

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI
“ALDO MORO”

DIPARTIMENTO “FLESS”

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCIENZE FILOSOFICHE

TESI DI LAUREA
IN
ERMENEUTICA FILOSOFICA

**LA VAGHEZZA FERTILE DELL'ARCHISCRITTURA.
JACQUES DERRIDA**

Laureando: Giacomo GRASSI

Relatore: Chiar.mo Prof. Ferruccio DE NATALE

ANNO ACCADEMICO 2012-2013

Systematic philosophers think of the philosophers of the art of living at best as “poets” or literary figures, at worst as charlatans writing for precocious teenagers or, what for many amounts to the same thing, for professors of literature. The philosophers of the art of living accuse systematic philosophy of being a misguided and self-deceived way of doing what they consider true philosophy to be. They think that its adherents are cowardly, dry pedants who desire scientific objectivity because they are unable to create a work that is truly their own and use disinterestedness and detachment to mask their own sterility. Both are wrong, for the same reason. They both overlook the fact that each approach is a legitimate historical development of philosophy as it began in classical Greece; neither of these approaches has an exclusive hold on the essence of philosophy (which does not, in any case, exist).

Alexander Nehamas, *The art of living*

La nostra modernità positiva e analitica respinge le attrattive troppo fumose dell’“ispirazione” o dei “segreti”. [...] Se considero con la maggior freddezza possibile un artista che dipinge, non mettendogli nessuna aureola sulla testa e non attribuendogli nessuna ispirazione divina, resto ancor più colpito di fronte al gesto della sua mano, a quella sicurezza che dipende solo in parte dal mestiere, e che è davvero garantita solo dal fatto di rimanere essenzialmente nuda, esposta, vulnerabile, mai sicura di sé.

Jean-Luc Nancy, *Le Muse*

A mia figlia Celo Sophia,
che sa comprendermi nello spazio e nella nuance del quasi-trascendentale.

With joy! or Allegro con spirito

INDICE

Premessa	7
.0 Tracce	10
<i>0.1 Archiscrittura</i>	<i>11</i>
<i>0.2 punto zero</i>	<i>18</i>
<i>0.3 différence</i>	<i>23</i>
<i>0.4 testi e non Opere</i>	<i>25</i>
<i>0.5 Ginger beer</i>	<i>27</i>
1. Graffi e sguardi	30
<i>1.1 Lo sguardo</i>	<i>30</i>
<i>1.2 Il segno</i>	<i>32</i>

INDICE

1.3	<i>Fughe</i>	33
1.4	<i>Rinvii</i>	37
1.5	<i>Metafore e concetti</i>	45
1.6	<i>Cogito e follia</i>	53
2.	Segreti nelle pieghe	57
2.1	<i>Nuance</i>	58
	2.1.2 <i>Nuance come lingua autonoma</i>	64
2.2	<i>‘Verità di una variazione’</i>	66
2.3	<i>Le pieghe</i>	70
2.4	<i>L’evento, l’alea, il vuoto</i>	75
2.5	<i>Soffio</i>	81
3.	Il pensiero come tocco	88
3.1	<i>Tocco come archiscrittura o architraccia</i>	92
3.2	<i>Psyche</i>	95

INDICE

3.3	<i>Il quasi-trascendentale</i>	98
4.	Conclusione	110
4.1	<i>L'ascolto nella vaghezza fertile</i>	111
4.∞		115
5.	Bibliografia	121
6.	Elenco delle illustrazioni	126

Premessa

Vaghezza: ciò che non ha contorni netti, qualcosa di poco chiaro e definito.
Può dirsi di una bellezza intima e non appariscente, di qualcosa di brumoso.
Il desiderio: una sorta di bruma che separa e *circoscrive* (Roland Barthes) il desiderato e il desiderante, ma che pure li avvolge in questa vaghezza. C'è un rinvio continuo, una corrente senza centri e poli fissi o determinabili che indica e trasforma il senso e i sensi: la differenza.

La parola *differance* può indicare da sola il tratto distintivo e la portata originale del pensiero di Jacques Derrida: inafferrabile nel suo concetto e parimenti suggestiva. Eppure dietro ad essa c'è tutta la tradizione filosofica. Basti per ora accennare agli autori più vicini storicamente, e per i quali Derrida rappresenterebbe una prosecuzione di una ipotetica linea evidenziata tra gli altri da Richard Rorty: Nietzsche – Heidegger – Derrida
-> Eterno ritorno dell'uguale – Destruktion – *differance*.

La *a* in *differance* è 'inaudita', in quanto la pronuncia di questo neologismo non differisce da quella della parola corrente *difference*. Questo ad indicare che la scrittura che non è udibile, la traccia che germina, svincolata da tutto

PREMESSA

e tutti - dalle opere e dai soggetti - , opera altresì una trasformazione nel modo di pensare, nel logos.

Un'altra D importante di cui tratteremo accanto a Derrida, è Deleuze. Jean-Luc Nancy parla di queste due D, Deleuze e Derrida:

*“Ognuno è l'altro dell'altro. [..]hanno (con)diviso la differenza.”*¹

Deleuze tratta a lungo della piega; le dedica un libro: *La piega. Leibniz e il Barocco*.

Ecco si riaffaccia quella metafisica che prima Nietzsche e poi Heidegger avrebbero voluto oltrepassare. Questa volta però è una metafisica del caos - come concezione molto vicina a Nietzsche - e che parla di velocità infinite del pensiero, di velocità rallentate, del Fuori nel Dentro.

Attorno al concetto di piega ruoterà la nostra tesi, luogo dove si modula questo continuo farsi dentro del fuori e viceversa, spazio di trasformazione continua, che poi sarà quello della soggettivizzazione.

La piega come immagine metaforica della difference, la quale è il gioco differenziale all'origine del senso. Come teorizzò Saussure, a cui si ispira Derrida, le differenze sono all'origine di ogni significazione.

¹ Jean-Luc Nancy, *Le differenze parallele*, pag. 80

PREMESSA

Obliquità delle micropercezioni, che come funzioni differenziali matematiche, convergono ad una macropercezione, o divergono ad una percezione mancata, restando scia di un riverbero nella psiche -> sdoppiamento non visibile all'occhio, al Logos; segreto udibile ad un orecchio sottile.

Il segreto potrebbe definirsi la secrezione della piega, la cui fonte è nascosta e geograficamente nomade. Questa piega si situa nel mondo o nel pensiero? C'è una piega nelle cose, una piega nel pensiero, e una piega nello sguardo – inteso come senso principe, metonimico – che disegna o ridisegna il cosmo, 'caosmo' per Deleuze.

Ecco dunque il pensiero inteso come tocco e iscrizione: graffi aerei.

.0 Tracce

In un'approssimazione fisica, il caos si configura come la tenebra senza fondo, da cui il setaccio estrae il fondo oscuro, il “fuscum subnigrum”, che – per poco che differisca dal nero – contiene tutti i colori...

Gilles Deleuze, *La piega*

Lascio una bianca e torbida scia, pallide acque, più pallide guance, ovunque io navighi. I flutti invidiosi di sbieco si gonfiano per inghiottire la mia traccia; facciano; prima passo io.

Comandante Achab in *Moby Dick* [Herman Melville]

0.1 Archiscrittura

Archiscrittura: scrittura originaria, dell'archè. Non è il linguaggio, né la scrittura di una lingua che possiede una sintassi. Archiscrittura è incisione, segno; un gesto iscritto.

Come ben spiega Maurizio Ferraris in *Scrittura, archiscrittura, pensiero*¹, tradizionalmente, da Aristotele ad Hegel, è sempre stata considerata valida la successione Pensiero -> Parola -> Scrittura:

Siamo certi che la scrittura venga per ultima, e che necessariamente segua la parola?

Credo non sia così, e che la scrittura sia non al termine bensì all'inizio della successione.

Mi rendo

conto che in questi termini sembrerà che si parli e si scriva prima di pensare, il

che è talvolta drammaticamente vero. Tuttavia ciò che propongo,

semplicemente, è una visione meno cartesiana della natura del pensiero,

guidata appunto dalla ipotesi che l'archiscrittura costituisca la condizione di

possibilità del pensiero, della parola e della scrittura in senso corrente. [...]

In primo luogo, sottolineerò come il linguaggio verbale non sia affatto la prima e più

naturale forma di espressione, giacché la prima espressione è avvenuta attraverso i gesti.

¹ M. Ferraris: *Scrittura, archiscrittura, pensiero* in *Etica & Politica / Ethics & Politics*, XI, 2009, 2, pp. 106-120

In secondo luogo mostrerò che la scrittura è indipendente dal linguaggio, non solo in quanto lo precede, d'accordo con l'ipotesi della priorità del gesto, ma anche in quanto, diversamente dal linguaggio, è in grado di registrare, oltre e prima che di comunicare.²

Cos'è un gesto? Un gesto, stricto sensu, potrebbe definirsi una forma di incisione aerea compiuta da un soggetto. Può indicare qualcosa, un oggetto, mimare un'azione o indicare un concetto, specie dinamico.

In una accezione più estesa, il gesto può considerarsi un'unità comunicante all'interno di una struttura linguistica, verbale o non (ad esempio un gesto sonoro in una architettura o composizione musicale); quindi un'unità oggettiva a sé stante, indipendente da un soggetto.

L'ipotesi della scrittura originaria non è così peregrina, basta non cedere al logocentrismo, che peraltro è una tentazione abbastanza naturale. In un capitolo di *Tristi Tropici*, Lévi-Strauss ci racconta questa storia. L'etnologo in trasferta sta studiando una popolazione amazzonica rimasta al neolitico, i Nambikwara. Ne registra usi e costumi su taccuini, e questo incuriosisce gli indigeni, che a un certo punto provano a mettersi a scrivere anche loro, tranne che – osserva l'etnologo che nella fattispecie è anche etnocentrico o almeno

² Ivi, pp. 107-108

logocentrico – poiché sono primitivi non capiscono che l'essenza della scrittura è comunicare. Si limitano a tracciare righe (è il nome che danno alla scrittura), e solo il capo, un po' più intelligente degli altri, mostra di possedere un barlume di comprensione circa il ruolo comunicativo della scrittura. Ma davvero quelli che tracciano righe non hanno capito cos'è la scrittura? Forse ne hanno colto l'essenza meglio del capo e dell'etnologo, perché tracciare le righe è già scrivere, è già registrare...³

Ci sono delle linee; una linea singola è come una nota sola. Più linee simili accostate l'une alle altre, ed ecco che otteniamo un ritmo. Ora, chiediamoci: questo ritmo è portatore di senso e di significato? Un ritmo è già concetto? Torniamo indietro a quella che prima abbiamo affermato essere la derivazione del Linguaggio dall'Archiscrittura. Un linguaggio presume una codificazione, più o meno mobile, e il ritmo - genericamente inteso: intervalli temporali e frequenziali – modula i significanti. Quelle linee accostate hanno dunque in potenza tutta la forza primitiva che si può dispiegare nell'evolversi storico di una cultura. E' attraverso la temporalità che emerge il ritmo sonoro; è attraverso la spazializzazione che può darsi un ritmo visivo.

³ Ivi, pp. 112-113

La sequenza *Pensiero*-> *Parola* -> *Scrittura* diventa così: *Archiscrittura* <-> *Pensiero* <-> *Parola* <-> *Scrittura*. Qui il gesto preverbale nutre il pensiero, che a sua volta può essere l'autore del gesto. Lo stesso accade per la parola ed il pensiero, ed anche per la scrittura ed il pensiero.

Ma risulta anche la sequenza reversibile: *Archiscrittura* <-> *Scrittura* <-> *Pensiero*. Evidente è la correlazione tra scrittura e pensiero; meno evidente quella tra archiscrittura e scrittura, dove entrambe possono essere indicative, ossia cifre di un qualcosa (iscrizioni gestuali espressive e rappresentative), ma anche e soprattutto fecondatrici di un nuovo senso *estroverso*, ossia non referente di qualcos'altro dato prima.

Ora, paradossalmente, l'iscrizione sola – benché sia ben lungi dal farlo sempre – ha un potere di poesia, vale a dire di evocare la parola fuori dal suo sonno di segno. Deponendo la parola, essa ha l'intenzione essenziale e assume il rischio mortale di emancipare il senso nei confronti di ogni campo di percezione attuale, di quel nesso naturale per cui ogni cosa fa riferimento al fenomeno affettivo di una situazione contingente. Per questa ragione la scrittura non sarà mai la semplice “pittura della voce” (Voltaire). Essa crea il senso, consegnandolo, affidandolo a una incisione, a un solco, a un rilievo, a una superficie che si vuole trasmissibile all'infinito.⁴

⁴ J. Derrida, *Forza e significazione*, in *La scrittura e la differenza*, pp. 15-16

E' importante quì richiamare il ruolo importantissimo che ha assunto Ferdinand de Saussure nella riflessione di Derrida sulla scrittura; in particolare il binomio *langue-parole*. Il linguista svizzero vede nel linguaggio (*langage*) una irriducibile eterogeneità, contraddistinta da un lato dal sistema dei segni, ossia da un codice (*langue*), e dall'altro lato dall'uso che gli individui fanno di questo codice, apportandone delle modifiche sottili e più o meno sotterranee (ciò per cui distinguiamo una lingua viva da una lingua morta). La sensibilità individuale è quindi in gioco, di fatto e di diritto, specie in campo poetico, nel modo in cui la struttura linguistica si trasforma.

In *Moby Dick* di Herman Melville c'è una baleniera che solca l'oceano. Il comandante è Achab, ritenuto folle e temibile per il suo misterioso contegno. Nel passo del romanzo citato ad inizio capitolo, è Achab a pensare tra sé e sé; emerge una forte soggettività: il vedere il mondo, l'oceano, dalla propria prospettiva. Le acque vengono così connotate da toni tristi (torbide scie, pallide acque), e il mare viene antropomorfizzato (pallide guance, flutti invidiosi).

Vi sono acque esterne ed acque interne ad un soggetto, che mescola il dentro al fuori: attribuisce al mondo marino sentimenti e sembianze umane; ne fa il campo di una sfida e lo colora di toni emotivi che gli sono propri.

Analizziamo la seconda frase di questo passaggio del romanzo da noi citato:

I flutti invidiosi di sbieco si gonfiano per inghiottire la mia traccia; facciano; prima passo io.

E' presente una lotta con l'oceano, dal quale Achab non vuole essere cancellato, pur sapendo per certo che lo sarà la traccia del suo passaggio. -> Apparentemente la presenza vince sull'assenza, perché è la vita del soggetto che conta.

Ma il soggetto con la propria *Weltanschauung*, si apparta, resta da solo; mentre saranno le tracce del suo passaggio ad essere sommerse/accolte dai flutti dell'oceano: diventeranno esse stesse onde nella vastità.

Il dentro che si proietta all'infuori: migrazioni, cicli, circuiti della soggettività col fuori che diventa dentro. Osserviamo un crearsi e un dissolvimento continui, *quasi* sincronici, del pensiero e dei suoi limiti, in ciò che abbiamo chiamato *vaghezza fertile*; dove l'humus del senso è il fondo oscuro, il *fuscum subnigrum* mai fermo, che riflette e rende possibile il riverbero dei colori del mondo.

L'archiscrittura si pone sia ad un macrolivello che potremmo definire 'primitivo' – quello dei gesti semplici e delle linee parallele per intenderci - , che ad un livello più capillare e microscopico - quello decostruttivo -, dove

s'infiltra nelle pareti e nelle superfici di un discorso istituzionalizzato e genericamente definibile come metafisico. In realtà, questa distinzione che abbiamo fatto tra livello 'primitivo', e l'altro che potremmo invece chiamare, concedendoci un po' di ironia, 'sostanzioso', questa distinzione dicevamo, è propria di un occhio metafisico.

Così Derrida costruisce un concetto di traccia – architraccia – archiscrittura, per infiltrarsi nel binomio *langue-parole*, e scoprire lo spazio di un differimento continuo. Più che un concetto, è un espediente concettuale, una sorta di diavoletto di Maxwell, che ha capacità di discernimento sottile. All'interno di una struttura o forma metafisica, riesce a distinguere molecole ad alta velocità da quelle ad una velocità più bassa della media, e consente la reversibilità dei sistemi dinamici; può scoprirne una genealogia parziale, ed azzerarne o condensarne il peso, sublimarlo nel discorso presente -> *Aufhebung*: superamento e assorbimento.

Tornando al segno, esso è sempre intessuto in/di trame più o meno acculturate, sfugge sempre alla prensilità umana, della cui volitività è allo stesso tempo effetto e causa, altra dicotomia che indagheremo o sfatteremo nei prossimi capitoli. Nel segno e tra i segni, negli spazi vuoti, nella struttura sempre evolventesi del linguaggio, c'è sia la tradizione che la ricancellazione continua della storia, lo scrollarsi di dosso della gravità della storia predicato da Nietzsche.

... E' possibile, allora, minacciare *metodicamente* la struttura per percepirla meglio, non solo nelle sue nervature, ma in quel punto segreto in cui si rileva non più erezione o rovina, ma labilità. Questa operazione si chiama (in latino) *curare* o *sollecitare*. In altre parole significa *smuovere*, con una scossa che ha rapporto con il *tutto* (da *sollus*, latino arcaico: il tutto, e da *citare*: dare una spinta). La cura e la sollecitazione strutturaliste, quando diventano metodiche, si danno solo l'illusione della libertà tecnica. In realtà riproducono, sul registro del metodo, una cura e una sollecitazione dell'essere, una minaccia storico-metafisica dei fondamenti. ...⁵

0.2 punto zero

Perché abbiamo numerato il primo capitolo della tesi con il numero zero, e non con l'uno? Perché partire da *un punto zero*?

Il punto è questo spazio che non occupa spazio, questo luogo che non ha luogo; esso sopprime e prende il posto del posto, sta in luogo dello spazio che nega e conserva. Esso nega spazialmente lo spazio. Ne è la prima determinazione. In quanto prima determinazione e prima negazione dello spazio, il punto si spazializza o si spazia. Esso si

⁵ J. Derrida, *Forza e significazione* in *La scrittura e la differenza*, p. 7

nega da se stesso rapportandosi a sé, cioè a un altro punto. La negazione della negazione, la negazione spaziale del punto è la LINEA. Il punto si nega e si trattiene, si estende e si sostiene, si rileva (mediante *Aufhebung*) nella linea che costituisce così la verità. Ma la negazione è, in secondo luogo, la negazione dello spazio, cioè è essa stessa spaziale; in quanto per essenza è questo rapporto, cioè in quanto si trattiene sopprimendosi, il punto è la linea, il primo esser-altro, cioè esser-spaziale del punto.⁶

Questo parlare di punti e di linee, evoca nella nostra mente la celebre trattazione di Wassily Kandinsky *Punto linea superficie*. Diversi punti, a seconda della loro grandezza-spessore e della disposizione - creano una qualità dello spazio, ed in termini jazzistici un *mood*; le linee intersecano lo spazio, lo piegano, lo fendono [Lucio Fontana -> linea che è allo stesso tempo incisione e gesto]; s'incidono, togliendosi e dandosi forza vicendevolmente: lottano o si accarezzano.

Queste linee, questi punti (polvere) - l'archiscrittura - si disegnano tutti entro e attorno lo zero. Zero che indica l'assenza, ma che pure viene annoverato da molti matematici come numero naturale.

