutamente originario dell’interrogazione del *logos*, che crede di collocarsi all’origine e di indagare l’*arché*, ma che di fatto ha sempre alle spalle un posizionamento, un presupposto, una *Setzung* che fa velo a se stessa. Non si può interrogare senza una presupposizione iniziale – come per esempio quella di una significatività delle parole, o della possibilità di intendersi tra dialoganti – tuttavia l’ambizione dell’interrogazione filosofica, radicale, è quella di interrogare anche il proprio inizio, il proprio *arché*. In fondo, anche quando il filosofo pensa il *ritrarsi* del tratto, del segno, del gesto o dell’opera, pensa quel movimento a partire da una *presenza*, da ciò che appunto si ritrae. Il *logos* è l’intrecciarsi di tutte queste ipotesi, di questi rimandi, di queste «restituzioni», come le nomina Derrida¹⁶⁵, come la pittura è l’intrecciarsi e il rimandarsi non solo dei tratti, dei segni, delle forme e dei colori sul foglio o sulla tela, ma anche il richiamo alla dimensione più ampia, che la eccede e la penetra, della cornice, o dell’interpretazione che ne danno i critici e i filosofi, o della vita dei pittori. In questo caso allora le scarpe possono essere, certo, le scarpe di un contadino, ma anche le scarpe dello stesso Van Gogh, o di qualcun altro, e sono anche Van Gogh stesso che in quelle scarpe si ritrae – si rappresenta e si nasconde – e sono anche ciò che ne scrivono Heidegger e Schapiro.

Tout se tient, dunque? Si può affermare qualunque cosa? Non esiste più nessuna possibilità di distinguere un vero da un falso, di costruire un discorso che regga e che possa confutarne un altro, meno argomentato? Non sembra questo l'esito a cui vuole approdare Derrida¹⁶⁶. L'intento è piuttosto quello di mantenere vigile l'attenzione al carattere perturbante, *unheimlich*, che circola in ogni immagine, in ogni opera e in ogni cosa, in ogni *logos* e in ogni *mythos*, ricordare cioè che «l'*Unheimlichkeit* è la condizione – comunque vogliate intendere la parola – del problema dell'essere, del suo essere-in-cammino, in quanto esso (non) passi attraverso nulla»¹⁶⁷. Attraverso la contrapposizione e l'analisi delle formulazioni di Heidegger e di Schapiro, Derrida lascia apparire un'altra questione: l'interesse e la preoccupazione insite nel dipinto di Van Gogh non sono tanto legate a cosa rappresentino quelle scarpe, a cosa sia il mondo esterno, quanto a cosa sia la pittura stessa, e in che modo possa esprimere dei significati tramite dei segni e dei colori. La pittura ha anche qui la funzione di mettere in moto il concetto, di farlo operare portandolo ai suoi limiti, di stanzarlo, farlo uscire da sé ed estrarlo da ogni autoreferenzialità. La pittura scuote e inquieta il concetto. Questa inquietudine deve essere intesa da un punto di vista teoretico. È il disagio che dipende dal fatto di non poter mai mettere la parola "fine" a una costruzione filosofica, non soltanto perché essa resta sempre esposta a una possibile confutazione, ma perché la condizione stessa dell'argomentare reca in sé un differire, una scissione interni. Tra ciò che l'argomentazione sostiene e ciò *a partire da cui* può sostenere qualcosa si dà sempre una fessura, una distanza, uno scollamento. Da un lato, ciò accade perché il fondamento su cui si regge l'impostazione o la struttura di ogni argomentazione non può essere argomentato, essendo condizione dell'argomentabilità prima ancora che dell'argomentazione; dall'altro, perché ogni fondamento che viene detto o anche solo inteso, non è mai né neutro né assoluto, sciolto, incondizionato, non è nemmeno *uno*. Come già si è visto, nel momento stesso in cui lo vedo e lo nomino, lo rivesto di un significato; e con ogni significato si produce uno sdoppiamento interno, una differenza tra significato e significante, tra la cosa e il nome che sta per essa, tra l'in sé e il per sé. Derrida mostra che non esistono né significati né significanti *puri*, mentre il *logos* filosofico occidentale si gioca tutto su questa scommessa – sulla capacità, cioè, di cogliere nella sua purezza l'idea, la forma, l'essenza al di là di ogni "contaminazione" con il dire che la esprime o con la coscienza che la intenziona.

Il processo decostruttivo applicato al tema del *parergon*, della cornice del quadro, è solo uno dei molti modi di operare e di scrivere la decostruzione relativa alla cornice e al supporto della verità, del significato, della presenza. Se il quadro si offre allo spettatore che lo contempla non privo di un "contorno" di rimandi, di diffrazioni di senso, di attraversamenti, così anche la verità non si dà mai in purezza e au-

tonomia, ma risulta sempre inscritta «nell'ambigua presenza-assenza di un dispositivo anodino e sfuggente, nel gioco d'interstizi tutto negativo da cui anche l'opposizione del negativo e del positivo dipendono»¹⁶⁸. La filosofia deve assumersi il compito di mostrare in maniera obliqua ciò che fa da cornice e supporto ai significati che essa stessa maneggia, in un continuo esercizio di auto-comprensione. Può farlo soltanto in maniera obliqua, perché non vi può essere accesso diretto alla "cosa", e allo "sguardo" che la vede. Non si esce dal concetto tramite il concetto; la grammatologia di Derrida è il tentativo di «lasciar apparire di sbieco ciò che non si può più voler fissare in volto»¹⁶⁹. Questa *démarche* tocca da vicino la vocazione stessa della pittura, con la condizione del *pittorico* in quanto tale, che si confronta con il paradossale compito di offrire allo sguardo ciò che dallo sguardo si ritrae. Se la condizione dello sguardo è al di là di esso, necessariamente invisibile, per poterla intenzionare «il visibile deve vacillare, fremere, tremare. Questo significa che l'occhio deve sapersi chiudere, la palpebra ripiegarsi, persino dinanzi a un'immagine pittorica»¹⁷⁰. Proprio dinanzi a un'immagine pittorica l'occhio, se resta sempre aperto, non riesce a cogliere quanto vi è di invisito, oltre che di invisibile. L'invito a chiudere gli occhi non è un assentarsi dal mondo, ma un cercare altri mezzi per poterlo meglio vivere e abitare. È «un modo ancora di riaffermare che non bisogna semplicemente "vedere" con gli occhi bensì [...] *pensare con gli occhi*, a costo di doverli chiudere»¹⁷¹. E questo tipo di esperienza concerne una forma di incorporazione dello sguardo, nel senso in cui Merleau-Ponty parlava di un «avvolgimento del visibile sul corpo vedente, del tangibile sul corpo toccante»¹⁷². Si torna così all'approccio "sinestetico" con cui Derrida aveva aperto il testo su Nancy, nell'incontro di vista e tatto, nella loro dipendenza reciproca. Il tocco sarebbe in una prima ipotesi il limite, il fine a cui lo sguardo tende, come era per Aristotele (*De anima*, 435 a-b). Ma per Derrida la relazione di cui lo sguardo e il tocco sono figure emblematiche si gioca in un movimento continuo tra prossimità e distanza, a loro volta interrelate e celate l'una nell'altra, l'una come il rovescio e la condizione dell'accadere dell'altra. Nella distanza il tatto cede il posto alla vista, lo sguardo si finge tocco, contatto, avvolgimento di un corpo. Nella prossimità lo sguardo diviene cieco, perché da troppo vicino non si vede, perché c'è bisogno di una pur minima distanza per poter vedere, e il tocco interviene per supplire alle carenze della vista, per continuarla nel contatto, per prolungarla e darle corpo.