Punto zero, o punto polverizzato nell'infinito, per la sua capacità volatile, di dispersione-diffusione e di viaggio lungo distanze spaziali. La sua capacità germinale in uno spazio cosmico o in uno spazio domestico del discorso e della visione. Zero e infinito, dunque; zero non come origine di assi

⁶ J. Derrida, *Ousia e grammè*, in *Margini della filosofia*, Torino, 1997, p. 73

cartesiani, ma come serbatoio-anello (buco nero deleuziano) aperto da un senso e dall'altro, dove s'innesci una combustione che "produce" sensi, significati e rimandi. Da questo anello passa la scrittura:

Scrivere non è soltanto sapere che attraverso la scrittura, attraverso la soluzione dello stile, non è necessario che passi il meglio, come credeva Leibniz della creazione divina, né che questo passaggio sia voluto, né che ciò che è registrato esprima infinitamente l'universo, gli rassomigli e lo sintetizzi sempre. E' anche non poter assolutamente far precedere allo scrivere il suo senso: far discendere cioè il senso, ma innalzare contemporaneamente l'iscrizione. [...] Il senso deve attendere di essere detto o scritto per abitare se stesso e diventare quello che è differendo da sé: il senso.⁷

Il cerchio dello zero è anche l'anello del divenire nell'Eterno ritorno del diverso [Eterno ritorno dell'uguale in quanto differenza]. L'archiscrittura apre uno spazio che è propriamente economico, del divenire-tempo dello spazio, e del divenire-spazio del tempo. Il differire è alla lettera uno spostare, un portare nel tempo diacronico, o in termini musicali *un portamento*, un modo di pronuncia marcato eppur in avanti nel canto (un trattenersi ed uno spingersi in avanti simultanei, una stabilità pur sempre

⁷ J. Derrida, *Forza e significazione*, in *La scrittura e la differenza*, pp. 13-14

mossa). Comporta una gestione del tempo di azione, e dello spazio in cui si compie l'azione del differimento.

... l'azione di rimandare a più tardi, di tener conto, di tenere il conto del tempo e delle forze in un'operazione che implica un calcolo economico, una deviazione, una dilazione, un ritardo, una riserva, una rappresentazione, tutti concetti che riassumerò qui in un termine di cui non mi sono mai servito ma che si potrebbe inscrivere in questa catena: il temporeggiamento [*temporisation*]. Differire, in questo senso, è temporeggiare, è ricorrere, coscientemente o incoscientemente, alla mediazione temporale e temporeggiatrice di una deviazione che sospende il compimento o il riempimento del "desiderio" o della "volontà", e che parimenti li effettua in un modo che ne annulla o tempera l'effetto.⁸

Nello spostamento degli oggetti nel mondo fisico, c'è un soggetto agente e gli enti, che sono manipolati, trasferiti, composti, ecc... Un altro differimento è altresì sempre all'opera nelle tessiture invisibili della scrittura e del pensiero – che Derrida chiama *différance* -, nella loro capacità di interpretazione – interpretazione sia del mondo, che delle altre visioni prospettiche di quel mondo, meglio sarebbe dire dei mondi. Nella *différance* il differire è più o meno silenzioso, più o meno nascosto (il dietro le quinte della scena). E' presente un movimento, una *mouvance* tra attivo e

⁸ J. Derrida, *La différance*, in *Margini della filosofia*, p. 34

passivo, tra soggetto e oggetto, dove avviene un'alchimia che non è così chiara quanto la matematica husserliana della coscienza. In seguito cercheremo di spiegare meglio il concetto di *différance*; ora torniamo alla dimensione interpretativa della scrittura.

Le interpretazioni sono conoscibili in quanto scritti, scrittura; una scrittura che si pone all'altro capo dell'archiscrittura, e che pure le si congiunge in circolo, in quella sequenza da noi posta in diagramma precedentemente.

Le tradizioni orali non hanno interpretazione; l'ermeneutica sorge solo nel momento in cui la tradizione viene fissata nella scrittura, che si rende disponibile per esegesi non sorrette dalla presenza del locatore.⁹

Non solo queste interpretazioni sono possibili per via della scrittura – come *seconda navigazione* - ma il più delle volte nascono col nascere della scrittura stessa.

E' perché è *inaugurale* nel senso giovane della parola che la scrittura è pericolosa e angosciosa. Essa non sa dove va, nessuna saggezza la preserva da quella precipitazione

⁹ M. Ferraris, Postille a Derrida, 1990 Torino, p. 82

essenziale verso il senso che essa costituisce e che è innanzitutto il suo avvenire. [...] La scrittura è per lo scrittore ... una navigazione prima e senza grazia.¹⁰

0.3 *différance*

Il concetto e l'idea di *différance* permea tutti i capitoli di questa nostra tesi. Vediamo ora d'introdurci nel suo spazio senza confini, o meglio senza confini rigidi determinati e determinabili. Vi è in questo concetto una modalità e una motilità costanti, un alto grado di plasmabilità libera e senza paternità.

Per orientarci in essa, possiamo osservare, esprimendoci con una terminologia deleuziana, tre caratteristiche delle sue concatenazioni concettuali:

- *différance* non è né una parola, né un concetto; la si legge, la si scrive, ma non la si intende;
- *différance* come economia;
- *différance* come fascio, groviglio, tessitura di fili e linee di senso; senso che prende forma a sua volta dal disegno delle trame.

¹⁰ J. Derrida, *Forza e significazione*, in *La scrittura e la differenza*, p. 14

La sostituzione della lettera “e” di difference con la “a”, diviene riconoscibile soltanto alla lettura, in quanto sia difference che differance si pronunciano allo stesso modo; una distinzione che si pone quindi all’interno della scrittura. La “a” di differance non è né un’idea né un concetto perché è antecedente il pensiero, ma allo stesso tempo lo feconda.

Ogni concetto è in via di diritto ed essenzialmente inscritto in una catena o in un sistema all’interno del quale esso rinvia all’altro, agli altri concetti, per gioco sistematico di differenze. Tale gioco, la *différance*, non è più, allora, semplicemente un concetto ma la possibilità della concettualità, del processo e del sistema concettuali in generale.

[...]

Ma, da una parte, queste differenze *giocano*: nella lingua e anche nella parola e nello scambio fra lingua e parola. D’altra parte, queste differenze sono esse stesse degli *effetti*.¹¹

Dietro alla frase ‘*queste differenze giocano*’ è facile rintracciare l’idea di gioco cosmico delle forze e della volontà di potenza in Nietzsche, seppur focalizzato per ora in ciò che accade nella scrittura, e del perché accade (sappiamo che l’ultimo Derrida ha esplicitato per intero tutte queste questioni

¹¹ J. Derrida, *La différance*, in *Margini della filosofia*, pp. 38-39

– il domandare della *différance* – in campo etico). Dunque: *différance* non è né un'idea né un concetto, ma la possibilità della concettualità stessa che si attua attraverso il gioco del differimento.

Secondo punto: *différance* come economia. E' economia perché avviene nello spazio, si muove e sposta; crea o curva lo spazio così come nella teoria dei campi.

Economia che riconsidera i lati non visibili di quello che è andato a formare una struttura concettuale, il rimosso; in termini psicoanalitici potremmo dire l'inconscio formale – nella, ma anche al di qua e al di là della forma -; a rivalutare gli indecidibili che giocano e vanno tra i margini e il dentro di un sistema, mettendolo in crisi e ponendolo di continuo di fronte alla scelta di rimuovere uno dei termini di diverse dicotomie, fondando e costruendo così il sistema stesso.

0.4 testi e non Opere

Derrida in *Della grammatologia* (1967) opera una distinzione importante e decisiva tra il concetto di testo e quello di Opera o Libro. Volutamente abbiamo scritto con l'iniziale maiuscola ciò che è concepito come una unità

conclusa, come una struttura metafisica, contro ai testi che non sono imbrigliabili, ma briglie sciolte -> capovolgimento della gerarchia degli ordini o livelli dell'opera.

Mentre le opere sono l'espressione diretta dell'Autore e del suo messaggio – la trascrizione della voce in quanto presenza -, i testi hanno vita propria, disseminandosi all'infuori ed operando fratture all'interno di queste totalità.

Disseminazione: testi che proiettano semi di senso, sospinti dal vento del differimento in campi vicini e lontani: campi semantici, campi gravitazionali del senso e del senso dell'essere, campi di forze. I testi sono dunque scrittura che si autoriproduce e si autoproietta nell'etere; e si autosegmenta: si espande all'esterno e all'interno, nelle crepe delle strutture litiche o granitiche di qualsiasi discorso.

L'idea del libro, che rinvia sempre ad una totalità naturale, è profondamente estranea al senso della scrittura. Essa è la protezione enciclopedica della teologia e del logocentrismo contro l'energia dirompente, aforistica della scrittura, e come preciseremo più avanti, contro la differenza in generale. Se distinguiamo il testo dal libro, diremo che la distruzione del libro, così come si annuncia oggi in tutti i campi, mette a nudo la superficie del testo. Questa violenza necessaria risponde ad una violenza che non fu meno necessaria.¹²

¹² J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano, 1967, pp. 21-22

L'ultima frase – una violenza necessaria ad una violenza non meno necessaria – rivela che la decostruzione non è affatto distruzione; reputa necessari i discorsi, le opere, ma vuole conquistare un occhio mobile e critico, che segua non solo diacronicamente, ma anche sincronicamente, i rivoli e i fiumi in superficie e quelli carsici, all'interno di queste presunte totalità date una volta per tutte – o meglio, in linguaggio più filosofico, con una genesi ed un telos.

0.5 Ginger beer

Ultimamente ci è capitato di acquistare una lattina di birra allo zenzero (bevanda analcolica), di osservare la tabella nutrizionale sovrincisa, e di leggere gli ingredienti elencati: tracce di zucchero, tracce di zenzero, tracce di correttori; nulla che non fosse sotto forma di traccia. E ci siamo detti: una bevanda di tracce!

Ora, la domanda che ci si pone è: lo zucchero c'è o non c'è? Lo zenzero è effettivamente presente, visto e considerato che la bevanda ha il nome di

ginger beer? Potremmo dire che questa bevanda si pone al confine tra il reale e l'immaginario, al margine o alla frontiera sfrangiata.

Una traccia è il segno presente di un passaggio di qualcuno o qualcosa ora assente. Gli investigatori sono sulle tracce (qui in senso figurato) del colpevole. Sono tracce le orme di un animale che di lì dove le osserviamo è transitato. Può bastare la pioggia a cancellarle; e perciò le tracce possono essere più o meno labili; anch'esse sono in qualche misura in transito. La traccia è una modulazione dell'intervallo tra la presenza e l'assenza, dello spazio sospeso tra passato e futuro.

La *différance* è ciò che fa sì che il movimento della significazione sia possibile solo a condizione che ciascun elemento cosiddetto "presente", che appare sulla scena della presenza, si rapporti a qualcos'altro da sé, conservando in sé il marchio dell'elemento passato e lasciandosi già solcare dal marchio del suo rapporto all'elemento futuro, dato che la traccia si rapporta a ciò che chiamiamo il futuro non meno che a ciò che chiamiamo il passato, e dato che essa costituisce ciò che chiamiamo il presente proprio grazie a questo rapporto con ciò che non è tale: assolutamente non è tale, non è cioè nemmeno un passato o un futuro intesi come presenti modificati. Perché il presente sia se stesso, bisogna che un intervallo lo separi da ciò che non è tale, ma questo intervallo che lo costituisce come presente deve anche, al tempo stesso, dividere il presente in se stesso, spartendo così, insieme al presente, tutto ciò che si può pensare a partire da esso, cioè ogni ente, nella nostra lingua metafisica, in particolare la sostanza o il soggetto. Dato che questo intervallo si costituisce, si divide dinamicamente, esso è ciò che si può

chiamare *spaziamento*, divenir-spazio del tempo o divenir-tempo dello spazio (*temporeggiamento*).¹³

La madeleine di Proust risveglia quella traccia sommersa negli strati geologici della coscienza, e dunque persa e presa nel labirinto dell'inconscio; così come fa un odore o un profumo: tracce di un'archiscrittura chimica.

¹³ J. Derrida, *La différance*, in *Margini della filosofia*, p. 40

1. Graffi e sguardi

Quale arma è così aguzza, così penetrante, così sfavillante nel suo movimento, e perciò così ingannevole, come uno sguardo? Si assume la posizione di guardia in quarta alta, come dice lo schermidore, e si fa l'assalto in seconda [...] Indescrivibile istante! L'avversario sente per così dire il colpo, ed è toccato, sì, ma in un punto del tutto diverso da dove credeva.

Kierkegaard, *Diario del seduttore*

1.1 Lo sguardo

Lo sguardo è in-tensione. Per Husserl, per accedere 'alle cose stesse', ad una conoscenza pura, è necessario spogliare lo sguardo di ogni intenzionalità, progetto o pregiudizio; mettere in atto l'*epochè*, la sospensione del giudizio. Se facciamo questo, è come se le cose si facessero

1. GRAFFI E SGUARDI

avanti, avanzassero ad uno sguardo passivo: si sospende per qualche istante la storia delle cose, ed emergono le ‘essenze’, gli *eide*.

E a questo punto sta l’intuizione fondamentale di Derrida: per poter esistere, le idee pure devono essere state scritte.

Esempio: il teorema di Pitagora. Nato da una contingenza storica – la vita di Pitagora¹ – e proprio perchè tramandato attraverso iscrizioni, il teorema è divenuto universale, liberandosi della sua genesi. Dunque, una contingenza storica che consente la nascita di una idealità per mezzo della scrittura.

Taglio dello sguardo (l’intuizione di Pitagora) che diventa incisione e modello (il teorema); per cui lo sguardo prossimo futuro si muoverà seguendo le sue scanalature (riconoscimento ed applicazione del teorema).

Le scanalature del (di)segno tuttavia aprono a molteplici vie d’interpretazione. A ben vedere, astraendoci dall’esempio specifico del teorema di Pitagora, e parlando dell’iscrizione in genere, l’occhio può seguire le linee in diverso modo, immaginando il movimento dell’iscrizione e reinventandone il gesto. Non solo: lo sguardo può innescare il moto di più linee allo stesso tempo, concertandole o lasciandole disperdere.

¹ In realtà in Egitto furono rinvenute tavole contenenti serie pitagoriche risalenti ad un periodo precedente.

1.2 Il segno

Abbiamo definito il segno una cesura-incisione; perché cesura?

Il segno è una cesura con la vita, o meglio col 'mondo della vita' (*Lebenswelt*), al quale, come approfondiremo in seguito, esso ritorna e ne diventa parte -> mondo-testo.

Il segno, allo stesso tempo, intesse ed è intessuto di trame conoscitive ed affettive; nasce dall'iscrizione di un soggetto, e da questi si emancipa, tagliandone di netto i legami; o, più semplicemente, i legami ed i nessi si sfilacciano per usura del tempo.

Da questo momento in poi, la vita del soggetto e la vita dell'iscrizione prendono strade diverse, che certo potranno divergere o a volte congiungersi, in discanto. Diventano esse stesse strade, muovendosi e attraversando diverse o limitrofe contrade del senso (Deleuze).

Per Ricoeur 'ciò che c'è da interpretare in un testo è una proposizione di mondo', dove la semplice incisione si è fatta già flusso di un discorso, al cui interno si moltiplicano le referenze.

E tuttavia non esiste discorso che sia a tal punto di finzione da non raggiungere la realtà, a un altro livello però, più fondamentale di quello che permette il discorso descrittivo, constativo, didattico, che noi chiamiamo linguaggio ordinario. La mia tesi è che l'abolizione di una referenza di primo grado, abolizione operata dalla finzione e dalla poesia, è la condizione di possibilità affinché sia liberata una referenza di secondo grado, che raggiunge il mondo non più solamente al livello degli oggetti manipolabili, ma al livello che Husserl designava con l'espressione di *Lebenswelt* e Heidegger con quella di essere-nel-mondo.

Tale dimensione referenziale assolutamente originale dell'opera di finzione e di poesia pone, a mio avviso, il problema ermeneutico fondamentale. Se noi non possiamo più definire l'ermeneutica attraverso la ricerca di un altro e delle sue intenzioni psicologiche che si nascondono *dietro* al testo, e se non vogliamo ridurre l'interpretazione allo smontare una struttura, cosa resta da interpretare? Risponderei: interpretare è esplicitare il modo di essere-nel-mondo dispiegato *davanti* al testo.²

1.3 Fughe

C'è un dietro e un davanti al testo, ma c'è anche un dentro all'iscrizione, e uno 'spazio-tra' i segni, un *infra-testo*. Così come vi sono fughe

² P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, 1986; tr. It. *Dal testo all'azione*, Milano 1989, pp. 109-110

1. GRAFFI E SGUARDI

prospettiche dello sguardo, esistono fughe del testo, dove con questo termine pensiamo anche per analogia agli spazi intercapedinarî tra i blocchi o le pietre esterne di un edificio; esposte dunque al *fuori*, ma che possono far filtrare l'acqua dell'archè nel *dentro*, fecondando lo spazio e modificandone l'economia.

La scrittura non ha la purezza di un cristallo; è permeabile, a volte più a volte meno, agli umori di un vissuto (l'unto, il sangue, il pianto...), a ciò che è *davanti*, dunque ad un soggetto interprete, ed al mondo, che cambiando lo colora sempre in toni diversi.

Lo sforzo del primo Husserl è stato quello di ricercare nel soggetto e nel suo rapporto all'oggetto, ovvero al mondo, l'oggettività: le idealità ->

Oggettività nella soggettività: una metodologia scientifica.

Affinché si metta in atto l'atteggiamento fenomenologico dell'*epochè*, c'è bisogno di una volontà attiva del soggetto, di un suo impulso iniziale.

Se pensiamo invece all'intonarsi emotivo e all'angoscia heideggeriani, questi per contro pervadono l'esserci che è totalmente *preso*, nel senso anche di un non poter opporsi al loro 'cadere addosso' e al loro sorprendere, e di non avere alcun potere di scelta nel coinvolgimento.

1. GRAFFI E SGUARDI

Cosa è dunque soggettivo, e cosa oggettivo? Tenendo conto che un'iscrizione nasce da una soggettività, e diventa oggetto – prismatico, complicato qualsivoglia – consideriamo cosa ne consegue, per ciò che c'è di propriamente ermeneutico.

Le polarità attivo-passivo, soggetto-oggetto, storia-genesi, sono intrecciate tra loro; sono sfere che s'intersecano nel loro moto di rotazione. La questione, il nesso tra origine e storicità ha come sappiamo interessato la riflessione di Gadamer, che identificava la storia con la tradizione: la trasmissione che nel suo corso raccoglie tante voci che vengono a sommarsi alla prima; una monodia che nel corso del tempo diventa polifonia -> giochi contrappuntistici attorno ad un *cantus firmus*.

Pensiamo ad esempio a tutti i commentari alla Metafisica di Aristotele.

Aristotele per noi del XXI secolo, è non solo quel corpus, ma tutto ciò che è stato detto e scritto dai tempi antichi fino ad oggi. Ciò che è importante sta nel fatto che tutto ciò che oggi consideriamo essere Aristotele, vive anche di una luce riflessa del mondo circostante, non solo filosofico culturale, ma del nostro senso globale, e particolare, dei mondi di cui facciamo parte e che ci attraversano a velocità variabile. Anche solo tra un decennio, per tutte queste ragioni, il sapore degli scritti di Aristotele sarà mutato.

1. GRAFFI E SGUARDI

Per Heidegger c'è comunque un fondo segreto nel messaggio originario (la prima voce), al quale fare sempre riferimento e attingere il senso come ad una fonte; e avvicinarsi, girarci attorno, senza poterlo fare proprio o possedere, senza nessuna possibilità di afferrarlo. È l'ascoso, il nascosto.

Scriva Heidegger:

Ogni pensatore oltrepassa il limite interno di ogni pensatore. Ma tale oltrepassamento non è un saperla più lunga, poiché consiste anch'esso solo nel tenere il pensatore nel diretto reclamo dell'essere e nel rimanere così nel suo limite. Quest'ultimo, di nuovo, consiste nel fatto che il pensatore non può mai dire ciò che è più propriamente suo. Deve rimanere non detto perché la parola dicibile riceve la sua determinazione dall'indicibile. Ciò che è più proprio di un pensatore, tuttavia, non è suo possesso, ma è la proprietà dell'essere, il cui getto riagguanta il pensiero nei suoi progetti, i quali non fanno che ammettere la prigionia in ciò che è gettato loro.³

³ M. Heidegger, "Vom Wesen der Wahrheit", in *Wegmarken*; tr. it. "Delle'essenza della verità", in *Segnavia*, Milano 1987, pp. 147-148

1.4 Rinvii

Lo sguardo è il *per sé* molteplice. Gli occhi ricevono impressioni e lanciano sguardi. Attivo e passivo si con-fondono a formare anfratti e canali di senso. Il vedere è sempre stato considerato, da Platone in poi, il senso percettivo più elevato, più vicino anche anatomicamente al luogo del pensiero; si parla infatti di un ‘occhio’ della mente.

La fenomenologia è basata tutta sulla visione, sullo spogliare lo sguardo di tutto il superfluo.

Benché il privilegio della *theoria* non sia, nella fenomenologia, così semplice come talvolta si è voluto sostenere, benché i teoreticismi classici siano in essa profondamente rimessi in questione, il dominio metafisico del concetto di forma non può non dar luogo ad una qualche sottomissione allo sguardo. Questa sottomissione sarà sempre sottomissione del *sensu* allo sguardo, del senso al senso-della-vista, poiché il senso in generale è il concetto stesso di ogni campo fenomenologico. Si potrebbero sviluppare le implicazioni di una tale *messa in sguardo*. Lo si potrebbe fare in numerose direzioni e procedendo a partire dai luoghi apparentemente più diversi della problematica e del testo fenomenologici: mostrare per esempio come tale messa in sguardo

1. GRAFFI E SGUARDI

e tale concetto di forma permettano la circolazione tra il progetto di ontologia formale, la descrizione del tempo o dell'intersoggettività, la teoria latente dell'opera d'arte, ecc.⁴

Consideriamo un uomo che osservi un albero. Il ritorno 'alle cose stesse' qui è in una condizione abbastanza facilitata: l'albero ha una sua unità organica che si staglia contro lo sfondo più o meno indistinto, e lo sguardo del soggetto ritorna indietro – in un rinvio e riflessione continui – senza 'complicazioni', se non quelle date dalle interferenze di un pensiero che è del soggetto stesso, e che non può arrestarsi, ma solo sospendersi, e che quindi ad ogni ripresa modifica, potremmo dire, 'la sua velocità istantanea' sul punto d'applicazione, ossia sull'oggetto o semplicemente lo spazio su cui lo sguardo si sofferma.

Se nel nostro piccolo esempio-esperimento, poniamo un altro soggetto dall'altro lato dell'albero, e che osservi pur egli l'albero, i rimandi si moltiplicano: rinvii di sguardi, di atteggiamenti e di pensiero, come ha ben approfondito Sartre.

Lo sguardo del primo soggetto – in atteggiamento fenomenologico o meno – incrocia lo sguardo del secondo soggetto, che volente o nolente gli comunica qualcosa e interferisce - s'interpone - nel suo proposito primario di pura osservazione.

⁴ J. Derrida, *La forma e il voler-dire*, in *Margini della filosofia*, pp. 212-213

1. GRAFFI E SGUARDI

E questo, importante da notare, accade prima che entri in gioco l'utilizzo del linguaggio. Perché lo sguardo è un puro gesto, un'archiscrittura che però muore all'istante.

La presenza muore ad ogni istante; ecco perché l'iscrizione è così potente: essa getta ponti tra istanti diversi di tempi diversi, tra diverse presenze e sguardi incisi ogniddove.

Superando l'atteggiamento fenomenologico, che come abbiamo detto può essere solo momentaneo, il vedere conferisce senso agli oggetti su cui si posa o da cui subisce impressioni (più o meno morbide o più o meno ruvide -> sinestesia dello sguardo). È da questo conferire senso alle cose che nasce il gioco interpretativo, che, è evidente, rende partecipi più soggetti, fino all'intera comunità - al suo interno, all'esterno, o ai suoi margini.

Torniamo all'immagine dell'albero osservato da sguardi diversi: spontaneamente essi s'incroceranno, modificando il loro stesso modo di guardare. Senza entrare in questioni psicologiche sottili, quì il rinvio dell'immagine si rifrange, e all'interno di un solo stesso soggetto si sovrappongono le riflessioni.

1. GRAFFI E SGUARDI

Ammettiamo che i due si dicano qualcosa, e che quindi utilizzino un linguaggio: per capirsi devono utilizzare uno stesso codice – una stessa lingua o sistema di segni. Fin qui non è entrata in gioco l'iscrizione vera e propria, la traccia iscritta.

Poniamo il caso che uno dei nostri due osservatori incida qualcosa sulla corteccia dell'albero. Se l'incisione non nasce all'interno di una codificazione, essa è lasciata completamente alla discrezione interpretativa dell'altro, che può ricondurre il gesto iscritto ad un codice di segni a lui noto; può lasciare che esso evochi qualcosa di conosciuto e rassomigliante, istaurando così delle similitudini; oppure si può lasciar colpire, accarezzare dal segno nel suo puro essere estetico, come si fa con certe opere d'arte contemporanee di cui s'ignora tutto o quasi – le 'ragioni' dell'artista, un senso che può anche soltanto essere suggerito dal titolo, recensioni, ecc... - che qui rappresenterebbero in scala microscopica o puntiforme quella tradizione gadameriana di cui abbiamo scritto sopra.

È facilmente intuibile che a questo punto le cose si complicano: non solo i rinvii e i rimandi crescono esponenzialmente, ma cambia soprattutto la qualità del rinvio e la materialità della trama, tra soggetto e soggetto, e della

1. GRAFFI E SGUARDI

tessitura del pensiero. Qui il vuoto (Sartre direbbe ‘il nulla’) si fa più grande, perché le maglie si fanno più larghe.

Cosa intendiamo per vuoto? Vuoto è lo spazio dove si costruisce o semplicemente cresce il senso; lo spazio della sua possibilità, conferito dagli interpreti. Un certo senso che rimbalza dall’uno all’altro, con angolazioni e velocità che dipendono da diversi fattori: la forza di questi ermeneuti-tennististi, il terreno, il vento, il peso dell’iscrizione-messaggio.

Proseguendo nella metafora tennistica, ad ogni successivo palleggio cambia qualcosa. Cambia il punto d’impatto tra la racchetta e la palla (il punto ed il transiente d’attacco dell’emissione), cambia lo *spin* (la qualità e la velocità di rotazione), e cosa ovvia, cambia di continuo il posizionamento dei due giocatori.

A ben vedere, c’è molto fermento in questo vuoto: più traiettorie che graffiano e dividono lo spazio; più differenziazioni del movimento riconcertate di continuo.

L’*intreccio* (*Verwebung*) del linguaggio, di ciò che nel linguaggio è puramente linguaggio, e degli altri fili dell’esperienza, costituisce un tessuto. [...]

Il discorsivo si rapporta al non-discorsivo, lo ‘strato’ linguistico si mischia allo ‘strato’ pre-linguistico secondo il sistema regolato di una sorta di *testo*. [...] Questa tessitura è tanto più inestricabile per il fatto che essa è tutta significante: *i fili non-espressivi non sono senza significato*. [...]

1. GRAFFI E SGUARDI

... quali sono i tratti distintivi che separano essenzialmente lo strato espressivo dallo strato pre-espressivo e come sottomettere ad un'analisi eidetica gli effetti dell'uno sull'altro? [...]

Dal momento che l'estensione del senso oltrepassa assolutamente quella del *voler-dire*, il discorso dovrà sempre *attingere il suo senso*. Esso non potrà in un certo modo che *ripetere o riprodurre* un contenuto di senso che non attende il discorso per essere ciò che è.⁵

Affinché ci sia un discorso, c'è bisogno di un mezzo (*milieu*) quale quello dell'ordine logico – il logos. Mezzo che è necessario sia il più trasparente possibile, ossia che non aggiunga o non tolga nulla, e che non distorca ciò che le parole vogliono convogliare – che si tratti di un messaggio indicativo utilitario (performativo), o di un messaggio di valore veritativo.⁶

Il discorso è nella sua essenza espressivo perché consiste nel portare all'esterno, nell'*esteriorizzare*, un contenuto di pensiero interiore. [...]

E Husserl pone allora come regola universale che il voler-dire logico è un atto di espressione ('*logische Bedeutung ist ein Ausdruck*'). In via di principio, dunque, tutto deve poter essere detto, tutto deve poter accedere alla generalità concettuale che costituisce propriamente il logico del logos. E ciò non malgrado ma grazie all'originalità del mezzo di espressione logica: infatti questa originalità consiste nel fatto di non

⁵ J. Derrida, *La forma e il voler-dire*, in *Margini della filosofia*, pp. 215-218

⁶ In un messaggio persuasivo e politico, la forza della retorica si costruisce nel far sembrare più neutro possibile il linguaggio, quando in realtà è presente una deviazione dissimulata e resa il più possibile nascosta.

1. GRAFFI E SGUARDI

averne, nel fatto di svanire, a guisa di una trasparenza che nulla produce, di fronte al passaggio del senso.

Ma questa trasparenza deve anche avere una certa consistenza: non solamente per *esprimere*, ma in primo luogo per lasciar *imprimere* su di sé ciò che poi farà leggere...

[...] Il *milieu* che riceve l'impronta sarebbe neutro. [...] Egli determina allora la neutralità del *milieu* come quella di un medium senza colore proprio, senza opacità determinata, senza potere di rifrazione. Ma questa neutralità non è allora tanto quella della trasparenza quanto quella della riflessione speculare... [...] ⁷

Ora, Heidegger ha esplicitato con chiarezza il fatto che in realtà questo mezzo di espressione non è affatto neutro e trasparente, ma che invece sia così radicalmente metafisico, da non potersi liberare affatto della sua struttura. Ed è da qui che parte il suo progetto di *Destruktion*, della 'messa tra parentesi' dell'edificio metafisico.

Derrida prosegue su questa scia l'intento non di un abbattimento delle strutture metafisiche – che annichirebbe di colpo la possibilità di un discorso logico, del *logos* - ma di risvegliare dall'oblio quei termini delle dicotomie, su cui si struttura la logica metafisica, che sono stati soffocati, rimossi, dimenticati.

⁷ J. Derrida, *La forma e il voler-dire*, in *Margini della filosofia*, pp. 220-222

1. GRAFFI E SGUARDI

Laxos - l'obliquo - nel logos, indica proprio questa azione che non è dell'interprete, ma che è già all'opera all'interno dei discorsi. Si tratta per noi di riacquistare quella capacità di osservazione, di analisi trasversale, che ci permetterebbe di cogliere e apprezzare i flussi e i rivoli inesplorati del discorso. È la possibilità per noi di farci geografi e geologi del senso.

Doppio effetto del *milieu*, doppio rapporto del logos al senso: da una parte, una pura e semplice *riflessione*, un *riflesso* che rispetta quello che riceve e rinvia, che *dipinge* [*dé-peint*] il senso in quanto tale, nei suoi propri colori originari e lo (rap)(ri)presenta di persona. È il linguaggio come *Abbildung* (copia, ritratto, raffigurazione, rappresentazione). Ma, d'altra parte, questa riproduzione impone il marchio bianco del concetto. Essa dà forma al senso nel voler-dire, produce una non-produzione specifica che, senza nulla cambiare al senso, *dipinge* [*peint*] qualcosa in esso. Il concetto si è formato senza aver nulla aggiunto al senso. Si potrebbe qui parlare, in un certo senso, di *finzione* concettuale e di una sorta di *immaginazione* che recupererebbe l'intuizione del senso nella generalità del concetto. Sarebbe il linguaggio come *Einbildung*. Le due parole non intervengono casualmente nella descrizione di Husserl: la produzione improduttiva della logicità risulterebbe originale grazie a questo strano concorso di *Abbildung* e di *Einbildung*.⁸

⁸ Ivi, p. 222

C'è qualcosa che lega la rappresentazione all'immaginazione? Nel linguaggio come rappresentazione, s'insinua una immaginazione seppur sottile? E cosa intende Derrida quando scrive che *'questa riproduzione impone il marchio bianco del concetto'*?

Il marchio bianco è l'azione di astrazione operata dal concetto. C'è un primo livello di astrazione nel trasporre l'immagine della cosa che si vuole rappresentare, nel suono della parola. Ma c'è anche un secondo livello, dove le parole e le espressioni si liberano da ciò che indicherebbero nell'immediato; esse vengono a formare concatenazioni, e si fanno concetto, percorso concettuale.

1.5 Metafore e concetti

La metafora è un tropismo concettuale che scolora la referenza immediata, perché gioca su sovra-livelli di referenza, allontanandosi man mano sempre più dal significato immediato dell'espressione.

L'immaginazione s'insinua nel modo e nella modulazione del concatenamento, e quindi si fa costitutiva della riflessione filosofica e pre-filosofica, ossia del fare linguistico.

1. GRAFFI E SGUARDI

La metafisica – mitologia bianca che concentra e riflette la cultura dell'Occidente:

l'uomo bianco prende la sua propria mitologia, quella indoeuropea, il suo logos, cioè il mythos del suo idioma, per la forma universale di ciò che egli deve ancora voler chiamare la Ragione. Il che non accade senza conflitti. [...]

Mitologia bianca – la metafisica ha cancellato in se stessa la scena favolosa che l'ha prodotta e che tuttavia resta attiva, irrequieta, inscritta in inchiostro bianco, disegno invisibile e nascosto nel palinsesto.⁹

Sempre ne *La mitologia bianca*, Derrida commenta *Il giardino di Epicuro* di A. France, e scrive:

I due interlocutori hanno uno scambio proprio sulla figura sensibile che si rifugia e si u(su)ra, fino a sembrare impercettibile, in ciascun concetto metafisico. Le nozioni astratte nascondono sempre una figura sensibile. E la storia della lingua metafisica verrebbe a confondersi con il cancellarsi della sua efficacia e l'usura della sua effigie.¹⁰

Da questo passo rileviamo due elementi importanti, uno conseguente all'altro, ossia che: dall'esperienza estetica nasce la metafisica – tesi che

⁹ J. Derrida, *La mitologia bianca*, in *La scrittura e la differenza*, p.280

¹⁰ Ivi, p. 276

riprenderemo e spiegheremo più approfonditamente nel quarto capitolo (3.

Il pensiero come tocco);

e secondariamente, rileviamo l'usura della figura sensibile nel linguaggio, e quindi il suo sbiancamento.

Ora, questa usura è precisata nella replica di Derrida a Ricoeur. Se esiste una referenza della metafora, si tratta di una referenza nella metafora. La pulsione o coazione di morte della metafora e della metafisica va compresa anzitutto nella sua natura strutturale e sistematica, di asintotico tendere verso il proprio, che cancella la metafora; ma questo proprio, come l'occidente della secolarizzazione, non lo si raggiunge mai: solo, si sa che ci si allontana dall'oriente. L'ontologia non è quindi il punto consistente che pone un termine all'illimitato fluire della metafora e che si lascia cogliere dal concetto; ontologia è piuttosto il movimento che porta senza fine da oriente a occidente, dal mito al logos, dalla metafora al concetto.¹¹

Concetto e metafora. Cosa li unisce e cosa li separa? È presente una sorta di movimento osmotico tra l'uno e l'altra.

Per concetto è inteso il 'proprio' e l'universale. 'Proprio' perché è autoreferente, esprime se stesso; universale perché è un concetto puro, valido in egual modo e così per tutti. Ora, che il concetto sia 'proprio' ed universale resta un'illusione. Perché il concetto non può non crearsi da un

¹¹ M. Ferraris, *Postille a Derrida*, pp. 180-181

1. GRAFFI E SGUARDI

differenziamento, da un'espressione che proviene da un luogo altro, del pensiero e dei sensi.

Il tropismo del pensiero è sempre all'opera: è la metafora che si fa concetto; è la poesia, il *mythos*, che diviene metafisica. Gli antichi poeti greci, da Saffo ad Anacreonte, non velano la metafora: la mostrano in tutta la loro innocente ed ingenua bellezza; la posano e l'espongono con cura sull'altare. Una metafora chiara e non dissimulata, e per questo di grande forza.

Riportiamo alcuni versi di Saffo, dalla traduzione che ne fa Quasimodo:

Scuote l'anima mia Eros,
come vento sul monte
che irrompe entro le querce,
e scioglie le membra e le agita,
dolce indomabile belva.

La metafora nasce da uno sguardo puro, sacrale, che sente la divinità nella natura, l'essere nella *physis*. Presuppone dunque una capacità del guardare che diventa *visione*, un andare alle essenze, o un far sì che le essenze arrivino. Come abbiamo già detto, la polarità attivo-passivo si con-fonde, diventa intreccio.

Il movimento del sole – da oriente ad occidente – viene preso ad emblema di questo farsi concetto della metafora, e del nascere della filosofia come metafisica, dove la Grecia è il luogo-di-mezzo. Il suo arcipelago e le sue coste frastagliate sono la geografia più invitante per operare cesure e differimenti del pensiero; del racconto, che si astrae e naviga da un lembo di terra all'altro, creando sovra-livelli di strati del pensiero, con diverso spessore e diverso peso. Questa immagine del nascente pensiero filosofico può essere ben suggerita dall'opera di Paul Klee *Strade principali, strade secondarie* (è solo una nostra associazione), dove le divisioni degli strati, di diverso colore e testura, è come se tendessero verso l'alto e verso l'azzurro.

*Riss*¹² o *différance*, dunque, non sono né metafore né concetti, né poesia né filosofia, proprio perché decidono-dividono poesia e filosofia, metafora e concetto. Queste ultime non hanno una consistenza propria, perché sono semplicemente l'uno la differenza dell'altro: il concetto non è che una metafora differente-differita [...], e così pure la filosofia non è che poesia differente-differita.¹³

¹² taglio

¹³ M. Ferraris, *Metafora, metafisica, mito ecc.*, in *Postille a Derrida*, p.188

1. GRAFFI E SGUARDI

In età contemporanea, con quella che è stata genericamente indicata come post-filosofia, vi è un ritorno al racconto (non nel senso che ne dà Lyotard di 'grande narrazione', che lascia invece il posto alla frammentazione dei



1. GRAFFI E SGUARDI

Paul Klee, *Strade principali e strade secondarie*, 1929

discorsi), meglio sarebbe dire al romanzo, che diviene il mezzo e il modo di fare filosofia, perché crea e ridisegna mondi. Non pensiamo solo ai filosofi romanzieri quali Sartre o Camus, ma a scrittori come Proust, il quale col suo capolavoro *Alla ricerca del tempo perduto*, si pone al centro della riflessione di molti filosofi ed intellettuali del secolo scorso. Uno tra questi è Richard Rorty, che provenendo dalla filosofia analitica, cambia decisamente versante e si fa portatore dell'istanza letteraria all'interno dell'accademismo filosofico americano.