Un corpo si forma anche in questo modo, in fondo: nel movimento mai compiuto, mai *perfetto*, di avvicinamento e distanziamento, nel sviluppo di uno sguardo che si fa tatto, e di una carezza o di un contatto che poi, nel distacco, diventa ancora sguardo. Il corpo è sempre «*tra un troppo vicino e un troppo lontano*»¹⁷³. Anche là dove il corpo non è più solo bello, ma sublime, «deve esserci un corpo a corpo: il corpo "sublime" (quello che provoca la sensazione del sublime) deve essere

abbastanza lontano perché la grandezza massima si manifesti e resti sensibile, e abbastanza vicino per poter essere visto e “compreso”, per non perdersi nell’indefinito matematico»¹⁷⁴. È questo il destino della finitudine umana, dell’essere sospesi “tra” una presenza e un’assenza, alla ricerca di un’origine o di un fondamento che non si può afferrare, di un contatto con l’altro che però si ritrae mentre lo si coglie, di un giorno che però scopre in sé l’oscurità della notte. «Ecco perché abbiamo cominciato dal bacio degli occhi: lo sguardo incrociato, gli occhi che si vedono negli occhi dell’altro dovrebbero essere un esempio del “toccarsi te” e dipendere dall’esperienza tattile. In breve dovrebbero essere un fatto di pelle, una carezza o un bacio degli occhi con gli occhi se desiderio o amore passano di là. Ma quando diciamo amore, è certo che non escludiamo mai la modalità che si chiama odio, gelosia, morte data all’altro, a te, nello stesso momento in cui ti domando “custodiscimi un po’ della morte” [...]. Ogni “ti amo” dice: bisogna amarsi, e senza questa auto-affezione (impossibile), senza l’esperienza riflessa dell’auto-affezione impossibile, senza la prova della possibilità di questa impossibilità, non ci sarebbe amore»¹⁷⁵.

¹ Cfr. P. Fossati, *Intervista con Derrida*, in “NAC”, 1 1970, pp. 9-10. Sul rapporto tra visibile e dicibile in Derrida, e sull’impossibilità di una riduzione dell’uno all’altro, cfr. M. Ferraris, *Verità, pittura, traducibilità*, in “Rivista di Estetica”, 1982, e M. Carboni, *L’occhio e la pagina*, Milano, Jaca Book, 2002, p. 40 ss.

² Così, per esempio, è anche secondo l’interpretazione di Heidegger: «La tradizione filosofica, fin dall’inizio, ha considerato il “vedere” come modo d’accesso privilegiato all’ente e all’essere» (M. Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. Milano, Longanesi, 1976, § 31, p. 187).

³ J. Derrida, *Ho il gusto del segreto*, in J. Derrida, M. Ferraris, *Il gusto del segreto*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 10.

⁴ Cfr. l’avvertenza e la nota del traduttore, nella versione italiana di J. Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, Paris 2000 (*Toccare*, Jean-Luc Nancy, Genova, Marietti, 2007, pp. 7 e 9; d’ora in avanti, citato come *Le toucher*, con il numero di pagina dell’edizione originale seguito tra parentesi dal numero di pagina della traduzione italiana). Per mantenere l’ambiguità del francese il traduttore italiano ha optato per una soluzione elegante, con il verbo all’infinito e senza pronomi personale, così da indicare sia “il toccare” in sé, sia l’azione del “toccare Nancy”, sfiorarlo, accostarsi ad esso.

⁵ *Le toucher*, 11 (11).

⁶ Ivi, 11 (12).

⁷ M. Vergani, *Dell’aporia. Saggio su Derrida*, Padova, Il Poligrafo, 2002, p. 13. Prosegue Vergani: «Ecco il capo d’accusa: il filosofo francese manifesta una chiara volontà di compiere un deliberato gesto di effrazione, di non rispettare canoni e partizioni consolidate». Autori come Gadamer, Searle, Habermas, Rorty o Vattimo polemizzano con Derrida imputandogli, secondo prospettive diverse, di non accettare un ambito dialogico originario e comune, di argomentare a partire da premesse false, o ancora di uscire dal contesto proprio della filosofia per rifugiarsi in un estetizzante tentativo di uscita dalla metafisica, dove filosofia e invenzione letteraria si confondono annullandosi l’una con l’altra. Cfr. anche quanto scrive Bernard Harrison: «Uno dei motivi per cui i filosofi analitici trovano difficoltà nel comprendere l’argomentazione decostruttiva di Derrida, o ciò che essi suppongono essere quell’argomentazione, mi sembra che sia che essi hanno dei problemi a determinare quali orizzonti filosofici Derrida sta esattamente attaccando» (B. Harrison, *Ragione e retorica. “La mitologia bianca” di Derrida*, in “Iride”, 20, gennaio-aprile 1997, pp. 19-49). Nelle pagine che seguono si cercherà di mostrare anche come il testo derridiano si sforzi di mettere in crisi il *logos* filosofico portandolo alle sue estreme conseguenze, spingendone ai limiti le premesse che solo *apparentemente* sono originarie.

- ⁸ *Le toucher*, 12 (12).
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Ivi, 12-13 (13).
- ¹¹ Ivi, 13 (13).
- ¹² Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945 (tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2005²); Id., *L'œil et l'esprit*, «Art de France», volume 1, numéro 1, 1961 (Paris, Gallimard, 1961; tr. it. *Loccchio e lo spirito*, SE, Milano, 1989); Id., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964 (tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1994²).
- ¹³ *Le toucher*, 13 (13).
- ¹⁴ Cfr. J. Derrida, *Cbōra*, Paris, Galilée, 1993 (tr. it. *Cbōra*, in *Salvo il nome*, Milano, Jaca Book, 1993, pp. 45-86).
- ¹⁵ Cfr. M. Nishiyama, *Storia dell'insorgenza estetica di ma*, in L. Galliano, 'Ma'. *La sensibilità estetica giapponese*, Angolo Manzoni, Torino 2004, pp. 85-94.
- ¹⁶ *Le toucher*, 14 (15).
- ¹⁷ J. Derrida, *Le retrait de la métaphore*, "Po&sie", 7, 1978, poi in *Psyché. Invention de l'autre*, tome 1, Paris, Galilée, 1997 (tr. it. *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Milano, Jaca Book, 2008, p. 78).
- ¹⁸ Cfr. J. Derrida, *La mythologie blanche*, in Id., *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972 (tr. it. *La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico*, in Id., *Margini – della filosofia*, Torino, Einaudi 1997, pp. 275-50). Derrida tornerà sul tema del rapporto tra metafora e concetto, tra *mythos* e *logos*, nel testo *Le retrait de la métaphore*, cit. in dialogo con i testi composti sullo stesso tema da Paul Ricœur: cfr. in particolare P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975 (tr. it. *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 2001).
- ¹⁹ A. Brandalise, *Oltranze. Simboli e concetti in letteratura*, Unipress, Padova 2003, p. 90.
- ²⁰ *Le toucher*, 140 (158). La citazione tra virgolette è tratta da H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Presses Universitaires de France, Paris 1934-1950, p. 185 (tr. it. *Il pensiero e il movente. Saggi e conferenze*, Firenze, Olschki, 2001, p. 141).
- ²¹ *Le toucher*, 141 (159).
- ²² G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux* (Paris, Minuit, 1980), citato in *Le toucher*, 143 (161). (Tr. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, p. 719).
- ²³ H. Cixous, *Savoir*, in H. Cixous, J. Derrida, *Voiles*, Galilée, Paris 1998, p. 16 (tr. it. *Veli*, Firenze, Alinea, 2004, p. 14; corsivi dell'autrice). Citato in *Le toucher*, 142-43 (160-61).
- ²⁴ H. Cixous, J. Derrida, *Voiles*, cit., p. 14 (tr. it. cit., p. 16).
- ²⁵ In questo senso è *praxis* e non *poiesis*, dato che «l'atto del vedere è perfetto in ogni momento della sua durata» (Aristotele, *Etica nicomachea*, X, 3, 1174 a 13).
- ²⁶ *Le toucher*, 144 (162); corsivo dell'autore.
- ²⁷ M. Vergani, *Dell'aporia*, cit., p. 25.
- ²⁸ Cfr. anche J.-L. Nancy, *Une pensée finie*, Paris, Galilée 1990 (tr. it. *Un pensiero finito*, tr. it. Marcos y Marcos, Milano, 1992, p. 261 ss).
- ²⁹ C. Sini, *Metafisica. Analogia e scrittura della verità*, Milano, CUEM, 1997, p. 6.
- ³⁰ Ivi, p. 10.
- ³¹ Anche il dubbio che interroga quella stessa fiducia è esposto al gesto decostruttivo, poiché i termini che l'interrogazione dubitante impiega – per revocare la fiducia in un *logos* onnicomprensivo e incontrovertibile – restano anch'essi circoscritti da quell'ambito logico-linguistico che vorrebbero sfondare e mettere in questione.
- ³² *Le Toucher*, 217 (241).
- ³³ Ivi, 218-19 (243).
- ³⁴ Ivi, 225 (249). Su questo confronto tra Derrida e Merleau-Ponty cfr. anche C. Di Martino, *Figure dell'evento. A partire da Jacques Derrida*, Milano, Guerini, 2009, pp. 97-101.
- ³⁵ Seguo nell'impostazione del problema le linee tracciate da Sini, relativamente alla questione della *nominazione*, nel già citato C. Sini, *Metafisica*, cit., pp. 14-20, anche se oltre un certo punto le indagini circa il nominabile e l'innominabile da un lato, e il visibile e l'invisibile dall'altro, devono divergere. Mentre si può chiedere e cercare una risposta per la domanda: "Vi è dell'invisibile?", non si può chiedere o ottenere una risposta analoga per la domanda: "Vi è dell'innominabile?", poiché «l'unico effetto della risposta comporterebbe un nominabile e sarebbe un nominato (per es.: "Dio è innominabile"), quindi il suo esserci ed esser detto coinciderebbe con la sua distruzione (con la vanificazione dell'innominabile)» (ivi, p. 16).
- ³⁶ E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*,

II. *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, Kluwer 1952, p. 148 (tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, II, Torino, Einaudi, 2002, p. 150; d'ora in avanti citato come *Idee II*); Derrida cita la prima parte di questo brano in *Le toucher*, 194 (217).

³⁷ *Le toucher*, 195, nota 1 (218, nota 27).

³⁸ E. Husserl, *Idee II*, p. 148 (tr. it. cit., p. 150, nota 1).

³⁹ Ivi, p. 151 (tr. it. cit., p. 153).

⁴⁰ *Le toucher*, 198 (221).

⁴¹ Cfr. D. Franck, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, Minuit, 1981.

⁴² Ivi, p. 125.

⁴³ Cfr. S. Freud, *Opere*, tr. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, vol. XI, p. 566: «Lo spazio può essere la proiezione dell'apparato psichico. Nessun'altra derivazione è verosimile. Invece di una delle condizioni a priori kantiane nel nostro apparato psichico. La psiche è estesa, di ciò non sa nulla».

⁴⁴ *Le toucher*, 198 (222).

⁴⁵ Ivi, 200 (224).

⁴⁶ Ivi, 200-201 (224-25).

⁴⁷ Ivi, 205 (229).

⁴⁸ Cfr. M. Heidegger, *I concetti fondamentali della metafisica*, tr. it. Il Melangolo, Genova, 1999, pp. 275-83 ss.

⁴⁹ B. Waldenfels, *Fenomenologia dell'estraneo*, tr. it. Milano, Cortina, 2006, pp. 91-92 (corsivo mio).

⁵⁰ C. Sini, cit., p. 20.

⁵¹ B. Waldenfels, cit., p. 92.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cusano, *Il Dio nascosto*, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 9-10.