Se Nietzsche avesse potuto concepire il canone dei grandi filosofi del passato come Proust concepiva le persone che gli capitava di conoscere non avrebbe cercato di essere un teorico, non avrebbe anelato al sublime, sarebbe sfuggito alle critiche di Heidegger e avrebbe soddisfatto le aspettative di Kierkegaard e Nehamas. Sarebbe stato un Kierkegaard non cristiano, un 'esteta' autoconsapevole nel senso kierkegaardiano del termine. Se fosse rimasto fedele al suo stesso prospettivismo e anti-essenzialismo

1. GRAFFI E SGUARDI

sarebbe sfuggito alla tentazione in cui era caduto Hegel, la tentazione di pensare che trovando il modo di sussumere i propri predecessori sotto un'idea generale non si ottiene solo un modo di ridescriverli, utile per i propri fini personali di autocreazione, ma anche qualcosa di più. Se poi la conclusione che se ne trae è che si è scoperto il modo di rendersi completamente diversi da loro, di fare qualcosa di assolutamente diverso, allora, come dice Heidegger, si è 'ricaduti nella metafisica'. Perché quello che si sta dicendo ora è che nessuna delle descrizioni che si applicavano ai propri predecessori valgono anche per noi stessi, che tra noi e loro c'è un abisso. E questo significa pensare di aver trovato una ridescrizione del passato che è in stretto contatto con un'autorità esterna – qualcosa con l'iniziale maiuscola: Essere, Verità, Storia, Sapere Assoluto o Volontà di potenza. A questo si riferiva Heidegger quando definiva Nietzsche 'nient'altro che un platonico rovesciato': lo stesso impulso ad affiliarsi a qualcosa di superiore che aveva indotto Platone a reificare l' 'Essere' spinse Nietzsche a cercare di affiliarsi al 'Divenire' e alla 'Potenza'.

Proust non aveva tentazioni di questo genere. Alla fine della sua vita egli sapeva che quello che aveva fatto era stato di guardare indietro nel tempo, di aver visto colori, suoni, oggetti e persone prender posto nella sua descrizione. Non riteneva di aver guardato questa sequenza di eventi dall'alto in basso, come se avesse guadagnato, oltrepassando ogni visione prospettica, un metodo non prospettico di descrizione. La *theoria* non rientrava tra le sue ambizioni; Proust era un prospettivista che non aveva bisogno di accertarsi che il prospettivismo fosse una teoria vera. L'esempio di Proust insegna allora che i romanzi sono un mezzo più sicuro della teoria per affermare la propria consapevolezza della natura relativa e contingente delle figure autoritarie. Infatti i romanzi solitamente parlano di persone e queste, a differenza delle idee generali e dei vocabolari decisivi, sono chiaramente cose temporali, prese in una rete di fenomeni contingenti. Poiché i personaggi dei romanzi invecchiano e muoiono – poiché

indubbiamente condividono la finitezza dei libri a cui appartengono – non si corre il rischio di pensare che adottando un certo atteggiamento nei loro confronti si è automaticamente assunta una determinata posizione nei riguardi di *tutti* gli uomini. I libri che parlano di idee, invece, anche quando sono di autori storicismi come Hegel e Nietzsche, sembrano descrizioni di oggetti eterni legati da relazioni necessarie, e non resoconti genealogici del rapporto di filiazione tra vocabolari decisivi, resoconti da cui emerge come questi ultimi siano il prodotto di accoppiamenti casuali, di incontri fortuiti.¹⁴

1.6 Cogito e follia

I solchi, l'abitudine dei sensi e del senso: metafore sedimentate. Ciò che resta fluido invece (le metafore *vive*), è un modo di guardare che sia sempre nuovo; la libertà di ascoltare i controtempi sullo sfondo, di lasciar disperdere l'attenzione dalla linea principale del discorso, e di aggirarsi per le 'strade secondarie'. Disperdere e diffondere lo sguardo hanno in sé una libertà e un potere creativo che noi chiamiamo *vaghezza fertile*, che, di nuovo, non è del soggetto e non è di ciò che si osserva, ma si situa nelle e tra le pieghe aeree, nei ponti gettati tra ciò che, istante dopo istante, è sé e

¹⁴ R. Rorty, *Contingency, irony, and solidarity*, 1989; tr. it. *La filosofia dopo la filosofia*, Roma -Bari, pp. 130-131

1. GRAFFI E SGUARDI

ciò che è altro; convoluzioni sospese che vanno a tessere trame sempre cangianti, in divenire.

Di conseguenza, vi è un aspetto politico in tutto questo: la libertà di vedere le cose col proprio sguardo, la ‘capacità di vedere una caffettiera e di sentire cantare gli uccelli a modo nostro e non come ci è stato insegnato’¹⁵; capacità di una soggettività non considerata quale contenitore di pensieri all’interno di una comunità – dove la Legge è il *nomos*, la regola e la commisurazione di un dentro ad un fuori, regola utilitaria o teologica – ma di una soggettività aperta, che si muove nella comunità e che *gioca* nel pieno rispetto della ‘*follia*’ di ciascuno.

E se è vero, come dice Foucault, come rileva Foucault, citando Pascal, che non si può parlare della follia che in relazione a quest’ ‘altra forma di follia’ che permette agli uomini di ‘non essere folli’, cioè in relazione alla ragione, sarà forse possibile non tanto aggiungere qualcosa a ciò che dice Foucault, ma *ripetere* forse, ancora una volta, nel punto di questa *separazione* tra ragione e follia, come dice molto bene Foucault, il senso, un senso di questo Cogito, o *dei* ‘Cogito’, perché il Cogito di tipo cartesiano non è la prima né l’ultima forma del Cogito; e provare che si tratta, qui, di una esperienza che nelle sue estreme conseguenze, non è forse meno avventurosa, pericolosa, enigmatica, notturna e patetica di quella della follia e che le è, credo, molto meno *avversa* e accusatrice, accusativa, oggettivante di quanto Foucault non sembri crederlo.¹⁶

¹⁵ E. Berne, *Games people play*, 1964; tr. it. *A che gioco giochiamo*, Milano, p. 205

¹⁶ J. Derrida, *Cogito e storia della follia*, in *La scrittura e la differenza*, p. 42

C'è stato un dialogo serrato tra Derrida e Foucault circa la follia e la sua separazione, teorica o fattuale, con la ragione. Per Foucault il Cogito ha espulso ed emarginato la follia per costruire ed esercitare il suo potere, ma Derrida contesta che queste osservazioni e denunce non possono non esprimersi che all'interno della ragione logica, e che la follia non è altro che un differimento del Cogito stesso, mostrando una continuità e compenetrazione tra follia e ragione.

... il silenzio della follia non è *detto*, non può essere detto nel logos di questo libro ma reso presente indirettamente, metaforicamente se posso dir così, nel *pathos* [...]

... perché l'elogio di un silenzio è sempre in un logos, in un linguaggio che oggettivizza; [...]¹⁷

Il *pathos* è il sentire 'che viene prima' delle formulazioni logiche – il gesto non ancora codificato. Quando si vede realmente l'albero che ci sta davanti? E quando l'altro che intercetta il nostro sguardo? Dobbiamo davvero ostinarci a cercare di spogliare il nostro guardare per giungere alla *visione*? Oppure la consapevolezza delle implicazioni, delle intersezioni che

¹⁷ J. Derrida, *Cogito e storia della follia*, in *La scrittura e la differenza*, p. 47

1. GRAFFI E SGUARDI

genera la teoria dell'interpretazione – l'ermeneutica - ci concede 'la bellezza' di questa eccedenza del senso, vaga e danzante come sentiva Nietzsche?

Ciò che Derrida vuole farci capire scrivendo nella sua prosa inarginabile, è che non serve dichiarare e declamare la fine o l'oltrepassamento della metafisica per fare un passo avanti nella storia della filosofia, o dichiarare anch'essa finita – progetto o presunta constatazione questa di chiare vedute teleologiche.

Ci fa capire che il logos ci serve, è la nostra identità. La genesi – delle cose, del senso - non è una volta per tutte, ma è dentro al discorso, al logos, alla metafisica: pulsa ora qui e ora là.

Affinché il senso appaia in un certo luogo di questa geografia metafisica, esso deve morire in un altro, così come Foucault vedeva nelle guerre e nelle battaglie l'immagine di ciò che accade nella politica e nella teoria, in una visione quasi eraclitea del senso.

Derrida ci insegna a non rinunciare all'edificio metafisico, ma a comprenderlo e a rivoltarne le pieghe; e se serve magari rivoltarlo tutto, ma non distruggerlo.

2. Segreti nelle pieghe

«In *White Noise* [...] ho cercato uno squarcio di luce nel quotidiano. A volte è una luce quasi spaventosa. Altre volte può diventare quasi sacra [...] Il nostro sentimento di paura, lo evitiamo perché lo avvertiamo a un livello molto profondo, e ciò provoca un conflitto intenso [...] credo che sia una cosa che avvertiamo tutti, ma di cui non parliamo mai, una cosa che c'è e non c'è. Ho cercato, in *White Noise*, di collegarla ad un altro sentimento, quel sentimento di trascendenza che resta appena al di fuori della nostra portata. Questo straordinario miracolo della realtà è in un certo senso connesso al timore straordinario che è la paura della morte, che tentiamo di mantenere al di sotto della superficie delle nostre percezioni. »

Don Delillo

2.1 Nuances

Nei due capitoli precedenti abbiamo scritto circa la soggettività, col suo sguardo, e la metafora; entrambe caratterizzate da uno spostamento o tropismo. Abbiamo detto di Proust e di quello che Rorty chiama ‘ridescrizione’, ovvero della ri-creazione interpretativa di un mondo. In *Alla ricerca del tempo perduto*, nella memoria c’è un movimento innescato dai sensi (l’olfatto, il gusto, ...) che costituisce un differimento, e l’io si trova così caratterizzato da compresenze, che Proust ha saputo condensare e far respirare così bene nella sua prosa. Abbiamo visto inoltre che la scrittura lascia aperte innumerevoli vie di fuga, fino a poter diventare, seguendo il gioco e l’etimologia del termine, una fuga bachiana o alla César Franck. Ciascun interprete è da questo punto di vista un co-compositore nel suo ridescrivere la ridescrizione. Dunque, sia la scrittura che la soggettività sono caratterizzate da com-presenze o co-assenze; ad ogni modo, sono molteplicità.

Roland Barthes contrappone al concetto di individuo quello di individuazione. L’individuazione ha in sé il concetto nietzschiano di io

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

come pluralità e rete mobile di forze diverse, ma l'idea originale e suggestiva che introduce Barthes è quella di *Nuance*, una nebulosa, soffice ma gravida di senso, che circonfonde l'individuazione.

La pratica (generale: mentale, scritta, vissuta) dell'individuazione, è la *Nuance* (etimologia: ci importa perché essa implica un rapporto con il *Tempo che fa, coelum* in latino -> francese antico *nuer* = paragonare i colori sfumati con i riflessi delle nuvole).

La *Nuance*: prenderla fortemente, generalmente, teoricamente, per una *lingua* autonoma; [...]

Nuance = differenza (*diaphora*). Avanziamo all'interno della nozione attraverso un paradosso, di cui Blanchot dà una formulazione (e la chiave): "Ogni artista <è la pratica che interroghiamo> è legato ad un errore con il quale ha uno speciale rapporto d'intimità [...] Ogni arte trae origine da un difetto eccezionale, ogni opera è quel difetto d'origine in azione, da cui ci vengono il minaccioso appressarsi della pienezza e una luce nuova"-> In effetti: dal punto di vista *endoxale*, la *nuance*, è *ciò che è riuscito male* (dal punto di vista della gran parte dell'opinione retta, detta *buonsenso*, ortodossia). Metafora che accredita questa visione: le più belle ceramiche, quelle in cui un difetto, un eccesso di cottura del colore produce delle *nuance* incomparabili, delle strisce inattese, voluttuose. In un certo modo, la *Nuance*: ciò che irradia, diffonde, *trascina* (come la bella nuvola di un cielo). Ora c'è un rapporto tra l'irradiazione e il vuoto: nella *Nuance*, c'è come un tormento del vuoto (ragion per cui essa non piace tanto agli spiriti 'positivi').¹

¹ R. Barthes, *La préparation du roman. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*; tr. it. *La preparazione del romanzo*, Milano – Udine, pp. 101-103. La citazione di Blanchot fatta da Barthes è tratta da: M. Blanchot, "D'un art sans avenir", *Le livre à venir*, Parigi 1959.

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

In questo passo da noi riportato sono presenti diversi temi che andremo a toccare di seguito:

- quello della *Nuance* come lingua autonoma;
- l'artista e l'"errore", ossia la sua originale *deviazione*;
- l'irradiazione, il vuoto e la nuance che *trascina* (d'ora in poi scriveremo nuance con l'iniziale minuscola, così come per *différance*).

Gli spostamenti, i concetti diretti ad altri concetti (*tropos* in greco = direzione), le metafore che si sedimentano a formare pianure del senso, percorribili in lungo e in largo: tutto questo concorre all'individuazione, che si costituisce e parla per differimenti - differenze.

La scrittura consente l'ubiquità delle visioni e delle presenze: oggi Platone potrebbe essere più *presente* in una pianura del Texas che ad Atene.

Oppure in una mente che contempla Platone può riflettersi Atene ed il Texas, può mescolarsi la luminosità di questi luoghi geograficamente lontani. L'essere *schizo* di Deleuze e Guattari, si pone proprio come proposito etico e gnoseologico quello di non censurare queste connessioni che alla superficie possono sembrare illogiche o semplicemente distanti, e

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

che pure vivono esse stesse di superfici, e nascono da associazioni quasi oniriche del pensiero.

Tutto questo ci incoraggia ad essere surrealisti e surrealisti magici, magari latino-americani, con storie cruente alle spalle, vissute o letterarie, e con un coltello in tasca, pronti a tagliare: tagli precisi e che non sfigurano².

Quando sogniamo è come se scrivessimo e girassimo film surrealisti -> inversione dell'imitazione surrealista del sogno, del suo rincorrerlo.

Le associazioni possono essere evidenti, oppure legate ad un esile legame semantico e del vissuto, almeno apparentemente.

Colui che sogna inventa la propria grammatica. Non c'è materiale significante o testo preliminare che egli si *accontenterebbe* di utilizzare, anche se non ci rinuncia mai.

Malgrado il loro interesse, è questo il limite della *Chiffriermethode* e del *Traumbuch*.

Questo limite sta nella generalità e nella rigidità del codice quanto nel fatto che in quel metodo ci si preoccupa eccessivamente dei contenuti e troppo poco delle relazioni, delle situazioni, del funzionamento e delle differenze: "Il mio metodo infatti non è comodo come il popolare metodo cifrato, che traduce il contenuto del sogno in base a una chiave fissa; anzi, sono quasi rassegnato al fatto che lo stesso contenuto possa rivestire un significato diverso, secondo le persone e il contesto". In un altro passo, per confermare questa affermazione, Freud crede di poter fare appello alla scrittura cinese:

² "I tagli di Lucio Fontana vengono da lontano, dal suo paese d'origine, l'Argentina. Dove la lama si intreccia imprevedibilmente alla musica, all'arte, alla letteratura, alla vita." Philippe Daverio, *L'arte di guardare l'arte*, nella collana *punti di vista*, Firenze - Milano 2012, p.87

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

“Questi [i simboli del sogno] sono spesso plurisignificanti e ambigui, in modo che, come nella scrittura cinese, soltanto il contesto ci consente di volta in volta l’interpretazione esatta”.

Il fatto che manchi un codice esauriente e assolutamente infallibile, significa che nella scrittura psichica, che annuncia così il senso di ogni scrittura in generale, la differenza tra significante e significato non è mai radicale.³

Come in Proust; e come in Kafka, decelerato ed espanso, fino ad un’implosione filamentosa di immagini e voci. Metamorfosi dove una persona ne diventa un’altra; e così pure accade per i luoghi. Un accadimento sensuale può diventare mostruoso all’istante; in breve, la psiche: paure, desideri, paure di desideri, fobia della stessa paura.

Di questi film prodotti nel sonno, nella maggior parte dei casi non ricordiamo nulla. I neuro-scienziati ci dicono che il loro svanire è necessario alla salute psichica: i sogni sciogliono tensioni represses, alleggeriscono la mente in sovraccarico di informazioni. Il deflusso è necessario, e prima ancora che necessario⁴, è nella natura delle cose. Il

³ J. Derrida, *Freud e la scena della scrittura*, in *La scrittura e la differenza*, pp. 270-271. I passi riportati da Derrida sono da: S. Freud, *L’interpretazione dei sogni* [Opere, vol. III, Torino 1966], p. 106 e p. 325

⁴ Le teorie scientifiche tendono a spiegare determinati eventi ritenendoli necessari, salvo poi richiedere esse stesse giustificazioni da altre ragioni presunte e dimostrazioni da ricercare.

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

deflusso non è solo nel sogno (certo, qui ci sono effluvi di immagini e pensieri velocissimi nella loro *cangianza*), ma il deflusso avviene anche nel pensiero 'attivo' o consapevole; c'è uno svuotamento continuo dall'interno, da quel centro e anello di cui abbiamo parlato nel capitolo zero.

Questa inversione del fluire, che è allo stesso tempo un andare e tornare, o un 'andare via per sempre' ma di cui resta il ricordo - il fantasma ben più presente nell'anima o psiche - questo flusso è libero nel fanciullo e nell'artista - nell'accezione romantica di questa figura, che 'sogna ad occhi aperti'. E l'errore dell'artista di cui parla Blanchot accade proprio nel suo *errare*: in questo vagare si forma un tratto distintivo che è la sua intimità con un certo percorso, il suo 'gusto', un penetrare ed infiltrarsi personalissimo nel tessuto delle cose e delle idee, ed una predilezione per un certo tipo di stoffe e di macchie.

2.1.2 Nuance come lingua autonoma

La *nuance* è ciò che resta di pre-verbale nella scrittura; è il sapore della madeleine che si risveglia tra le righe della prosa. Un gesto dell'architaccia, nebulizzato e sempre in attesa di una possibile riconfigurazione.

Gli uomini - i loro occhi, il loro viso - condensano e sublimano tutte le architetture in cui vivono, che attraversano o che semplicemente vedono, anche da lontano - architetture di tutti i tipi: viventi, urbanistiche, dei giochi – e oltre a portarle a spasso, a per così dire incarnarle, le riportano ad un'archiscrittura del volto, che è quella dei solchi e delle rughe disegnate anche dal vento di mare, e dove la salsedine sospesa nell'aria umida è il velo tra cielo e pelle.

I gesti che gli uomini compiono sono anche frutto di queste alchimie che disegnano i loro volti, e che li tendono o li distendono, li offuscano o li rischiarano. È sul viso che si vede passare la *nuance*, come l'ombra di una nuvola in movimento.

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

Negli esseri umani è soprattutto la plasticità del viso che rende la vita un'avventura e non un'esperienza controllata. Affermazione che ha il suo fondamento su un principio biologico apparentemente insignificante, ma che, in realtà, ha un enorme peso sociale. [...]

Questo principio spiega l'origine dell'"intuizione" quasi fantastica dei neonati e dei bambini piccoli riguardo alle persone. Dal momento che ai neonati non è ancora stato insegnato che non debbono guardare troppo insistentemente il viso della gente, sono liberi di farlo e vedono molte cose che agli altri sfuggono e che il soggetto non si rende conto di rivelare. [...] Questo di solito si verifica nei "primi attimi" dell'incontro con una persona nuova, prima ancora di avere la possibilità di calcolare come presentarsi, così che il soggetto tende a rivelare cose che più tardi nasconderà.⁵

Quando Nietzsche in *Così parlò Zarathustra* scrive che lo spirito, dopo essere stato leone, bisogna che diventi fanciullo per il sacro dire Sì alla creazione di nuovi valori - questa inversione dell'esperienza e questo desedimentare, che scioglie le cose o i blocchi concettuali dalle loro unità presuntivamente scoperte o del tutto arbitrarie⁶ - è questo l'atteggiamento, in qualche modo coraggioso, che ci porta ad esplorare i testi e a diventare o tornare ad essere estremamente sensibili alle sue *nuances*, alle sfumature del cielo di questi mondi.

⁵ E. Berne, *What do you say after you say hallo?*; tr. it. "Ciao!"...e poi?, Milano, pp. 210-211

⁶ Ecco qui il riaffacciarsi del tema della visione e dell'approccio fenomenologico che si propone il ritorno 'alle cose stesse'.

Innocenza è il fanciullo e dimenticanza, un nuovo inizio, un gioco, una ruota che gira da sola, un primo movimento⁷

2.2 ‘Verità di una variazione’

‘Una ruota che gira da sola’ è il sogno scientifico di secoli: una macchina senza dissipamento, un marchingegno in moto perpetuo, a cui non aggiungere o togliere nulla in termini quantitativi, e che è fonte di energia inesauribile. L’epoca barocca è il tempo in cui si inizia ad avere un profondo fascino e passione per queste macchine, e il tempo in cui s’inventa e si costruisce tra le altre cose, l’orologio, che segna il tempo.

Un equilibrio dinamico consentirebbe il movimento continuo, e questo vale anche per il pensiero: tutto è reso possibile dalla compresenza degli opposti, da un certo *non sense* che Deleuze sa ben mettere in luce nei suoi scritti che trattano la logica del senso e il barocco.

⁷ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, p.

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

In *Alice* e in *Attraverso lo specchio*⁸, viene trattata una categoria di cose specialissime: gli eventi, gli eventi puri. [...]

È proprio dell'essenza del divenire l'andare, lo spingere nei due sensi contemporaneamente: Alice non cresce senza rimpicciolire, e viceversa. Il buon senso è l'affermazione che, in ogni cosa, vi è un senso determinabile; ma il paradosso è l'affermazione dei due sensi nello stesso tempo.⁹

Non solo c'è presenza dei due sensi opposti, ma c'è una variazione del senso, che è allo stesso tempo una variazione del suo grado d'apparizione sulla scena, e una variazione del luogo da cui partono gli sguardi nel teatro del pensiero.

Il prospettivismo in Leibniz, come pure in Nietzsche, in William e Henry James, in Whitehead, è anche un relativismo, ma non quel tipo di relativismo che crediamo. Non è una variazione della verità a seconda del soggetto, ma la condizione in cui appare al soggetto la verità di una variazione. È questa l'idea di fondo della prospettiva barocca. [...]

I punti d'inflessione costituiscono una prima sorta di singolarità, nell'estensione, e determinano pieghe che entrano nella dimensione della lunghezza delle curve (pieghe sempre più piccole...) I punti di vista costituiscono una seconda specie di singolarità,

⁸ Lewis Carroll, *Alice in Wonderland & Alice through the looking glass*, 1872

⁹ G. Deleuze, *Logica del senso*, p. 9

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

nello spazio, e rappresentano altrettanti involucri che obbediscono ai rapporti indivisibili di distanza. Né gli uni né gli altri, però, smentiscono il continuo: vi sono tanti punti di vista, la cui distanza è ogni volta indivisibile, quante sono le inflessioni nell'inflessione, di lunghezza sempre maggiore. Il continuo è fatto di distanze tra i diversi punti di vista, ma anche della lunghezza di un'infinità di curve corrispondenti. Il prospettivismo è dunque una forma di pluralismo, che in quanto tale implica la distanza ma non la discontinuità [...] Leibniz può definire allora l'estensione (*extensio*) come “la ripetizione continua” del *situs* o della posizione, cioè del punto di vista: questo non significa che l'estensione sia l'attributo del punto di vista, ma significa piuttosto che l'estensione è l'attributo dello spazio (*spatium*) inteso come ordine delle distanze tra i diversi punti di vista, ordine che rende possibile la ripetizione.¹⁰

Vogliamo ritornare ora su quella polarità soggetto-oggetto che abbiamo detto in precedenza con-fondersi, facendo riferimento questa volta al pensiero di Whitehead, al cui sviluppo Deleuze dedica numerose pagine ne *La piega*. Whitehead è infatti il filosofo che apre la costruzione teorica di Leibniz ad una metafisica che egli definisce “del processo”, fatta non di *enti*, ma di *eventi* e di loro reciproche “prensioni”. Queste sono allo stesso tempo, di nuovo, un prendere ed un essere prese; economicamente un dare ed un prendere simultanei, ma non in quanto scambio, bensì come un gesto unico e ambivalente o *ambiguo*.

¹⁰ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, pp. 32-33

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

Sempre in Whitehead, si parla di “occasioni attuali” - semplificando diremmo possibilità presenti o istantanee - che concorrono al verificarsi degli eventi, così come il correre verso l’alto, al vertice della piramide leibniziana della *Teodicea*.

Il “nexus delle prensioni” è mobile, come il nexus di tante banchine immaginarie in un porto; immaginarie perchè si estendono e si ritraggono di continuo; si tendono e si distendono armonicamente, fluttuano.

Nel nexus schizza un “supergettito”, che è lo zampillio della coscienza individuale, non dunque ontologicamente preesistente al magma vitale delle prensioni.

Whitehead tratta anche dell’importanza dell’arte come mezzo per ritrovare, seppure su di un altro livello - quello della *tékhnē*, quella “concrecenza” tra l’individuo e il tutto che noi associamo all’individuazione di cui parla Barthes, senza contorni definiti e *vaga*, seppure la prima - la concrecenza – produca in noi un’immagine più fisica, di corpi e membrane, rispetto all’idea di individuazione, che resta nella sua *nuance* poetica, più lattiginosa.

2.3 Le pieghe

Le pieghe sono nella *concrecenza*. E se volessimo situare una ‘piega prima’ filosofica, all’interno della concrecenza – azione che è solo speculativa, e ai fini di una ipotetica struttura metafisica del germogliare della piega¹¹ - la situeremmo nello spazio tra una psicologia puramente fenomenologia (riferita al mondo) ed una fenomenologia costitutivamente trascendentale (della coscienza trascendentale) che, lo ripetiamo, tessono un unico ordito ed un’unica trama che modellano lo spazio stesso. Le pieghe di questa stoffa sono prodotte, o si vengono a formare, attraverso una variazione di tensione del tessuto.

Se possiamo definire il Barocco come la piega che va all’infinito, da che cosa lo possiamo riconoscere subito, in che modo salta agli occhi? Lo possiamo riconoscere innanzitutto dalla forma tessile che assume la materia vestita: bisogna cioè che il tessuto, il vestito, svincoli le proprie pieghe dall’abituale subordinazione a un corpo finito. Un costume tipicamente barocco sarà largo, sciolto nello sbuffo, ricco di balze, e attornierà il corpo con le sue pieghe autonome, sempre moltiplicabili, invece di far trasparire le pieghe del corpo: *rhingrave*, farsetto allacciato, mantello largo, enorme

¹¹ Sappiamo che tutto ciò che è definito ‘primo’ implica una gerarchia ed una costruzione metafisica. Qui ci è utile al fine di una cartografia concettuale; cartografia che ha bisogno sempre di una scala di rappresentazione e di un compromesso per riportare la superficie sferica sul piano della carta.

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

bavero, camicia molle – è questo l'abbigliamento barocco per eccellenza, nel XVII secolo. Ma il Barocco non si risolve in un fenomeno di moda. Si proietta al di là, in ogni tempo e in ogni luogo, nelle innumerevoli pieghe dei vestiti che tendono a riunire i rispettivi indossatori, travalicando i diversi atteggiamenti, sormontando le contraddizioni corporee, e facendo infine emergere le loro teste dall'onda delle stoffe come quelle di altrettanti nuotatori.¹²

Le pieghe *coinvolgono* un soggetto, ma allo stesso tempo i vari coinvolgimenti attorno a più soggetti diventano un unico mare con le sue pieghe-onda. La comunità è dunque un mare; tanti mari per tante diverse comunità: *mare nostrum*, mare del nord, golfo persico... Il cosmopolitismo e l'immigrazione, il commercio, la circolazione delle idee e del sapere, sono fenomeni così naturali come la corrente del golfo che viaggia da un continente all'altro.

La logica del senso delle pieghe è lo studio della geografia dei mari che nascondono i fondali - l'inconscio della terra; ed i mari sono una cassa di risonanza fluida, che dona ad orecchi attenti una musica che viene da lontano, da colli di civiltà sommerse con le loro cattedrali (Debussy).

¹² G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, p. 199

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

Nelle pieghe nuotiamo o navighiamo. Possiamo veleggiare, portando lo scafo ad emergere il più possibile dalla superficie acquatica, facendoci sollevare dalle pieghe dell'aria. O possiamo immergerci del tutto nell'elemento acqua, rendendo invisibili pure le nostre teste, e fendendo alla base o in altezza la serie di pilastri mobili dell'oceano che sono le correnti.

Gli elementi sono nelle pieghe, ma sono anche *tra* la stoffa e i corpi:

Questa liberazione delle pieghe, che non si limitano più a riprodurre un corpo finito, si spiega facilmente: sono stati introdotti tra il vestito e il corpo dei fattori terzi, gli Elementi. Non vale nemmeno la pena ricordare che l'acqua e i suoi fiumi, l'aria e le sue nuvole, la terra e le sue caverne, la luce e i suoi fuochi sono di per sé pieghe infinite, come dimostra la pittura di El Greco. Meglio invece sottolineare la maniera in cui il rapporto tra il vestito e il corpo viene ora mediato, disteso, allargato dagli elementi. [...]

E non è forse il fuoco che si nasconde nelle incredibili pieghe della tunica della Santa Teresa del Bernini?¹³

E ancora:

¹³ Ivi, p. 200

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

La ricetta della *natura morta* barocca è la seguente: drappeggio, che crea pieghe d'aria o nuvole pesanti; tovaglie con pieghe marittime o fluviali; oreficeria dalle pieghe fiammeggianti; verdura, frutta, funghi, percorsi dalle pieghe della terra. Il quadro è talmente pieno di pieghe da ottenere una specie di fitto "agglomerato" schizofrenico. Le pieghe non potrebbero essere spiegate senza andare all'infinito e senza trarne la conseguente lezione spirituale. Ma questa ambizione di ricoprire la tela di pieghe non si ritrova anche nell'arte moderna: la piega *all-over*?

[...] questa fluidità o viscosità che trascina tutto su un impercettibile pendio, verso un completo predominio dell'informale. [...]

Anche se compressi, piegati e avviluppati, gli elementi sono potenze di allargamento ed estensione del mondo.

Nelle sue note a piè di pagina, Deleuze fa un accenno all'artista contemporaneo Christo, ai suoi "avviluppi giganteschi, e [al]le pieghe create da questi avviluppi". Questo artista della cosiddetta *land art* ha avvolto interi edifici con teli immensi, ha portato vele e lenzuoli in luoghi deserti e sconfinati. Perché delle vele nelle pianure, se non per rilevare e mostrare agli occhi la vita lussureggiante delle correnti d'aria, delle onde-piega e dei volumi che nascono da un vuoto, o dal vuoto che circonda e circonfonde i corpi?

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

Questo continuo riferimento all'arte e alle opere artistiche - senza entrare nel merito e nella domanda di cosa sia e cosa non sia 'arte' - ci lancia in un mondo del pensiero dove tutto è proiezione, dove tornano quelle ombre che Nietzsche dichiara scomparse nel meriggio. Nel declinarsi di queste ombre, è lì che nasce il senso, che è prima di tutto *sensus*, un sentire, e poi direzione. Ma a ben vedere, non c'è sentire senza una direzione del movimento, direzione intesa anche come un voler sentire (lanciare uno sguardo) o un essere colpiti, *presi* da una sensazione. E come le ombre si muovono per il moto apparente del sole, così il pensiero che attraversa la scrittura cambia di continuo angolazione, produce penombre e toni di luce che non saranno mai uguali ad un'altra lettura o riscrittura: la *cangianza*.

Heidegger parla della radura che si dischiude nell'ombra di una foresta.

Ciò che rende suggestiva questa immagine sono i margini tra il fitto e il chiaro. Le fronde degli alberi al confine della radura proiettano ombre che si muovono al soffio del vento, e che diventano i bordi sfrangiati.

Qui ci sono *pieghe di luce*, che hanno il riflesso argentato delle foglie. In ogni riflesso c'è una possibilità sospesa, che è data da un corpo, quello delle foglie, e dalla luce dell'essere. Quando Leibniz dichiara che il nostro mondo è il migliore dei mondi possibili, lo raffigura come il vertice di un'immensa piramide, la cui base si perde nella bruma delle infinite

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

possibilità. Ed è migliore perché risulta essere la convergenza di infinite serie diverse, dove le serie sono quelle degli eventi. Gli eventi ‘accadono’ e si lanciano al vertice della piramide per definire un mondo.

È chiaro che questo vertice è sempre ridisegnato ad un ritmo a noi non percepibile, perché modulato su ‘velocità infinite’; vertice cancellato altrettanto rapidamente dal vuoto che consente il respiro del disegno.

2.4 L’evento, l’alea, il vuoto

Torniamo al tessuto. Si può far ricadere un indumento sul pavimento: esso assumerà una forma che mostrerà alcune parti della stoffa e ne nasconderà delle altre. Si può ripetere questo gesto tante volte, e le pieghe saranno sempre diverse. Anche la percentuale di tessuto visibile e di tessuto nascosto varierà. Sono forme aleatorie, dove l’alea è il caso, il ‘gioco di dadi’, l’irrazionalità irriducibile che si nasconde negli eventi, e che la scienza ha sempre cercato di ricondurre ad una *ratio*, ad una teoria che la ‘spiegasse’.

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

Nel '600 vediamo succedersi due figure importanti, due matematici filosofi: Pascal e Leibniz. Entrambi si sono occupati del calcolo delle probabilità. Pascal rispetta l'irrazionale e 'le ragioni del cuore', cerca di capire e avere un certo controllo, seppur limitato, sulla casualità degli eventi. Leibniz, ispirandosi per sua stessa ammissione al *Traité des sinus du quart de cercle* di Pascal, indaga le microfisiche delle linee, l'infinitesimale di ciò che microscopicamente è noto ma che nelle sue inflessioni ci interroga. Perché oggi potremmo dire, essendoci da tempo aperti un varco nelle geometrie non euclidee, la logica dell'infinitesimale viene a curvare il piano geometrico, le superfici.

L'Evento è qualcosa di non riconducibile alle strutture di una teoria; è il *caso* che ad un occhio metafisico s'insinua nella struttura, ma che in realtà ad una visione che cambia con le cose, che si muove nello stesso gioco, mostra l'illusione delle strutture, la loro finzione, seppure questa, come abbiamo visto, sia davvero utile. Come si possono costruire ponti tra eventi diversi e tra menti diverse, di diverse epoche, se non con strutture artificiali, tecnologiche, che presuppongono un progetto ed uno studio preliminari?

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

Politica, etica e biografia hanno un fondamento comune, ed è la tecnica, e precisamente quella quintessenza della tecnica che è la scrittura. [...]

Rispetto alla tecnica, Derrida è sempre stato un integrato e non un apocalittico, questo non tanto perché coltivasse chissà quale entusiasmo per la tecnica, quanto piuttosto perché riteneva, per i motivi che abbiamo visto, che la tecnica c'è da sempre e c'è dovunque [...]¹⁴

L'evento s'insinua nel disegno; il caso *disturba* la linea retta dello schema, e con la sua movenza gli dà vita. La movenza, il disturbo, sono dati da una certa distribuzione del vuoto, dove una leggera variazione in un ordine di grandezza piccolissimo può avere ripercussioni a livello visibile e planetario -> il battito d'ali d'una farfalla che provoca un tornado. Ma senza spingerci così oltre, a celebri teorie fisiche, ci interessa osservare le piccole crepe sui ponti, le buche sulle strade. Tutte nate da contingenze di forze, dai moti tellurici ai mezzi di locomozione, non tralasciando le precipitazioni atmosferiche e le variazioni climatiche (il caldo torrido, il gelo). Queste fanno del ponte e del manto stradale un'opera d'arte inconsapevole a chi la vive, e che per questo la scrive, la incide/scolpisce, senza soluzione di continuità.

¹⁴ M. Ferraris, *Ricostruire la decostruzione*; Milano 2010, p.30

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

Questo pensare in modo così poetico - ossia fare del problema delle strade del Sud Italia, così piene di buche, un godimento estetico e concettuale - sembra una consolazione. Ma questa nostra considerazione circa la distribuzione del vuoto, nelle buche e nelle crepe, diventa metafisica se si trasferisce sul piano della scrittura della nostra era, e stiamo parlando qui della scrittura digitale.

Leibniz codifica un tipo di linguaggio, quello binario, che nella nostra contemporaneità ha pervaso il mondo e la nostra vita. Esso si fonda su due cifre – 0 e 1 - e solo su queste due: interruttore spento o acceso; impulso o assenza s'impulso; vuoto o pieno.

Ferraris, seguendo e illustrando l'opera di Derrida, ha evidenziato molto l'importanza del supporto digitale, il fatto che esso ha consentito il diffondersi della scrittura in modo così capillare nelle nostre vite. Come esempio emblematico, egli considera il fatto che i telefonini, da mezzo puramente fonico e che consente l'ascolto e la diffusione della voce, è diventato mezzo di scrittura, una piccola macchina da scrivere, attraverso l'invio e la ricezione di sms, messaggi brevi.

Noi ci accodiamo a questa analisi, riconducendola nella nostra trattazione al gesto archiscritturale fecondatore del senso: la tecnologia *touchscreen*

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

rappresenta un ritorno al gesto. Gesto però mappato questa volta da questa tecnologia di pieni e di vuoti -> gesto di un vuoto su un vuoto, dove tutto è alleggerito e diventa *software*.

Deleuze ha osservato che la tecnologia informatica - i computer per intenderci - è materialmente costruita con l'elemento chimico del silicio, l'elemento predominante della materia inorganica. Questo impiego massiccio del silicio rappresenta la sua rivincita sugli organismi viventi. L'uomo ha costruito questo mezzo di elevazione del pensiero, ad alta velocità, su di un elemento chimico che è stato scartato in precedenza dalla natura biofisica degli organismi viventi. Il silicio rappresenta l'inanimato, l'inanimato che però consente *il volo* dei segnali. I segnali sono le informazioni, dall'unità basilare del *bit*, fino al messaggio intero da convogliare, che può essere uno scritto, una sinfonia, un documento, tutti codificati e decodificati, in ultima analisi, in 0 e 1.