⁵⁴ Ivi, p. 23. Il discorso di Cusano si muove certo entro l'orizzonte problematico e teoretico di un pensiero teologico, in cui al centro è posta l'analogia tra la luce come condizione del visibile e Dio come condizione dell'essere del mondo e delle creature. Cassirer ha però giustamente notato – anche se talora forzando l'interpretazione – un'affinità di fondo tra la problematica di Cusano e l'orizzonte teorico spalancato dal criticismo kantiano. In quest'ottica Cusano viene letto non solo come grande precursore ma anche come l'iniziatore del pensiero moderno. Cfr. E. Cassirer, *Individuo e cosmo nel Rinascimento*, tr. it. Firenze, La Nuova Italia, 1974.

⁵⁵ B. Waldenfels, cit., p. 95.

⁵⁶ Ivi, p. 98.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 103. Anche qui è forte il richiamo a Merleau-Ponty, che giustamente Waldenfels cita a più riprese.

⁵⁹ Derrida preferisce tradurre il termine tedesco *Leib* con *corps propre*, invece di usare le espressioni *corps vivant* o *chair*; in questo modo resta chiara la distinzione dal termine *Körper*, che definisce un corpo fisico nel senso oggettivo e materiale. In una nota Derrida avverte proprio della difficoltà di tradurre *Leib*, concetto capitale per la fenomenologia di Husserl, citando Didier Franck, che adotta invece in traduzione il termine "carne" (*chair*); secondo Franck è assurdo «tradurre, come si fa spesso e per motivi molto diversi e divergenti, *Leib* con "corpo proprio". Nella sfera del proprio, tutti i corpi sono dei corpi propri, e la differenza non sta tra due tipi di corpo ma tra i corpi in generale e il "*Leib*". D. Franck, cit., p. 94, nota 12; citato in *Le toucher*, 204, nota 1 (228, nota 43).

⁶⁰ *Le toucher*, 206 (230).

⁶¹ Ivi, 207 (232).

⁶² G. Chiurazzi, "Il fatto che non comprendo". *Etica ed estetica della traccia*, in C. Barbero, S. Regazzoni, A. Valtolina (a cura di), *Spettri di Derrida*, "Annali della fondazione europea del disegno", 2009/V, Genova, Il Melangolo, 2009, p. 291.

⁶³ Ivi, p. 294.

⁶⁴ V. Costa, *Differenza e trascendentalità in Derrida*, in C. Barbero, S. Regazzoni, A. Valtolina (a cura di), *Spettri di Derrida*, cit., p. 309.

⁶⁵ Cfr. J. Derrida, *Introduction à "L'origine de la géométrie" de Husserl*, Paris, PUF, 1962 (tr. it. *Introduzione a "L'origine della geometria" di Husserl*, Milano, Jaca Book, 1987, p. 210 ss.

⁶⁶ Cfr. J. Derrida, *La "différance"*, in Id., *Marges*, cit. (tr. it. *La "différance"*, in *Margini*, cit., pp. 27-57). Cfr. anche G. Chiurazzi, *op. cit.*, p. 294: «Com'è noto, questa parola *différan-*

ce] non indica un concetto, è una parola senza significato: essa non fa che portare in sé la traccia dell'evento che l'ha costituita, senza poterlo dire, perché la "a" che ne è traccia non dice, non si sente».

⁶⁷ V. Costa, cit., p. 323 (corsivo dell'autore).

⁶⁸ J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 71.

⁶⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. Milano, Bompiani, 1994², p. 242.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Vincenzo Costa nota come Derrida abbia evitato, o addirittura rifiutato, il termine "esperienza", dal momento che esso ha sempre designato il rapporto ad una *presenza*. È proprio questo, infatti, il concetto su cui ruota l'asse polemico nei confronti della cosiddetta "metafisica della presenza". «Dobbiamo invece intendere l'esperienza come una struttura di implicazioni intenzionali, un intreccio che costituisce l'apparire in quanto tale» (V. Costa, cit., p. 325).

⁷² *Le toucher*, 257 (286).

⁷³ Ivi, 258 (286).

⁷⁴ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, tr. it. Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 11.

⁷⁵ Ivi, p. 27.

⁷⁶ K. Nishida, *Basbo [Luogo]*, in *Nishida Kitarō Zenshū [Opere complete di Nishida Kitarō]*, Tokyo, Iwanami, 1965, vol. IV. Cfr. anche K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, tr. it. Palermo, L'Epos, 2005.

⁷⁷ Sul tema del linguaggio cfr. in particolare J. Derrida, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF, 1967 (tr. it. *La voce e il fenomeno*, Milano, Jaca Book, 1968).

⁷⁸ Una questione che non si intende affrontare qui, ma che appare decisiva per gli interrogativi del pensiero filosofico contemporaneo, è quella relativa al particolare "differire" che riguarda l'espressione di un pensiero concettuale in lingue diverse da quelle indo-europee. Il differire appartiene all'espressione linguistica umana in quanto tale, o ci sono modalità del dire che non implicano la *différance* che origina la metafisica della presenza? Con questa domanda non si vuole formulare l'ipotesi che la *différance* sia soltanto un derivato del "linguaggio dell'essere", ma che il passaggio attraverso altre "pieghe" linguistiche e concettuali si possa permettere l'accesso ad altre modalità del pensiero e di incontro col mondo. Queste modalità altre possono riattivare risorse non esplorate o non incentivate nella storia del pensiero occidentale, proprio a partire da uno scarto, da uno smarcamento – e non soltanto da un'idea generica di differenza, che rischia di reintrodurre surrettiziamente un concetto autarchico di identità. Sulla questione della fecondità reciproca delle culture e delle forme di pensiero e di linguaggio cfr. F. Jullien, *Processo o creazione*, tr. it. Parma, Pratiche, 1990; Id., *L'universale e il comune*, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 2009.

⁷⁹ *Le toucher*, 343 (380).

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Citata in K. Nishida, *Uno studio sul bene*, cit., p. 40, nota 1 (traduzione leggermente modificata).

⁸² *Le toucher*, 343 (381).

⁸³ J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, Paris 1990 (tr. it. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003; d'ora in poi citato come *Mémoires*, seguito da numero di pagina dell'originale seguito dalla pagina della traduzione italiana tra parentesi).

⁸⁴ Ivi, 37-38 (47).

⁸⁵ Ivi, 38 (48, con la nota del traduttore che esplicita il gioco di parole francese).

⁸⁶ F. Ferrari, *L'eredità dell'avvenire. Riflessi di un'estetica spettrale*, in J. Derrida, *Memorie di cieco*, tr. it. cit., p. 166.