In tutti i segnali digitali è presente il vuoto, più o meno grande a seconda della diversa risoluzione, ossia della mappatura che può essere a maglie più o meno strette. All'occhio o all'orecchio, prestando attenzione, si può notare la differenza con un segnale analogico, dove c'è una copia analoga

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

in continuità al solco inciso, o alla pellicola su cui si è impressa la luce. La discrezionalità del segnale digitale ad alta risoluzione può perdersi nell'infinitesimale, ed in un infinitesimale all'inverso se le finestre della 'mappatura' si sovrappongono creando un'immagine sovra-codificata e su cui si operano algoritmi matematici predefiniti.

Nella scrittura digitale, col perfezionarsi delle sue risoluzioni, vi è dunque una sovra-codificazione, un eccesso di segnale che sfugge al reale che essa registra o rappresenta, con la possibilità di creare immagini *ritoccate*, simulazioni di modelli fisici, progettazioni industriali, ingegnerie di vario tipo. Queste tecniche sono velocissime perché veleggiano sulla superficie sorvolando le sue pieghe; sono ad esse *tangenti, toccanti*.

Il vuoto – che non è una entità, ma un farsi vuoto, uno svuotarsi – è dunque duplice:

- passa attraverso tanti piccoli zeri del linguaggio digitale -> sorgenti puntiformi aperte da assenze, e da cui sgorgano eccedenze (assenza/eccedenza nel senso paradossale su cui Deleuze pone così tanta attenzione ed inventiva);

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

- e passa attraverso gli zeri che sono i pori della pelle; su di un corpo che si fa massimamente espressivo nel volto, e dove il sudore disegna i delta che scivolano via nell'aria circostante i corpi.

Aria circostante che, come abbiamo notato facendo riferimento alle opere di Christo, si gonfia a formare dei volumi ripiegabili all'infinito. E questo perché le pieghe sono sempre *diverse*: divergono sempre da un ipotetico asse di simmetria, portando all'infuori o all'indentro la piega e lo sguardo che la insegue.

Lo sguardo cerca di fare propria la piega, per dischiuderla e conoscere, carpirne il segreto. Ma è anche la piega a custodire uno sguardo; uno sguardo nuovo, non ancora di nessuno, e che con la sua microfisica dona un cambiamento: la *verità della variazione*.

2.5 Soffio

Ne *La scrittura e la differenza* è presente anche un saggio che Derrida dedica ad Antonin Artaud e al suo teatro sperimentale di quegli anni '60; saggio che s'intitola *La parole soufflée*. L'aggettivo 'soufflée' in italiano

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

può essere tradotto con *soffiata*, nel senso di sottratta, rubata; oppure con *ispirata*. È comunque presente un soffio, che può essere quello divino, delle Muse, o semplicemente di correnti d'aria. C'è bisogno di un soffio affinché la parola sia pronunciata e si dilegui così come l'estinguersi del soffio. Soffio è anche il fruscio del ladro, il cui protettore è Hermes: il movimento furtivo è quello del senso, un *rubato*, che in termini musicali è un anticipare e ritardare che si compensano all'interno della frase, e si riportano alla posizione d'equilibrio, al *tactus* o *pulse*.

Derrida, inseguendo Artaud, indaga quello che avviene nell'atto proprio dello scrivere: quale strana alchimia causa un continuo differimento tra ciò che si intendeva dire, e ciò che a conti fatti si scrive?

È l'oblio: l'oblio delle parole sospese e in procinto di essere messe giù su carta; oblio che accade perché il pensiero viene deviato e catturato in altre concatenazioni, in altri percorsi che sono in gran parte non controllabili, a meno che non si voglia cadere nel blocco dello scrittore o nella paralisi mimica dell'attore-performer.

Avviene uno svuotamento, una erosione che è quella di terre mobili, di dune su cui il pensiero vorrebbe basare la propria scrittura, l'incisione, ma che non può che sfuggire a tale pretesa. Artaud si abbandona a questa constatazione, riportando la parola ad essere gesto fonico e allo stesso

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

tempo corporeo come gli altri; ad essere grida, urla, così come le gambe possono proiettare calci o disegnare circonferenze leggere -> architracce.

Artaud continuava a ripeterlo: l'origine e l'urgenza della parola, quello che lo spingeva ad esprimersi si confondeva col difetto proprio della parola in lui, con il "non aver niente da dire" a proprio nome. "Questo sparpagliamento delle mie poesie, questi vizi di forma, questo cedimento costante del mio pensiero, sono da attribuire non ad una mancanza di esercizio, di possesso dello strumento che maneggiavo, di *sviluppo intellettuale*, ma a uno sprofondamento centrale dell'anima, a una specie di erosione, essenziale e insieme fugace, del pensiero, al non possesso passeggero dei benefici materiali del mio sviluppo, alla separazione anormale degli elementi del pensiero... C'è allora un qualcosa che distrugge il mio pensiero; un qualcosa che non mi impedisce di essere quello che potrei essere, ma che mi lascia, se posso dire, in sospenso. Un qualcosa di furtivo che mi toglie le parole *che ho trovato*".

Sarebbe allettante, facile e fino a un certo punto legittimo, sottolineare l'esemplarità di questa descrizione. L'erosione "essenziale" e "fugace", "essenziale e insieme fugace" è prodotta dal "qualcosa di furtivo che mi toglie le parole *che ho trovato*". Il furtivo è fuggevole, ma è più che fuggevole. Il furtivo è, in latino, la maniera del ladro; che deve fare molto in fretta per sottrarmi le parole che ho trovato. Molto in fretta, perché deve scivolare invisibilmente nel nulla che mi separa dalle mie parole, e trafugarmele prima ancora che io le abbia trovate, perché, avendole trovate, io abbia la certezza di esserne già sempre stato spogliato. [...]

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

La sottrazione si produce come l'enigma originario, cioè come una parola o una storia che nasconde la sua origine e il suo senso, non dicendo mai da dove viene, né dove va, in primo luogo perché non lo sa, e perché questa ignoranza, cioè l'assenza del suo proprio soggetto, non le si aggiunge, ma la costituisce. La sottrazione è l'unità primitiva di quello che poi si diffrange come furto e come occultamento.¹⁵

Nelle pieghe dove si nasconde l'ignoto vengono riflesse e *rubate* parti e sezioni della realtà visibile, in quel surrealismo magico che vede l'inversione dei gettiti - di colore, di materia e di luce - dal fuori al dentro oltre che dal dentro al fuori.

È un'interiorità di spazio, e non ancora di nozione. È un'interiorizzazione dell'esterno, o un'invaginazione del fuori, che non potrebbe prodursi da sola se non esistesse interiorità vera e propria *altrove*. Resta però il fatto che è il corpo organico a conferire alla materia un interno grazie al quale il principio di individuazione riesce a esercitarsi su di essa: di qui l'evocazione delle foglie d'albero, sempre diverse le une dalle altre, per nervature o pieghe.

Piegare-spiegare non significa più allora soltanto tendere-distendere, contrarre-dilatare, ma avvolgere-sviluppare, involvere-evolvere.¹⁶

¹⁵ J. Derrida, *Artaud: la parole soufflée*, in *La scrittura e la differenza*, pp. 228-230; la citazione fatta da Derrida è presa da: A. Artaud, *Corrispondenza con Jacques Rivière*, in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano 1966, p. 6

¹⁶ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, p. 14

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

Torniamo infine a *Freud e la scena della scrittura*, dove si parla di un *notes magico*, e del sogno come di una “scrittura originale”.

Questa scrittura avviene su di una superficie, un *notes*, che è magico perché continuamente cancellabile; una tavola di cera su cui dopo aver scritto si può passare un altro strato di cera, così da riportare ad una sorta di verginità la tavola.¹⁷ Il *notes* psichico è però anche più o meno permeabile a certe impressioni. Vi sono facilitazioni o barriere al passaggio, che vanno a formare un mondo di acque e fiumi sotterranei che potrebbero riemergere poi in sorgenti. C'è un deflusso verso il basso – come certi veri e propri mari carsici del Messico che si collegano all'oceano – e un deflusso verso l'alto, che è il desiderio di astrazione e trascendenza dove il pensiero si fa sempre più leggero perché diventa velocissimo (Deleuze).

Questa tensione creata dal doppio movimento contrapposto, è ben evocata dalle parole in epigrafe a questo capitolo; parole di un'intervista allo scrittore Delillo, autore di uno dei romanzi considerati tra i più rappresentativi del cosiddetto postmodernismo: *White Noise*.

White noise, rumore bianco: un suono che ha in sé, polverizzate, tutte le frequenze dello spettro udibile. Con i mezzi digitali, esso è facilmente

¹⁷ L'equivalente oggi di certe lavagnette per bambini che utilizzano però polvere di grafite.

2. SEGRETI NELLE PIEGHE

producibile. In questo suono globale c'è molto vuoto, e suoni di brevissima durata - per questo polverizzati - che vengono a creare dei fruscii: un *soffio*.

Se nella creazione di questo suono è posta una certa *cura* artistica, e lo si vuole caratterizzare di un qualcosa, si fanno emergere in dati istanti alcune frequenze piuttosto che altre, polarizzando l'ascolto: si inviterà ad una direzione auditiva; si imprimerà un tropismo fonico.

Oppure, al contrario, si può svuotare il rumore bianco in certi *range* di frequenza¹⁸, sempre modulando questi svuotamenti nel tempo e creando così un involuppo complessivo del suono -> *rimozioni* che possono avere un proprio destino.

¹⁸ Ad esempio, un filtraggio molto semplice è quello operato sulle frequenze più acute, trasformando così il *rumore bianco* in *rumore rosa*, in analogia agli spettri luminosi.

2. *SEGRETI NELLE PIEGHE*



Bruce McAllister, *THE HANGING AT RIFLE GAP. WORKERS FASTEN DOWN ONE END OF THE QUARTER-MILE-WIDE, SIX-TON CURTAIN. CONCEIVED BY ARTIST CHRISTO JAVACHEFF.*

WITHIN 24 HOURS CANYON WINDS RIPPED IT TO SHREDS, 1972

3. Il pensiero come tocco

La carezza è un modo di essere del soggetto,
in cui il soggetto nel contatto con un altro
va al di là di questo contatto.

Il contatto in quanto sensazione fa parte
del mondo della luce. Ma ciò che è accarezzato
non è, a rigor di termini, toccato.

E. Levinas, *Le Temps et l'Autre*

In questo quarto capitolo entra in scena la figura di un terzo filosofo, dopo Derrida attorno al quale ruota l'intera tesi, il nostro filosofo principe o 'divo', e Deleuze, che spinge e ci spinge con naturalezza alla diversione. Un filosofo a cui abbiamo fatto riferimento nella *Premessa*, e che sarà prezioso per aiutarci a mettere in relazione le linee di pensiero dei primi due: Jean-Luc Nancy. A lui e alla sua riflessione filosofico estetica, Derrida dedica il saggio *Le toucher, Jean-Luc Nancy*.

3. IL PENSIERO COME TOCCO

In un gioco di rimpalli, Nancy in questo passo tratto dalla trascrizione di un suo seminario, parla dello scritto di Derrida nato attorno alle sue proprie riflessioni sul tocco, ed in particolare attorno ai due saggi *Psyche* e *Corpus*:

... nel momento in cui si arriva al tatto, al senso dei sensi, al senso che in qualche modo espone la sensibilità, la sensorialità, la sensualità come tale, si affronta qualcosa che ha comunque una particolarità o che espone la particolarità del sensibile. Questo discorso è in rapporto di filiazione diretta con ciò che Aristotele dice dell'*aisthesis* in generale: la comunione del senziente e del sentito è al tempo stesso una comunione e una separazione; è necessario che il senziente sia la stessa cosa del sentito, sentire è divenire ciò che è sentito, ma al tempo stesso significa non confondersi con ciò che è sentito, altrimenti non ci sarebbe più nemmeno un sentito. Ebbene, nel tatto – ed è su questo che Derrida insiste molto nel suo libro – ci sono tutti gli elementi necessari per dare l'apparenza dell'immediatezza: io tocco ed è come se questo fosse la fine di ogni distanza visiva, olfattiva, uditiva, e dunque come se ciò fosse un punto d'origine. Ma il tatto suppone e implica proprio lo scarto all'interno del tatto stesso. E il con-tatto è appunto una parola che comporta il "con", il rapporto.¹

C'è uno spazio, come quello tra pelle e tessuto, che questa volta è tra il senziente ed il sentito, e che consente il sentire stesso. È lo spazio del contatto. Se, come afferma Aristotele, la percezione, il tocco, è allo stesso

¹ Jean-Luc Nancy, *Le differenze parallele. Deleuze e Derrida*; pp. 37-38

3. IL PENSIERO COME TOCCO

tempo una comunione ed una separazione, questo vuol dire che siamo di fronte ad uno spazio frammisto di essere e non essere. Nel momento in cui, poniamo, io tocco la pelle dell'amata, vi sono più di un fantasma in quello spazio sottile tra le mie dita e la sua pelle.

Innanzitutto è presente il fantasma di me stesso: toccando percepisco e prende forma l'idea e il senso della mia mano e delle mie dita.

Secondariamente, ricreo la forma del corpo dell'amata che si sente toccata e in qualche modo ridisegnata, seppure per pochi istanti.

È importante fare riferimento qui al concetto di apprensione in *Ideen II* di Husserl, che resta il faro di tutte le riflessioni fenomenologico - estetiche successive:

Nel dominio tattile abbiamo l'oggetto esterno che si costituisce in modo tattile, e un secondo oggetto, il corpo proprio, che a sua volta si costituisce in modo tattile, per esempio il dito che palpa. Abbiamo dunque una duplice *apprensione*: la stessa sensazione tattile, appresa come una caratteristica dell'oggetto "esterno" e, d'altra parte, come una sensazione dell'oggetto – corpo proprio.

Nel caso poi in cui una parte del corpo proprio diventa oggetto esterno per un'altra parte, abbiamo le dupplici sensazioni e la duplice apprensione come nota caratteristica di una o dell'altra parte del corpo proprio in quanto oggetto fisico.²

² E. Husserl, *Ideen II; Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* vol. II, p. 149 ss.

3. IL PENSIERO COME TOCCO

C'è il calore della pelle, che ci mostra o ci guida verso una sorta di termografia o spettrografia termica dei corpi (dell'Altro e del mio), e prima ancora di considerare i singoli aspetti della percezione, le singole facce di questo sentire prismatico, si viene a, o si è avvolti da un *sentire* che possiede una sua qualità globale e prelogica, ossia non articolata dal logos, come ben descrive Merleau-Ponty in *Senso e non senso*:

Questa percezione dell'insieme è più naturale e più primitiva di quella degli elementi isolati [...]

La percezione analitica, che ci dà il valore assoluto degli elementi isolati, corrisponde ad un atteggiamento tardivo ed eccezionale: è quella dello scienziato che osserva o del filosofo che riflette: la percezione delle forme, nel senso generale di percezione di strutture d'insieme o di configurazioni, deve essere considerata come il nostro modo di percezione spontaneo.

[...]

Cézanne diceva che si poteva vedere il vellutato, la durezza, la morbidezza, e persino l'odore degli oggetti. La mia percezione non è una somma di dati visivi tattili o uditivi: io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica della cosa, un'unica maniera di esistere che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi.³

³ M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*; pp.70-71

3. IL PENSIERO COME TOCCO

Del resto questa idea è già presente, seppure in una formulazione diversa, nel concetto di *appercezione* in Leibniz. L'appercezione è l'essere coscienti della propria percezione; ma quella data percezione di cui si è coscienti è composta di tante piccole percezioni di cui non si ha l'appercezione.

È in questo spazio delle micropercezioni, divisibile all'infinitesimale, che avviene la sinestesia, il mescolarsi dell'appercezione tattile e di quella visiva, del vellutato e degli odori, risvegliata da un quadro (Cézanne) o da un racconto (Proust).

3.1 Tocco come archiscrittura o architraccia

Facciamo ora un passo indietro, e ai fini della nostra trattazione, cerchiamo innanzi tutto di chiarire il perché ci stiamo ponendo così tanti interrogativi sull'atto del toccare, quando al senso comune sembra ci sia una cospicua distanza tra il toccare ed il pensare.

Si tratta qui di riaffermare la priorità data da Aristotele al tatto, come senso indispensabile alla sopravvivenza dell'animale, uomo incluso (*zóon*

3. IL PENSIERO COME TOCCO

politikón), da un punto di vista non solo fisio-biologico, ma etico oltrechè epistemologico.

Considerare il tocco, il toccare, come la forma più pura, originaria, di archiscrittura; dove per purezza qui è inteso tutto il contrario dell'accezione rigorosa del termine: la purezza dell'archiscrittura è proprio la ricchezza dell'ibrido, la cangianza continua della forma. Allo stesso tempo, questa forma di archiscrittura è la più evoluta, perchè condensa ed esprime la civiltà del toccare e la sua genealogia: dalla stretta di mano, all'abbraccio, al bacio, alle varie forme di lotta, con i loro codici e la propria semantica.

Vi sono operazioni che sono completamente indipendenti da ogni semantica e retorica tattile?⁴

La carezza ed il tocco che affonda, sono gesti iscrivitori particolarissimi, e tra i più delicati, a cui prestare infinita cura, perché riguardano l'altro ed il rapporto con l'altro:

- c'è una responsabilità etica;
- c'è una intenzionalità che si fa intersoggettiva⁵;

⁴ J. Derrida, *On Touching* - Jean-Luc Nancy; "Are there operations that are completely independent of any tactile semantics and rhetoric?"; en. tr. Stanford 2005, p. 70

⁵ L'intenzionalità intersoggettiva si ha naturalmente quando c'è rispetto reciproco, e dove non c'è il sopruso e la violenza che annientano l'intenzionalità e la volontà dell'altro, per non dire del suo desiderio, che viene in tal

3. IL PENSIERO COME TOCCO

- c'è ri-creazione dei corpi (e per questo aleggiano i fantasmi delle ridescrizioni, questa volta non nella prosa, ma nel ridisegno del tocco e della carezza).

Nella memoria, assieme al gesto toccante o tangente, si conserverà il calore o la freschezza dell'epidermide, di quella porzione di superficie che resta *allo stesso tempo toccata e intoccabile*: perché nel momento in cui si sfiora o si affonda il dito, le dita, il palmo, resta una distanza incolmabile, che è la distanza del pensiero.

Pensare è differire, un andare verso. Ha il suo punto d'origine nell'attimo del tocco, ma prende per così dire *corpo* allontanandosene.

E di nuovo, la libertà sta nelle concatenazioni metaforiche di allontanamento, nel modo di volare via del pensiero dal punto d'origine. Ecco perché percorsi più o meno simili - percorsi metaforici, di pensiero e di linguaggio - rendono gli uomini più o meno vicini nel loro modo di sentire, di dare senso alle cose, e del perché diverse lingue esprimono diverse *visioni del mondo*.

caso soffocato dalla paura, e che sarà compromesso per sempre, da ricercare a fatica in qualche piega nascosta dove si è rifugiato e richiuso.

3.2 Psyche

Il *con-tatto*, il tocco di Michelangelo tra Dio e un Adamo altrettanto divino, nel suo agio possente e allo stesso tempo di stanchezza soddisfatta, è il soffio originario del pensiero, impercettibile all'inizio, ma che diverrà il vento forte e poi violento dell'idea metafisica, e dunque alle volte dell'ideologia.

Quel soffio *inspirato*, che è un farsi dentro del fuori, per poi essere proiettato nuovamente all'esterno, con più forza, con più *intenzione*.