⁸⁷ *Mémoires*, 10 (12); corsivi dell'autore.

⁸⁸ Cfr. A. M. Krewani, *Philosophie der Malerei bei Derrida*, tesi di dottorato non pubblicata, Università di Bochum, p. 18: «Derrida dient diese These als Motiv dafür, die Blindenbilder Selbstporträts von Künstlern gegenüber zu stellen. Er geht davon aus, dass beide Bilder einen analogen Gegenstand haben: In beiden Fällen geht es um die besagten Prinzipien bildlicher Darstellung. In dem einen Fall (den Blindenbildern) wird das Sehen allgemein, im anderen Fall das spezifische Sehen des malenden oder zeichnenden Künstlers thematisiert».

⁸⁹ Cfr. F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, tr. it. Vicenza, Angelo Colla, 2004, pp. 205-26.

- ⁹⁰ *Mémoires*, 35 (44).
- ⁹¹ Ivi, 36 (45).
- ⁹² F. Jullien, *L'invention de l'idéal et le destin de l'Europe*, Paris, Seuil, 2010, p. 70.
- ⁹³ F. Jullien, *Pensare con la Cina*, Milano, Mimesis, 2007, p. 48. Jullien prosegue chiarendo il significato del termine *décalage*, nell'uso che intende farne: «*Décalage* nei due sensi del termine: operare un certo spostamento in rapporto alla normale – quella delle nostre abitudini di pensiero – passando da un quadro concettuale all'altro, che sia in grado di smuovere le nostre rappresentazioni e di rimettere in movimento il pensiero; e *décaler* nel senso di rimuovere un blocco [cale], ovvero ciò a cui non cessiamo mai di agganciare il nostro pensiero e che, proprio per questo motivo, non siamo in grado di pensare» (*ibidem*).
- ⁹⁴ Ivi, p. 54.
- ⁹⁵ E. Lévinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, M. Nijoff, 1961 (tr. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, tr. it. Milano, Jaca Book, 1990).
- ⁹⁶ J. Derrida, *Violence et métaphysique*, in Id., *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, pp. 117-28 (tr. it. *Violenza e metafisica*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 99-198).
- ⁹⁷ Ivi, p. 122 (tr. it. cit., p. 104).
- ⁹⁸ E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, M. Nijhoff, 1974 (tr. it. *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Milano, Jaca Book, 1983, 2006²).
- ⁹⁹ J. Derrida, *Violence et métaphysique*, cit., p. 228 (tr. it. cit., p. 197).
- ¹⁰⁰ *Ibidem*.
- ¹⁰¹ D. R. Loy, *The Deconstruction of Buddhism*, in H. Coward, T. Foshay (eds.), *Derrida and Negative Theology*, New York, Suny, 1992, pp. 227-28. In questa direzione si sono mossi anche altri studiosi di area anglo-americana: cfr. i contributi di R. Magliola, *Derrida on the Mend*, Purdue University Press, 1984; Id., *On Deconstructing Life-Worlds: Buddhism, Christianity, Culture*, Oxford University Press, 2000²; J. Y. Park (ed.), *Buddhism and Deconstructions*, New York, Rowman & Littlefield, 2006. Più recenti sono gli sforzi comparativi tra le tradizioni orientali e altre espressioni del pensiero fenomenologico, come in G. Kopf, J. Y. Park (eds.), *Merleau-Ponty and Buddhism*, Plymouth, Lexington Books, 2009.
- ¹⁰² Cfr. J.-P. Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 286 (tr. it. *L'essere e il nulla*, Milano, EST, 1997, p. 305).
- ¹⁰³ M. Vergani, *Dell'aporia*, cit., p. 94.
- ¹⁰⁴ Cfr. F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, cit. In quest'opera Jullien organizza uno spazio di confronto tra i metodi e le forme del dipingere della tradizione europea e di quella cinese: quest'ultima, invece di estrarre il visibile da un fondo di invisibile, riproponendo sulla tela la presenza del modello o del paesaggio, si attua secondo un processo in cui il visibile è l'affiorare di un invisibile che si manifesta prima di celarsi nuovamente. Come per il respiro, che in maniera fisiologica dispiega un'alternanza di momenti, anche lo sguardo del pittore cinese si muove nella transizione regolatrice di *yin* e *yang*, tra vuoti e pieni, senza scoppiare il reale in essere e non essere, ma immergendosi nel processo che vive nella complementarità degli opposti. Cfr. anche Shitao, *Sulla pittura*, tr. it. Milano, Mimesis, 2008.
- ¹⁰⁵ J. Derrida, *Violence et métaphysique*, cit., p. 137 (tr. it. cit., p. 116).
- ¹⁰⁶ *Mémoires*, 46 (58-59).
- ¹⁰⁷ Ivi, 48-49 (63).
- ¹⁰⁸ Su questo tema cfr. M. Ghilardi, *L'enigma e lo specchio*, Padova, Esedra, 2006. Resta anche qui da misurare la distanza tra il concetto di trascendenza occidentale e quello elaborato in Cina, per un lavoro di indagine comparativo e decostruttivo: «Si potrebbe dire che c'è in effetti una trascendenza in Cina (vedi il Cielo). Ma non è una trascendenza per esteriorità. La trascendenza cinese è al contempo la totalizzazione dell'immanenza all'opera nel mondo e la sua assolutizzazione: al contempo la totalità dei processi in corso, ai quali noi non abbiamo che un accesso parziale, e il suo pieno regime, come regno perfetto della spontaneità (nel senso dell'espressione *sponte sua*) a cui solo il saggio può accedere» (F. Jullien, *Pensare con la Cina*, cit., p. 54).
- ¹⁰⁹ *Mémoires*, 58-59 (73-74).
- ¹¹⁰ Ivi, 54 (68). Cfr. anche M. Vergani, *Jacques Derrida*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 137-38.
- ¹¹¹ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, III, 316-338. Cfr. anche quanto scrive a questo proposito W. Deonna, *Il simbolismo dell'occhio*, tr. it. Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 44: «La cecità o la perdita di un occhio è prova preliminare all'acquisizione di poteri magici. La superiorità spirituale si paga sempre con un sacrificio fisico».

- ¹¹² Cfr. *ivi*, III, 155-253.
- ¹¹³ Cfr. *ivi*, 344-510.
- ¹¹⁴ Cfr. J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, tr. it. Torino, Einaudi, 1978, p. 354 ss.
- ¹¹⁵ *Mémoires*, 23 (29).
- ¹¹⁶ D. Diderot, *Dorval et moi*, in *Ceuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, pp. 167-68. Cfr. anche F. Ferrari, *cit.*, pp. 167-68. Cfr. W. Deonna, *cit.*, pp. 27-28: «Il tatto dei ciechi supplisce alla privazione della vista – le loro mani “vedono” –: si tratta di una forma di vista, così come la vista è un tatto a distanza».
- ¹¹⁷ *Mémoires*, 117 (135).
- ¹¹⁸ *Ivi*, 74 (91-92).
- ¹¹⁹ M. Cacciari, intervento pronunciato alla tavola rotonda “Arte, forma dell’infinito” (27.8.1987), ora in Aa.Vv., *Il luogo dell’arte oggi*, Milano, Jaca Book, 1988, p. 89.
- ¹²⁰ F. Noudelmann, *Image et absence. Essai sur le regard*, Paris, L’Harmattan, 1998, p. 75.
- ¹²¹ *Ivi*, p. 133.
- ¹²² *Mémoires*, 12 (17).
- ¹²³ *Ivi*, 128 (152).
- ¹²⁴ Cfr. su questo tema U. Curi, *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- ¹²⁵ *Mémoires*, 128 (154).
- ¹²⁶ W. Deonna, *cit.*, p. 56.
- ¹²⁷ A. Marvell, *Eyes and Tears*, in *The Complete Poems*, London, University Library, 1972, p. 52; citato in *Mémoires*, 129-130 (159).
- ¹²⁸ J.-L. Nancy, *Éloquentes rayures. Sur le rapport de Derrida à l’art*, in C. Barbero, S. Regazzoni, A. Valtolina, *cit.*, p. 428.
- ¹²⁹ *Ivi*, p. 429.
- ¹³⁰ *Ivi*, p. 430.
- ¹³¹ *Ibidem*.
- ¹³² *Ivi*, p. 432.
- ¹³³ F. Ferrari, *cit.*, pp. 174-75.
- ¹³⁴ S. Geraci, *L’ultimo degli ebrei. Jacques Derrida e l’eredità di Abramo*, Milano, Mimesis, 2010, p. 21.
- ¹³⁵ Cfr. F. Nault, *Derrida et la théologie. Dire Dieu après la déconstruction*, Montréal-Paris, Cerf et Médiaspaul, 2000, p. 226 ss.
- ¹³⁶ Così in Platone, *Timeo*, 48e, 52a. Cfr. J. Derrida, *Cbōra* (1991), in *Id.*, *Il segreto del nome*, tr. it., Milano, Jaca Book, 1993, pp. 45-86.
- ¹³⁷ Cfr. *ivi*, p. 51; e anche l’importante testo di D. Franck, *Heidegger e il problema dello spazio*, tr. it. Torino, Ananke, 2006, dedicato proprio a una messa in crisi del rapporto privilegiato tra essere e tempo, per mezzo di un’indagine sul concetto di spazio.
- ¹³⁸ J. Derrida, *Cbōra*, *cit.*, p. 47.
- ¹³⁹ *Ivi*, p. 57.
- ¹⁴⁰ J. Derrida, *La scommessa, una prefazione, forse una trappola*, Prefazione a S. Petrosino, *Derrida e la legge del possibile*, Milano, Jaca Book, 1997², p. 13 (corsivi dell’autore).
- ¹⁴¹ *Id.*, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993 (tr. it. *Salvo il nome*, in *Id.*, *Il segreto del nome*, *cit.*, p. 161).
- ¹⁴² *Ibidem*.
- ¹⁴³ Sul tema del rapporto tra l’intenzione della verità e il suo esprimersi nel discorso cfr. G. R. Bacchin, *Classicità e originarietà della metafisica*, Milano, Franco Angeli, 1997. Il carattere “intenzionale”, come figura del trascendersi di ogni figura, è anche quello che appartiene ai *significati* che indicano le cose. Il significato si colloca infatti nella *relazione* tra il soggetto che percepisce e intende quella cosa, e la cosa in sé, al di qua del suo carattere fenomenico, e non può mai essere oggettivato o assottigliato, colto nella sua indipendenza dal soggetto.
- ¹⁴⁴ M. Cacciari, “*Crocefisso o Jesus*” di W. Congdon, in Aa. Vv., *Il velo squarciato*, Milano, Jaca Book, 1990, p. 84. Su Giacometti, cfr. J. Soldini, *Alberto Giacometti. La somiglianza introuvabile*, Milano, Jaca Book, 1998.
- ¹⁴⁵ J. Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978 (tr. it. *La verità in pittura*, Milano, Newton Compton, 2005; d’ora in poi citata come *La vérité*, seguita dai numeri di pagina dell’edizione originale e di quella italiana, tra parentesi).
- ¹⁴⁶ Cfr. É. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites*, in M. Doran, *Cézanne. Documents e interpretazioni*, tr. it. Roma, Donzelli, 2006³, p. 50 (la lettera è del 23 ottobre 1905).
- ¹⁴⁷ Cfr. H. de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, tr. it. Milano, Rizzoli, 2002.