Il soffio è ciò che dà vita all'anima, Psyche, ed anche quest'altro dualismo, materia/spirito, giunge qui, e nel pensiero di Nancy, ad essere un mero manierismo speculativo:

è importante richiamare quelle tra le più importanti e suggestive idee circa l'anima nel corso della storia del pensiero filosofico, che vedremo in qualche modo sublimare o fuse nell'alchimia riflessiva e rifrattiva del filosofo francese.

Per Aristotele l'anima è la potenza in atto, e per questo *animata*, così come il vedere è l'atto dell'occhio che ha in sé il potere dello sguardo; c'è una funzione per cui qualcosa è. Quando questa funzione è in atto, c'è anima.

3. IL PENSIERO COME TOCCO

Un primo aspetto, dunque, che è quello dell'azione. Un secondo aspetto è quello che potremmo definire di 'esondazione' dell'anima, qui intesa anche come intelletto, dal corpo: per Plotino l'anima non è nel corpo, ma esattamente il contrario: è il corpo che si muove per così dire nell'anima. La facoltà intellettiva, in termini moderni il pensiero, esonda di gran lunga i confini corporei. In modo più *complicato*, ovvero con molte più pieghe, Freud afferma enigmaticamente: «Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon»⁶.

C'è dunque una estensione attraverso lo spazio, che è esposizione ed apertura. Per Nancy il corpo non è tanto l'insieme dei suoi organi: è sì quello, ma proiettato verso il fuori, espanso, con le sue estremità allungate fino a diventare fili che articolano lo spazio entro cui ondeggiano. L'anima si fa dunque ricettacolo di luce, il corpo albero che punta verso l'alto, dove come dicevamo sopra, la distinzione tra anima e corpo diviene qui effimera.

Il *contatto* tra due individui (o *individuazioni*) – di nuovo utilizzeremo qui l'immagine heideggeriana della foresta e della radura – è lo sfiorarsi delle fronde, lo sfrangiare i margini della radura, il coprirsi vicendevole (fare

⁶ «La psiche è estesa, non ne sa nulla», S. Freud, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. A. Freud u. a., Bd. XVII, Fischer, Frankfurt a. M. 1966, p. 152

3. IL PENSIERO COME TOCCO

schermo al sole e al vento), il congiungersi - darsi la mano – che diventa quella intenzionalità intersoggettiva. Anima *partes extra partes* perché il confine della soggettività è perso, disseminato nel contatto e nella sua catena di soffi trasmessi, filtrati da fronda a fronda.

In questo passaggio di moto e di luce, vi è anche la trasmissione della propria sensibilità da me all'altro, così come l'altro ci dona la propria. C'è una motilità del *come* si sente, oltre al *cosa*. Psyche si estende: tocca, guarda, solca; e tutto ciò che è da lei toccato, visto o guardato, solcato o inciso, la trasforma; trasforma la sua sensibilità, il suo modo di sentire, il *come*, così velocemente e ad ogni istante che lei non ne sa nulla, non può averne l'*appercezione*.

E allora io cambio il mio sentire, lo dono all'altro e ricevo in dono il *come* dell'altro, mentre il mondo coagula nel punto del tocco l'atmosfera di quell'istante, i toni crepuscolari della sera nell'incontro con l'amata.

Dunque il *corpus* è me, l'Altro, il mondo. Così come l'albero è slancio in altezza, luce, ombra e foresta.

3.3 Il *quasi - trascendentale*

Quel punto di *contatto* è allo stesso tempo materico ed intangibile: materico del legno dei tronchi, delle foglie; intangibile della luce dell'essere. E ci sono infinite pieghe e mescolanze di legno e luce, del materico e dell'impalpabile -> La foresta s'infiamma: un piccolo sole. L'aria ha pieghe eteree dove viaggiano pollini e ferormoni d'insetti (i pollini fecondano, i ferormoni sono messaggeri, piccolissimi Hermes del bosco).

Nei concatenamenti ci sono degli stati di cose, dei corpi, delle mescolanze di corpi, degli aggregati, ci sono degli enunciati, dei modi di enunciazione, dei regimi di segni. [...]

I concatenamenti esistono come tali, ma in effetti essi hanno delle componenti, che servono loro da criterio, e permettono di qualificarli. I concatenamenti sono degli insiemi di linee. Ci sono linee segmentarie, segmentarizzate; ve ne sono infine di vitali e creatrici. La nozione di *astratto* è una nozione molto difficile: una linea può non rappresentare nulla, essere puramente geometrica, e tuttavia essa non è ancora astratta, nella misura in cui traccia un contorno. La linea astratta è la linea che non traccia contorni, che passa *tra* le cose, una linea che si trasforma. Lo si è detto a proposito della

3. IL PENSIERO COME TOCCO

linea di Pollock. In tal senso, la linea astratta non è affatto la linea geometrica, ma la linea più viva, più creatrice.⁷

Dal tocco, dall'evento empirico, dall'estetica nasce la metafisica; dove estetica è lo sguardo ed il tocco. I pori della pelle sono innumerevoli occhi che guardano, e lo sguardo implica sempre una distanza irriducibile. È bene precisare cosa intendiamo qui per metafisica: metafisica è quel processo di allontanamento progressivo dall'empirico, che attraverso concatenazioni di metafore, si cristallizza e si fa edificio di *astrazione*. Questo edificio ha le sue stanze, i suoi corridoi, la sua *economia*; e sarà in un certo senso la dimora del pensiero, la possibilità di un discorso, di un logos che consenta la comunicazione e la logica del senso all'interno di una comunità più o meno estesa.

Di rilievo risulta il fatto che nel tocco e nel contatto i contorni non ci sono o sono sfrangiati dalle aperture dei pori e dalle aperture dei gesti; gesti che sono il disegno delle linee astratte di cui parla Deleuze, passanti *tra* le cose. E la prima frase resta la più indicativa del senso e della direzione che stiamo imprimendo al discorso: “*Nei concatenamenti ci sono degli stati di cose, dei*

⁷ G. Deleuze, da un colloquio del 1980 a cura di Catherine Clément, in *Immanenza*, Milano 2010, pp. 42-43

3. IL PENSIERO COME TOCCO

corpi, delle mescolanze di corpi, degli aggregati, ci sono degli enunciati, dei modi di enunciazione, dei regimi di segni.”

Nello spazio *tra*, non solo il visivo si mischia al tattile, in micropercezioni divisibili e che si *confondono* all’infinito, dando vita alla sinestesia; ma pure i corpi ai segni, in *aggregati* che fanno della scrittura *stricto sensu* un qualcosa di vivido, fecondato dalla motilità dei corpi estesi, dalle mille dita-occhi di Psyche che non ne sa nulla. Come potrebbe avere l’appercezione di tutti questi organi senza disperdersi annientandosi?

Ma entriamo ora più approfonditamente in quello che argomenta Derrida, ponendosi in un certo senso *tra* Husserl e Nancy, *tra* una fenomenologia trascendentale ed una fenomenologia empirica, affermando ciò che egli definisce essere il *quasi-trascendentale*. Per introdurci alla comprensione di questo concetto ci serviamo di alcuni passaggi da una lucida analisi che Chung Chin-Yi, dell’Università di Singapore, fa della critica o decostruzione di Derrida a Nancy. La traduzione è nostra:

Derrida asserisce che è impossibile determinare se Psyche sia estesa, in quanto “non sa nulla di ciò” e allo stesso modo “nulla di se stessa”. Derrida pone il fatto che psyche è caratterizzata da un paradosso: è tangibile eppure allo stesso tempo intoccabile. Psyche non può essere ridotta al tocco, in quanto questo è un semplice rovesciamento della

3. *IL PENSIERO COME TOCCO*

riduzione fenomenologia, una riduzione dell'intelligibile al sensibile. Dove invece la metafisica è caratterizzata piuttosto dalla iterabilità, o dalla ripetizione del trascendentale nell'empirico. Psyche non è separabile dal tocco ma neppure ad esso riducibile, psyche può solo essere mediata attraverso il tocco. La sua estensione segna un'aporia ed un paradosso dove il sensibile e l'intelligibile sono congiunti attraverso il passaggio della differance, da cui risulta insufficiente approdare ad un idealismo trascendentale come per Cartesio e Husserl, o ad un empirismo come per Levinas, Blanchot, Ricouer, Heidegger o Merleau-Ponty. Questa tesi pone la verità come né trascendentale né empirica, ma quasi-trascendentale, dove la differenza tra il trascendentale e l'empirico consente il pensiero di entrambi. Psyche non è riducibile all'estensione, come non è neppure riducibile ad una mente pura o spirito come coscienza disincarnata. Quando Husserl opera la riduzione fenomenologia, la mente disincarnata si traduce in una assurdità. Psyche deve essere incarnata in una estensione ed in un corpo attraverso l'iterabilità; sa che nessuna esistenza può essere separata da questo stato corporeo di mediazione. Derrida dimostra che non c'è differenza fondamentale tra Nancy e Cartesio nelle loro argomentazioni che riducono la fenomenologia o ad una mente o ad un corpo, mentre si tratta invero di una mediazione tra mente e corpo. [...]

I fenomenologi hanno così creato un'aporia separando il trascendentale e l'empirico, quando tra loro non risulta esservi differenza alcuna, nel senso in cui il trascendentale non è nulla all'infuori dell'empirico, e l'empirico è la traccia necessaria del trascendentale che lo porta ad essere, e che non esiste all'infuori di esso.⁸

⁸ Chung Chin-Yi, *Derrida's Deconstruction of Jean-Luc Nancy*, da *The Criterion*, Vol. II, Issue I, April 2011, pp. 1-2: "Derrida asserts that it is impossible to determine if Psyche is extended as she "knows nothing of this" and "nothing of herself". Derrida argues that psyche is characterized by paradox- she is tangible and yet untouchable. Psyche cannot be reduced to touch, as this is a simple reversal of the phenomenological reduction, a reduction of the intelligible to the sensible. Whereas metaphysics is characterized rather by iterability, or the repetition of the

3. IL PENSIERO COME TOCCO

Toccano qualcosa innesco un sentire, che schematizzando potremmo dire essere bipolare: un sentire verso l'oggetto o l'esserci dell'altro, ed una partenza del senso verso il fuori: un diramarsi di questa corrente che consentirà la rappresentazione ed un certo calcolo per la manipolazione materiale o speculativa. È naturale che la corrente verso il fuori si nutrirà anche del *feedback* provocato dal mio tocco, specie se il rapporto di contatto è con un altro esserci, un'altra anima diramata a sua volta in tante dita lunghissime, così sottili da diventare antenne eteree; dita-antenne che

transcendental in the empirical. Psyche is not separable from touch or reducible to it, psyche can only be mediated through touch. Psyche's extension marks an aporia and paradox where the sensible and intelligible are conjoined through the passage of differance, hence it is insufficient to lapse into transcendental idealism like Descartes and Husserl or empiricism like Levinas, Blanchot, Ricoeur, Heidegger or Merleau-Ponty. This thesis has argued that truth is neither transcendental or empirical, but quasi-transcendental, the difference between the transcendental and empirical which enables the thought of both. Psyche is not reducible to extension, nor is psyche reducible to pure mind or spirit as a disembodied consciousness. On the occasions that Husserl performs the phenomenological reduction, disembodied mind translates into an absurdity. Psyche has to be incarnated in extension and body through iterability, it knows no existence separate from this corporealized and mediated state. Derrida demonstrates that there is no fundamental difference between Nancy and Descartes in their arguments as each reduce phenomenology to either mind or body when it is actually the mediation of mind and body. [...]

Phenomenologists have created an aporia by separating the transcendental and empirical when there is no difference between them and the transcendental is nothing outside the empirical, just as the empirical is the necessary trace of the transcendental that brings it into being and does not exist outside of it.

3. IL PENSIERO COME TOCCO

ondeggiano nello spazio e fanno nascere una vibrazione di quell'atmosfera che, a sua volta, colora del suo tono il punto di contatto.

Toccando le pagine di un libro, c'è un senso verso l'oggetto che consente la rappresentazione; c'è un senso di ritorno che mi rende consapevole anche delle mie stesse dita; e c'è infine un senso *tra* le pagine e le dita, che è lo spazio della *différance* in cui nasce invisibile il pensiero.

Questo è lo spazio del quasi-trascendentale, perché non riducibile né al tangibile-empirico, né a quel vuoto sottile che è *tra* e si muove *attorno*, e che pure nutre il dentro e consente il moto perpetuo della ruota che gira da sé.⁹

Da qui deduciamo che il tipo di ruota che gira condiziona pure il quasi-trascendentale, che così viene a non essere universale, ma particolare. Ciò che resta universale è la condizione di possibilità del movimento, ma non la sua *qualità* e neppure il suo motivo, dove per motivo s'intende il motivo-tema del canto, la sua intenzione, il suo perché storico o contingente.

Eppure, per converso, tutta questa particolarità non sarebbe possibile senza lo spazio aperto del foglio bianco che ha molte strade:

⁹ Vedi: 2. *Il segreto nelle pieghe*, p. 66

3. IL PENSIERO COME TOCCO

Il poeta – o l'Ebreo – protegge il deserto che protegge la sua parola la quale non può parlare se non nel deserto; che protegge la sua scrittura la quale può lasciare una traccia solo nel deserto. Vale a dire inventando, da sola, una strada irreperibile e non tracciata per la quale non esiste *risoluzione* cartesiana che possa assicurarci la giusta direzione e l'uscita. “*Dov'è la strada? La strada è sempre da cercare. Un foglio bianco è pieno di strade... Dovremo ripercorrere la stessa strada dieci, cento volte...*” Senza saperlo, la scrittura traccia e nello stesso tempo ritrova, nel deserto, un labirinto invisibile, una città nella sabbia.¹⁰

Il tocco, l'evento empirico, ridisegnano continuamente le condizioni strutturali e fondazionali della città di sabbia, che non sono quindi date a priori, ma perse in un labirinto in continua espansione e riconfigurazione. L'evento e l'accidente sono allo stesso tempo ontologicamente costitutivi e dinamicamente decostruttivi.

La città di sabbia è quella del pensiero; il piano del pensiero è quello del deserto. Ma cerchiamo di approfondire, di capire meglio questo piano, lo spazio dove il pensiero s'involta. Seppure nel suo modo così originale e personale, in una concezione che definiremmo metafisicamente cosmologica o cosmologicamente metafisica, per Deleuze il pensiero è

¹⁰ J. Derrida, *Edmond Jabès e la interrogazione del libro*, in *La scrittura e la differenza*, p.87

3. IL PENSIERO COME TOCCO

immerso in un piano d'immanenza che è quello del caos, dove pure il caos resta per Deleuze soltanto un'astrazione.

In altri termini esiste un "caosmo", dove isole di regolarità, tanti *cosmi*, emergono nell'informe, ma non per sempre: la regolarità che costituisce il senso, pulsa e si muove. Il tocco è ciò che innesca questa pulsione del senso; pulsione che vaga di continuo nel caos, che risulta essere il liquido amniotico oceanico del senso e del pensiero.

Il tocco richiama il fuori del caos nel dentro del pensiero. Il pensiero si modula in uno spazio 'all'origine' aperto, ma che attraverso le sue pieghe, crea un fuori e un dentro, tanti e diversi 'fuori', e tanti e diverso 'dentro'.

Ed ecco 'la domanda':

a chi appartiene quel fuori? A me? All'altro?

E così per il dentro: a chi appartiene lo spazio interno delle mie pieghe? A me, a chi *le emoziona*?

La commozione non è proprietà tua esclusiva, ma appartiene all'altro. L'espressione è dovuta, poiché tu nell'emozione appartieni a colui che ti commuove, e tu prendi coscienza che gli appartieni [...] ¹¹

¹¹ S. Kierkegaard, *Gli atti dell'amore*, p. 156

3. *IL PENSIERO COME TOCCO*

C'è un altro e c'è un dentro, mio ma anche dell'altro, di un 'caosmo' fatto di corpi - dita che diventano fili - e di scrittura. Le dita possono anche essere parole o più semplicemente grafemi, che disegnano nell'atmosfera e lasciano tracce, come scie d'aerei che si dissolvono ognuna a suo tempo. Le dita sono le dita del pensiero-corpo, dell'anima. Si muovono più o meno velocemente, graffiano leggermente o incidono; in questo senso il pensiero ha un attrito col piano d'immanenza, un attrito diverso a seconda della forza, della direzione e delle circostanze.

Il piano può essere piatto o curvato, avvallato, liscio o ruvido, poroso; in breve, esso ha molte forme, e la sua forma sarà costitutiva o determinante della qualità del movimento delle dita, dei loro gesti.

Ed ancora, queste tracce per necessità devono essere obliate; deve esserci un certo grado di oblio del loro dissolvimento. L'archivio si decompone. Come abbiamo visto in precedenza, anche i sogni operano una cancellazione: sublimano le intenzioni non poste in atto. Nel sospeso del sogno si tuffa Psyche.

Riassumiamo:

3. IL PENSIERO COME TOCCO

Foglio bianco	->	piano d'immanenza
Linee	->	grafemi (Pollock)
Oblio	->	vuoto sorgente
Tocco	->	quasi-trascendentale

Ciò che distingue il tocco dell'esserci da una tangenza del mondo degli elementi naturali, è ciò che potremmo definire una *tensione emotiva*, che proietta sul punto di contatto – quando non è inconsapevole o casuale – una certa aspettativa. Aspettativa di un certo tipo di risposta. Ecco che riemerge la questione etica e morale.

Torniamo all'immagine dei due amanti. Nel dare una carezza, nel 'dono', c'è sempre l'aspettativa di una risposta, di un riconoscimento. La mia *individuazione* o soggettivazione anela al nutrimento di questa risposta, che si presume gratificante e che mi porterebbe ad un senso di espansione del mio senso di benessere, dovuto al mio sentirmi accettato dal mondo, qui convogliato nella figura dell'amata, adesso indice del 'caosmo'.

3. IL PENSIERO COME TOCCO

E allora il pensiero come tocco diviene il pensiero del tocco, ciò che nutre il contatto, l'intenzione emotiva che giunge da un bisogno.

Ahimè, anche il più bisognoso che mai sia stato, se ha avuto però l'amore, quanto non è stata ricca la sua vita a confronto di chi è l'unico vero povero, cioè colui che è vissuto alla giornata senza mai sentire bisogno di qualcosa!¹²

L'archiscrittura è un gesto *da* e *verso* qualcosa o qualcuno, che implica una responsabilità etica, ad un livello al contempo ontologico e comunicativo. La scrittura ha in sé bisogni, speranze, aspirazioni; è tutto fuorché l'inerte. È essa stessa un 'caosmo' orientato da reticoli-maglie che si allargano o si restringono. Più reticoli sovrapposti -> tante anime che s'incontrano, combaciano, si posano, premono.

Quest'io puro che è la fonte, questo singolare universale soprattutto non fa capo all'individuo. "Coscienza pura" senza la minima determinazione psichica o fisica, essa "immola in un momento la sua individualità". Come la coscienza trascendentale descritta da Husserl, è invulnerabile rispetto a quanto potrebbe distruggere l'anima. La psyche è infatti una regione di ciò che è nel mondo (totalità di ciò che è). Ma inversamente, non

¹² S. Kierkegaard, *Gli atti dell'amore*, p. 154

3. IL PENSIERO COME TOCCO

essendo nel mondo, non appartenendo alla totalità delle cose che esistono, che sussistono per lei e di fronte a lei, questa fonte non è nulla, quasi nulla. Se si esperisse, essa si esperirebbe nel modo in cui ciò che eccede tutto quello che è può rapportarsi a se stesso.