- ¹⁴⁸ *La vérité*, 9-12 (10-12).
- ¹⁴⁹ *Ivi*, 16 (16).
- ¹⁵⁰ *Ibidem*; corsivo mio.
- ¹⁵¹ Cfr. Shitao, *Sulla pittura*, tr. it. Milano, Mimesis, 2008.
- ¹⁵² Sul carattere trascendentale del vuoto nell'arte dell'estremo Oriente cfr. anche G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 9-12.
- ¹⁵³ *La vérité*, 17 (17); corsivi dell'autore.
- ¹⁵⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵⁵ Con "sistema complesso" non si vuole significare, ovviamente, un sistema difficile o complicato, ma un insieme relazionale in cui ogni elemento si trova in connessione e dipendenza da tutti gli altri, e in cui la variazione di un elemento comporta la conseguente modificazione di tutti i rapporti e dunque di tutti gli altri elementi interni a quell'insieme. Sul concetto di luogo come "orizzonte" infinito di possibilità, mai oggettivo, condizione trascendentale anche per la stessa coscienza che lo pensa, cfr. K. Nishida, *Basbo*, cit.
- ¹⁵⁶ *La vérité*, 26 (25).
- ¹⁵⁷ M. Blanchot, *Lo sguardo di Orfeo*, in Id., *Lo spazio letterario*, tr. it. Torino, Einaudi, 1967, p. 147.
- ¹⁵⁸ *Mémoires*, 54 (68).
- ¹⁵⁹ M. Blanchot, cit., p. 149.
- ¹⁶⁰ *Ivi*, p. 150.
- ¹⁶¹ M. Blanchot, *Rilke e l'esigenza della morte*, in *Lo spazio letterario*, cit., p. 128 (corsivo mio).
- ¹⁶² *Ivi*, p. 129.
- ¹⁶³ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, tr. it. Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 3-69; M. Schapiro, *Van Gogh*, New York, Abrams, 1950.
- ¹⁶⁴ *La vérité*, 339 (283).
- ¹⁶⁵ «Restituzioni» è il titolo del capitolo in cui Derrida parla appunto del dipinto di Van Gogh e delle interpretazioni che ne danno Heidegger e Schapiro, in *La vérité*, 291-436 (245-357).
- ¹⁶⁶ Questo è però proprio uno dei capi d'accusa più frequenti che gli vengono imputati dai critici, in special modo da quelli di matrice anglosassone. Cfr. B. Harrison, cit., in particolare pp. 22-23.
- ¹⁶⁷ *La vérité*, 433 (355).
- ¹⁶⁸ F. Leoni, *Habeas Corpus. Sei genealogie del corpo occidentale*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, p. 138.
- ¹⁶⁹ *Ivi*, p. 139. Anche Leoni mette in luce un'affinità tra il tragitto derridiano e quello della teologia speculativa, essa stessa «già da sempre un destino di decostruzione dello spazio del nome e del concetto, nella misura in cui non pensa altro che il paradosso del supporto che è uno e che non può non essere uno, e che tuttavia per il fatto stesso d'essere uno è già due, è ormai caduto dal lato del significato, è stato risucchiato nel gorgo di un supporto ulteriore». Cfr. anche R. Ronchi, *Filosofia della comunicazione. Il mondo come resto e come teogonia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- ¹⁷⁰ G. Didi-Hubermann, *Beato Angelico. Figure del dissimile* (1990), tr. it. Milano, Abscondita, 2009, p. 266.
- ¹⁷¹ *Ivi*, p. 267 (corsivo dell'autore).
- ¹⁷² M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 161.
- ¹⁷³ *La vérité*, 162 (136).
- ¹⁷⁴ *Ibidem*.
- ¹⁷⁵ *Le toucher*, 326-27 (361-62).

Bibliografia

G. R. Bacchin, *Classicità e originarietà della metafisica*, Milano, Franco Angeli, 1997.

H. de Balzac, *Le chef-d'oeuvre inconnu*, Charles-Bechet, 1831 (tr. it. *Il capolavoro sconosciuto*, Milano, Rizzoli, 2002).

C. Barbero, S. Regazzoni, A. Valtolina (a cura di), *Spettri di Derrida*, "Annali della fondazione europea del disegno", 2009/V, Genova, Il Melangolo, 2009.

J. Berger, *Berger on Drawing*, Cork, Occasional Press, 2007² (tr. it. *Sul disegnare*, tr. it. Milano, Scheiwiller, 2007).

M. Calle-Gruber, *Die Gabe des Sehens. 'Geben', sagt er*, in M. Wetzel, J.-M. Rabaté (a cura di), *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin 1993, pp. 212-22 (prima versione francese: J. M. Rabaté, M. Wetzel (a cura di), *L'Éthique du Don*, Transition, Paris 1992; tr. it. *Donare la morte*, Jaca Book 2002).

M. Carboni, *L'occhio e la pagina*, Jaca Book, Milano 2002.

G. Chiurazzi, *Scrittura e tecnica. Derrida e la metafisica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1992.

H. Cixous, J. Derrida, *Voiles*, Galilée, Paris 1998 (tr. it. *Veli*, Firenze, Alinea, 2004).

V. Costa, *La generazione della forma*, Milano, Jaca Book, 1996.

H. Coward, T. Foshay (eds.), *Derrida and Negative Theology*, New York, SUNY, 1992.

P. De Man, "The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau", in Id., *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983², pp. 102-41.

W. Deonna, *Le symbolisme de l'œil*, Paris, De Boccard, 1965 (tr. it. *Il simbolismo dell'occhio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008).

J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967 (tr. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1998).

—, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 (tr. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002³).

—, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF, 1967 (tr. it. *La voce e il fenomeno*, Milano, Jaca Book, 1997).

—, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972 (tr. it. *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989).

—, *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972 (tr. it. *Margini – della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997).

—, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion 1978 (tr. it. *La verità in pittura*, Milano, Newton Compton, 2005).

—, *Forcener le subjectile. Étude pour les dessins et portraits d'Antonin Artaud*, Paris, Gallimard, 1986 (tr. it. *Antonin Artaud. Forcennare il soggettile*, Milano, Abscondita, 2005).

—, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987 (tr. it. *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Milano, Jaca Book, 2008).

—, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Louvre, Réunion des musées nationaux, 1990 (tr. it. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003).

—, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993 (tr. it. *Il segreto del nome*, Milano, Jaca Book, 1997).

—, *Le Toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée 2000 (tr. it. *Toccare, Jean-Luc Nancy*, Casale Monferrato, Marietti, 2007).

G. Didi-Hubermann, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985 (tr. it. *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Milano, Il Saggiatore, 2008).

—, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995² (tr. it. *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Milano, Abscondita, 2009).

C. Di Martino, *Figure dell'evento. A partire da Jacques Derrida*, Milano, Guerini, 2009.

R. Diodato, *Decostruzionismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996.

M. Ferraris, *Estetica razionale*, Milano, Raffaello Cortina, 1997.

D. Franck, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981.

—, *Heidegger et le problème de l'espace*, Paris, Minuit, 1986 (tr. it. *Heidegger e il problema dello spazio*, tr. it. Torino, Ananke, 2006).

S. Geraci, *L'ultimo degli ebrei. Jacques Derrida e l'eredità di Abramo*, Milano, Mimesis 2010.

B. Harrison, *Ragione e retorica. "La mitologia bianca" di Derrida*, in "Iride", 20, gennaio-aprile 1997, pp. 19-49.

M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1950 (tr. it. *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968).

—, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt - Endlichkeit - Einsamkeit, in Gesamtausgabe*, Bd. 29-30, Klostermann, Frankfurt a. M. 1983 (tr. it. *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo - finitezza - solitudine*, Il Melangolo, Genova 1992).

E. Jabès, *Le Petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris, Gallimard, 1982 (tr. it. *Il libro della sovversione non sospetta*, Milano, SE, 2005).

—, *Un Étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, Paris, Gallimard, 1989 (tr. it. *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, Milano, SE, 1991).