[...]

Incapace di ricevere l'impronta di alcun carattere, sottraendosi a ogni predicazione, non lasciandosi attribuire alcuna proprietà, questa fonte potrà anche prestarsi senza resistenza alle determinazioni più contraddittorie. Valéry le riconosce per esempio un certo essere, ma lo fa per rifiutarle ogni presenza. O quasi, dove il *quasi* imprime la sua cadenza regolare sul gioco che squalifica, confondendo le opposizioni e rendendo obsoleta ogni pertinenza ontologica. Si tratta di ciò che, "fondando in qualche modo tutte le categorie, *esiste e non esiste*". Così, quest'io non è un individuo, è quasi impersonale, vicinissimo ad essere un non-io. Questa coscienza che non può essa stessa porsi, mettersi di fronte a se stessa, divenire per se stessa una tesi o un tema, non possiamo nemmeno dire che sia presente per- sé. Questa fonte di cui non si può fare un tema non è dunque una coscienza di sé, è a malapena una coscienza. Non è in un certo modo inconscia o, spostiamo di poco la citazione, differente dall'inconscio tanto poco quanto si vorrà? *Quasi un inconscio?*¹³

¹³ J. Derrida, "Qual quelle", in *Margini della filosofia*, pp. 362-363

4. Conclusione

“Quello sguardo che hai sul viso significa qualcosa, Randy? Stai comunicando qualcosa con quello sguardo?”

“Mi sto chiedendo se c’è qualcuno che magari sa dirmi l’ora con un po’ più di *esattezza*, Don, visto che Day non ci riesce”.

[...] “Faccio le 08.32h e 14, 15, 16, Randy”.

“Tante grazie, D. G., amico”.

E allora Day rivolge contro Lenz quel suo stesso sguardo fiammeggiante. “Ne abbiamo già parlato, Lenz. Amigo. Carissimo. Me lo fai in continuazione. Te lo ripeto un’altra volta – non ho un orologio digitale. Questo è un pregiato orologio antico. È a lancette. Un ricordo di giorni molto migliori. Non è un orologio digitale. Non è un orologio atomico al cesio. Ha le lancette. Vedi, questo Spiro Agnew qui ha due piccole braccia che indicano l’ora, la suggeriscono. Non è un cronometro del cazzo di quelli precisi al secondo. Lenz, comprati un orologio. Ho ragione? Perché non ti compri un orologio, Lenz? So di almeno tre persone che si sono offerte di comprarti un orologio e di farsi rendere i soldi quando te la sentirai di mettere il naso fuori di qui e comincerai ad avventurarti

4. CONCLUSIONE

nel mondo del lavoro. Comprati un orologio. Prenditi un orologio. Un bell'orologio digitale molto *grande*, diciamo cinque volte la grandezza del tuo polso, così te lo puoi portare a spasso come se fossi un falconiere, e lui ti dirà l'ora come un pi greco".

David Foster Wallace, *Infinite Jest*

4.1 L'ascolto nella vaghezza fertile

Nancy scrive *All'ascolto*, e descrive lo sforzo di Strawinskij nel cercare di afferrare i suoni silenziosi dei gesti, per poi trasportarli nelle sue composizioni, in quella musica che ha già in sé la danza perché trascina, ha la forza primordiale che muove e smuove le membra dal di dentro:

Strawinskij, a sei anni, ascoltava un contadino muto capace di produrre col braccio suoni molto singolari, che il futuro musicista si sforzava di riprodurre: egli cercava così un'altra voce, più o meno vocale di quella della bocca, un altro suono per un senso diverso da quello che giunge attraverso la parola. Un senso ai limiti o ai bordi del senso,

4. CONCLUSIONE

per parlare come Charles Rosen. Essere all'ascolto significa sempre essere sul bordo del senso, o in un senso di bordo e d'estremità, come se il suono non fosse precisamente nient'altro che questo bordo, questa frangia o questo margine [...]¹

Il contadino che muove il braccio, l'immagine di un ponte levatoio che si solleva, producono suono? I gesti 'muti' vibrano?

Qui ritorniamo al gesto: il gesto archiscritturale, iscritto su carta, su roccia scolpito, o tracciato nell'aria e dunque evanescente. Vi è un suono segreto, o più che segreto sottilissimo, un "divenir-impercettibile" che può giungere ad un "divenir-intenso", in quella successione "divenir-intenso, divenir-animale, divenir-impercettibile"² che vede muoversi e trasformarsi l'anima; l'animale è tutto ciò che ha un anima.

Nancy parla di riverberi, di allargamento dell'immagine che si dilata nelle sue riverberazioni:

Il sonoro, viceversa, trascina via la forma. Non la dissolve, piuttosto l'allarga, le dà un'ampiezza, uno spessore e una vibrazione o un'ondulazione al cui disegno non fa che approssimarsi di continuo.

¹ J.-L. Nancy, *All'ascolto*, pp. 12-13.

² G. Deleuze & F. Guattari, *Mille piani*, p. 348.

4. CONCLUSIONE

Il suono d'origine può confondersi alle sue riflessioni, e arricchirsi, diventare più 'tondo', florido e irradiante. E ripetiamolo: questo suono è il suono del senso: tropismo del pensiero e motilità dei significati-significanti, ancora non distinti.

Hermes è splendente nella sua immagine riverberata; è sempre mosso, in movimento, in viaggio. E può allo stesso tempo essere qui e lì, in posti diversi; produrre un suono doppio con uno stesso soffio.

Il suono è la vibrazione del mezzo, e si espande in onde sferiche; si estingue ai margini che sempre si allontanano perché un suono seppure sottilissimo continua ad evadere e ad eccedere dai *limiti del paese fertile*³.

Certo, le pieghe del mezzo possono trattenere, ora più ora meno, il messaggio che è la vibrazione: frangerlo, deviarlo, o gonfiare di esso le proprie vele, le vele di un significante-significato e di una vaghezza che c'erano già prima, magari in attesa, e nutrirsi della nuova vibrazione: sovrapposizioni che solcano altri mari.

³ Questo riferimento verrà esplicitato in 4.∞

4. CONCLUSIONE

Il suono può essere quello della voce dell'altro, e allora l'ascolto si fa più attento: qui si ha di fronte un edificio a più piani, finanche un grattacielo, fatto di sovracodificazioni su codificazioni; tanti uffici in tanti corridoi e che hanno diverse prospettive: prospettivismi su altre prospettive o prospettive su altri prospettivismi. Dove però il grattacielo ha bisogno dell'applicazione di teoremi, dell'osservanza di leggi fisiche nella progettazione e nella costruzione dell'edificio, per riuscire a mantenerlo in piedi e provare a grattare il cielo, spingere le mani e le dita in su a graffiare l'impossibile.

L'architettura è musica congelata, diceva Goethe, e noi aggiungiamo: il gesto è un suono muto. Gesto come architraccia di un suono. Architraccia di un suono: il gesto è allo stesso tempo il suono dell'architraccia e l'architraccia del suono.

Perché non sono solo i gesti ad evocare o nascondere dei suoni, ma i suoni stessi possiedono una loro forza motrice, di percussione e penetrazione dell'aria. La forma della vibrazione – il timbro – è cinematografica: disegna nell'immaginazione e dipinge nello spazio incerto e libero del quasi-trascendentale, che non appartiene a nessun soggetto in particolare, ma che è uno spazio *tra*, un *infra* dinamico.

4. CONCLUSIONE

4. ∞

Il titolo di questa nostra tesi, *La vaghezza fertile dell'archiscrittura*.

Jacques Derrida, è stato in gran parte ispirato dal titolo del saggio di Pierre Boulez *Le pays fertile. Paul Klee*. 'Fertile' è dunque l'aggettivo copiato, ma ricalcato a sua volta dai titoli di due acquerelli di Klee: *Monumento nel paese fertile*, e *Monumento al limite del paese fertile*, entrambi del 1929.

Qui la tessitura e la composizione delle linee sono simili a quelle dell'opera *Strade principali e strade secondarie*, a cui abbiamo fatto riferimento nel secondo capitolo, *I. Graffi e sguardi*. Ma in questi due acquerelli denominati 'monumento', tutto risulta essere strutturato in un modo più squadrato, come con blocchi di pietra. Questi monumenti sono dentro e al limite del paese fertile. Analogamente i monumenti metafisici, gli edifici teorici, vengono costruiti su pianure, vallate o colli, oasi del senso. Oppure si modellano da sé: possono essere labirinti, labirinti di sabbia continuamente ridisegnati dal vento, dal soffio e dal soffio dello spirito.

Derrida intitola *Margini – della filosofia* la pubblicazione di una delle sue raccolte dei suoi saggi-testi. Non l'abbiamo definita opera seguendo il senso

4. CONCLUSIONE

della distinzione tra opera e testo -> i testi sono aperti alla ricerca e non conclusi o conclusi. Sicuramente una spinta importante verso questo indirizzo è stata data da Umberto Eco con la sua *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, che è del 1962, precedente dunque alle pubblicazioni di *La scrittura e la differenza* e di *Margini*.

Proprio in questo lavoro di Eco, in esergo all'Introduzione alla II edizione, è posta una frase di Klee che ben ci aiuta a capire il senso di questi

monumenti:

“Se Ingres ha posto ordine alla quiete, io vorrei porre ordine al movimento”.

In tale semplicità che contraddistingue la sua scrittura, Klee indica che la sua raffigurazione-creazione vuole catturare e ordinare la motilità della vita, in quella che per forza di cose è l'immobilità del medium del quadro.

È nella quiete che deve imprimersi il movimento, che magari sarà poi rimesso in moto dallo sguardo.

Tornando a Derrida e ai margini, il paese fertile è per noi la vaghezza: movimento, desiderio, bellezza. Dove questi tre elementi non sono evidentemente disgiunti, ma per così dire s'innescano vicendevolmente.

Dalla scrittura di Derrida emerge il desiderio della scrittura stessa: un dilagare inarginabile di pensieri, canali di senso che esondano; piene del Nilo per il suo filosofare, ed il filosofare di chi legge i suoi testi.

Movimento, desiderio e bellezza racchiusi, meglio sarebbe dire evocati, dalla parola vaghezza, che ha in sé un senso di indeterminatezza

4. CONCLUSIONE

inestinguibile, ma da cui s'irradiano linee e linee di fuga. Linee *in fuga* o su cui poggia lo spazio rubato o offerto, in una pittura scultorea, liquida, o del vuoto aperto da tagli.

Riferendosi al *Monumento al limite del paese fertile*, Boulez al termine del suo saggio scrive:

Quest'opera di Klee è rimasta per me un quadro-simbolo. Se non si è saputo evitare lo scoglio rappresentato dall'obbedienza a un desiderio di strutturazione priva di poetica, se la strutturazione prende il sopravvento e costringe la poetica alla inesistenza, ci si situa, sì, *al limite del paese fertile*, ma dal lato dell'infertilità. Se invece la struttura induce l'immaginazione a entrare in una nuova poetica, ci troviamo allora *nel paese fertile*.⁴

C'è assonanza tra la parola limite (*limes*) ed il termine limo (*limus*). Il limo è il fango, qualcosa d'impuro, ibrido appunto. La nuance è vicina al concetto di limo atmosferico. Boulez si preoccupa di un limite al di là del quale c'è l'infertilità; fertilità che quindi è solo al di qua del limite.

Per Derrida, Deleuze e per tutti i pensatori del fuori nel dentro, e del dentro nel fuori, per i filosofi 'osmotici', il limite è indeterminato, indecidibile, mobile: fango. Ed è il fango di un'esonazione che rende fertili i terreni.

⁴ P. Boulez, *Il paese fertile. Paul Klee*, p. 127

4. CONCLUSIONE

Fatto altresì ironico è che si adoperino maschere di fango per la cura estetica della pelle e del viso, come se il volto avesse perso quel tono fondamentale d'indeterminatezza, quel toccare e con-fondersi con l'atmosfera e l'azzurro; o detto in altri termini, come se fosse stata inibita o ostacolata la traspirazione con l'essere.

Il fango *riaccorda* questo contatto entrando nei pori, aprendoli e penetrando nei piccoli zeri della pelle, rifecondando il senso che non è mai univoco, unidirezionale, ma che si muove per *différance*.

Il nome di Derrida è dai più e per sommi capi associato con il termine decostruzionismo. In questa trattazione abbiamo avuto modo di capire cosa Derrida davvero intenda con decostruzione. Ferraris, che è stato a lungo a suo fianco come allievo e collega, con queste poche parole e in uno stile che ha il dono della sobrietà e della chiarezza, tratteggia un po' tutto l'arco del macro-gesto filosofico di Derrida, che da una ontologia della scrittura – ermeneutica e fenomenologica, con tutte le declinazioni ed inversioni dei termini possibili - approda all'etica come naturale punto d'arrivo:

4. CONCLUSIONE

...la decostruzione sarà anche una teoria ma è vaga, e ciò che fa è anzitutto raffinare e analizzare i termini senza giungere alle conclusioni positive che ci si attende da una teoria. La decostruzione difficilmente prende di petto le cose, lo fa sempre in modo indiretto o (come sostiene Derrida) “obliquo”, perché si tratta – psicoanaliticamente – di muovere dai lati, dai dettagli, dalle minuzie trascurate. A maggior ragione, non fornisce indicazioni per eventuali decisioni. Così, lascia l’onere della decisione anche teorica (e non soltanto pratica, il che è comprensibile) al singolo. Derrida ha apertamente teorizzato l’inconcludenza sotto la categoria dell’“indicibile”: non si può decidere in termini razionali, non più di quanto si possa decidere tra spiegazione ondulatoria e corpuscolare della luce, e – come diceva Kierkegaard, un autore che ha contato molto nella formazione di Derrida – “l’istante della decisione è una follia”. Sebbene non abbia mai affrontato esplicitamente questo tema, Derrida è un fautore del primato della volontà sull’intelletto, cioè anche sull’epistemologia, sul sapere. Non stupirà che sia un fautore del primato dell’etica (dell’iniziativa volontaria) sull’ontologia, cioè sull’essere.⁵

⁵ M. Ferraris, *Ricostruire la decostruzione*, pp. 83-84

4. CONCLUSIONE



Paul Klee, *Monumento al limite del paese fertile*, 1929

5. Bibliografia

Roland Barthes, *La préparation du roman, I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, Éditions du Seuil, Paris, 2003; tr. it. di E. Galiani e J. Ponzio, *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, Mimesis, Milano – Udine, 2010.

Eric Berne, *Games people play*, Eric Berne M.D. 1964; tr. it. di V. Di Giurio, *A che gioco giochiamo*, Bompiani, Milano, 1967.

Eric Berne, *What do you say after you say hallo?*, Eric Berne M.D. 1964; tr. it. di R. Spinola e L. Bruno, *“Ciao! ...e poi?”*, Bompiani, Milano, 1972.

Pierre Boulez, *Le pays fertile. Paul Klee*, Éditions Gallimard, Paris, 1989; tr. it. di S. Esengrini, *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, Abscondita, Milano, 2004.

Chung Chin-Yi, *Derrida’s Deconstruction of Jean-Luc Nancy*, in *The Criterion: An International Journal in English*, Vol. II. Issue. I, April 2011.

5. BIBLIOGRAFIA

Philippe Daverio, *L'arte di guardare l'arte*, Giunti, Firenze – Milano, 2012.

Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969; tr. it. di M. de Stefanis, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 1975.

Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988; tr. it. e nuova edizione a cura di D. Tarizzo, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino, 1990 e 2004.

Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980; tr. it. a cura di M. Guareschi, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma, 2006.

Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, 1967; tr. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971.

Jacques Derrida, *Marges – de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972; tr. it. a cura di M. Iofrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, 1997.

5. BIBLIOGRAFIA

Jacques Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Éditions Galilée, 2000; tr. inglese di C. Irizarry, *On touch - Jean-Luc Nancy*, Stanford University Press, Stanford, 2005; tr. it. Trad. it. di A. Calzolari, *Toccare. Jean-Luc Nancy*, Genova, Marietti 1820, 2007.

Jacques Derrida & Maurizio Ferraris, *Il gusto del segreto*, Laterza, Roma – Bari, 1997.

Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1962.

Maurizio Ferraris, *Postille a Derrida*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1990.

Maurizio Ferraris, *Introduzione a Derrida*, Roma - Bari, Laterza, 2003.

Maurizio Ferraris, *Scrittura, archiscrittura, pensiero*, in *Etica & Politica / Ethics & Politics*, XI, 2009, 2, pp. 106–120.

5. BIBLIOGRAFIA

Maurizio Ferraris, *Ricostruire la decostruzione. Cinque saggi a partire da Jacques Derrida*, Bompiani, Milano, 2010.

Martin Heidegger, “Vom Wesen der Wahrheit” (1943), in *Wegmarken*, V. Klostermann, Frankfurt a.M., 1976; tr. it. “Dell’essenza della verità”, in *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987.

Edmund Husserl, *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, 1913; *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol. II, Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione, a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002.

Søren Kierkegaard, *Kjerlighedens Gjerninger*, 1847; tr. it. di C. Fabro, *Atti dell'amore*, Rusconi, Milano, 1983.

Maurice Merleau-Ponty, *Sense et non-sens*, Éditions Gallimard, Paris, 1948; tr. it. di P. Caruso, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 1962.

Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Éditions Galilée, 2002; tr. it. a cura di E. Lisciani Petrini, *All'ascolto*, Raffaello Cortina, Milano, 2004.

5. BIBLIOGRAFIA

Jean-Luc Nancy, serie di scritti sparsi e seminari, tradotti e raccolti in italiano nel volume *Le differenze parallele. Deleuze e Derrida*, a cura di T. Ariemma e L. Cremonesi, ombre corte, Verona, 2008.

Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992; tr. it. di A. Moscati, Edizioni Cronopio, Napoli, 2001.

Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, 1883-1885; tr. it. *Così parlò Zarathustra*, a cura di G. Colli e M. Montinari, tr. di M. Montinari, Adelphi, Milano 1968, in Vol. VI, tomo 1 delle Opere complete.

Salvatore Quasimodo, *Lirici greci*, traduzione dal greco antico, Mondadori, Milano, 1944.

Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Éditions du Seuil, Paris, 1986; tr. it. di G. Grampa, *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano, 1989.

Richard Rorty, *Contingency, irony, and solidarity*, Cambridge University Press, 1989; tr. it. di G. Boringhieri, *La filosofia dopo la filosofia*, Laterza, Roma - Bari, 1989.

6. Elenco delle illustrazioni

1. **Paul Klee**, *Hauptweg und Nebenwege* (Strade principali e strade secondarie), 1929, Olio su tela, 83.7 × 67.5 cm, Museum Ludwig, Köln.

2. **Christo**, *THE HANGING AT RIFLE GAP. WORKERS FASTEN DOWN ONE END OF THE QUARTER-MILE-WIDE, SIX-TON CURTAIN. CONCEIVED BY ARTIST CHRISTO JAVACHEFF. WITHIN 24 HOURS CANYON WINDS RIPPED IT TO SHREDS*, photo by Bruce McAllister, 1972, National Archives and Records Administration, College Park.

3. **Paul Klee**, *Monument an der Grenze des Fruchtlandes* (Monumento al limite del paese fertile), 1929, Acquerello su carta Ingres, 45.8 × 30.7 cm, Lucerna, collezione Rosengart.