M. Jay, *Downcast Eye. The denigration of Vision Twentieth-Century French Thought*, Berkeley University Press, 1994.

F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003 (tr. it., *La grande immagine non ha forma*, Vicenza, Angelo Colla, 2004).

—, *Pensare con la Cina*, Milano, Mimesis, 2007.

—, *Si parler va sans dire*, Paris, Seuil, 2007 (tr. it. *Dire senza parole*, Roma-Bari, Laterza, 2009).

—, *L'invention de l'idéal et le destin de l'Europe*, Paris, Seuil, 2010.

- M. Kelly, *Shades of Derrida*, in "Artforum", 29 (1991), n. 6, pp. 102-104.
- F. Leoni, M. Maldonato (a cura di), *Al limite del mondo*, Bari, Dedalo 2002.
- F. Leoni, *L'inappropriabile. Figure del limite in Kant*, Milano, Mimesis, 2004.
- , *Senso e crisi. Del corpo, del ritmo, del mondo*, Pisa, ETS, 2005.
- , *Habeas Corpus. Sei genealogie del corpo occidentale*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- E. Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961 (tr. it. *Totalità o infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1990).
- , *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974 (tr. it. *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, tr. it. Milano, Jaca Book, 1983 e 2006).
- , *Noms propres*, Paris, Fata Morgana, 1976 (tr. it. *Nomi propri*, Casale Monferrato, Marietti, 1984).
- R. Magliola, *Derrida on the Mend*, Lafayette, Purdue University Press, 2000³.
- M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1961 (tr. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989).
- , *Le visibile et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964 (tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1994²).
- J.-L. Nancy, *Une pensée finie*, Paris, Galilée, 1990 (tr. it. *Un pensiero finito*, Marcos y Marcos, Milano, 1992).
- , *Tre saggi sull'immagine*, tr. it. Napoli, Cronopio, 2002.
- F. Nault, *Derrida et la théologie. Dire Dieu après la déconstruction*, Montréal-Paris, Cerf et Médiaspaul, 2000.
- K. Nishida, *Bashōteki ronri to shūkyōteki sekaikan*, Tokyo, Iwanami shoten, 1945 (tr. it. *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, Palermo, L'Epos, 2005).
- , *Zen no kenkyū*, Tokyo, Iwanami Shoten, 1911 (tr. it. *Uno studio sul bene*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007).
- F. Noudelmann, *Image et absence. Essai sur le regard*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Park, J. Y. (ed.), *Buddhisms and Deconstructions*, Lanham, Rowland and Littlefield, 2006.
- R. Payant, *L'autoportrait et picturalité*, in P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy (a cura di), *Les fins de l'homme. A partir du travail de Jacques Derrida*, Colloque de Cerisy, Paris 1981, pp. 542-49.
- S. Petrosino, *Jacques Derrida e la legge del possibile*, Milano, Jaca Book, 1997².
- , *Piccola metafisica della luce*, Milano, Jaca Book, 2004.
- , *La scena umana. Grazie a Derrida e Lévinas*, Milano, Jaca Book, 2010.
- G. Piana, *Le scene della scrittura nell'opera di Jacques Derrida*, Milano, Mimesis, 2001.
- , *Le scritture del fuori. Tracciati sul pensiero francese contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2001.
- , *Conoscenza e riconoscimento del corpo*, Milano, Mimesis, 2005.
- C. Resta, *Pensare al limite. Tracciati di Derrida*, Milano, Guerini, 1990.

P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975 (tr. it. *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 2001).

J. Soldini, *Alberto Giacometti. La somiglianza introvabile*, Milano, Jaca Book, 1998.

E. Straus, H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesis, 2005.

A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

R. Vallier, *Blindness and Invisibility: The ruins of Self-Portraiture (Derrida's Re-reading of Merleau-Ponty)*, in M.C. Dillon (a cura di), *Écart & Différence. Merleau-Ponty and Derrida on Seeing and Writing*, New Jersey 1997, pp. 191-207.

M. Vergani, *Jacques Derrida*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

—, *Dell'aporia. Saggio su Derrida*, Padova, Il Poligrafo, 2002.

J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs: études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965 (tr. it. *Mito e società nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi 1981).

M. Wetzal, *Ein Auge zuviel. Derridas Urszenen des Ästhetischen. Nachwort zu Aufzeichnungen eines Blinden*, in M. Wetzal, J.-M. Rabaté (a cura di), *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin 1993, pp. 129-55 (prima versione francese: J. M. Rabaté, M. Wetzal (a cura di), *L'Éthique du Don*, Transition, Paris 1992).

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrighiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettegini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
- 82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
- 83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
- 84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti
- 85 *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo
- 86 *Il Gabinetto delle Belle Arti*, di Ch. Perrault
- 87 *La rappresentazione pittorica*, a cura di G. Tomasi
- 88 *La fotografia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, di E. Crescimanno
- 89 *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, di E. Di Stefano
- 90 *Morfologia estetica. Alcune relazioni fra estetica e scienza naturale*, di S. Tedesco
- 91 *Derrida e la questione dello sguardo*, di M. Ghilardi

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 23895417

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Derrida and the Question of the Gaze

This volume by Marcello Ghilardi (mar_ghil@hotmail.com) focuses on a careful selection of texts by Jacques Derrida where the French philosopher addresses aesthetic questions. The experiences of sight, touch, proximity, and encounter are connected with and contrasted to those of blindness, distance, and the aporetic quality of all relationships. The conceptual framework that emerges reveals, on the one hand, the link between the aesthetic and ethic dimensions and, on the other, the mutual implications of the empiric and the transcendental, establishing a close dialogue with such thinkers as Aristotle, Merleau-Ponty, Husserl, Heidegger, and Nancy.

This volume also aims to foreground possible “new perspectives” that, starting from Derrida’s theoretical suggestions, point to other forms of intelligibility, such as those of Chinese thought. Chinese thought does not represent a way out of Western metaphysics, but rather enables a deconstructive approach to and an alternative perspective on the Western tradition.

Language and argumentative form are a far from secondary concern of the present essay. Derrida’s style exceeds the limitations of rigidly defined philosophic discourse, in order to articulate an approach that challenges the classic modalities of Western logos. The present volume is divided into three chapters (devoted, respectively, to the relationship between seeing and touching, between sight and blindness, and between the gaze and ethical relationship) where the critical approach constantly engages figures of myth, poetry, and painting, in order to perform that dissemination of meaning that characterizes the contingency, but also the freedom and richness, of human beings.