

LE PRATICHE di IMMAGINE

di

Silvia Manca

Cosa sono: Pratiche filosofiche con l'uso delle immagini.

La variante più praticata di queste sperimentazioni prevede un'ampia selezione di immagini riproducenti opere d'arte e materiale vario di uso quotidiano che il consulente propone ai partecipanti.

Questi selezioneranno un gruppo di elementi fra il materiale proposto dal quale, attraverso vari processi basati:

- sull'analisi delle somiglianze e dissomiglianze di elementi comuni a tutti quelli selezionati;
- sul 'nominarli' con un titolo o parola chiave,

giungeranno alla selezione di un solo oggetto significativo che sarà il tema dell'incontro di ogni singolo partecipante.

Su questo tema si lavorerà in gruppo seguendo una metodologia che trae ispirazione dalla **pratica filosofica del dialogo socratico**.

I vari passaggi di analisi dei temi dei partecipanti saranno scanditi da domande volte a raccogliere una serie di dati costituiti da concetti chiave relativi al tema selezionato, domande quali ad esempio: cosa vedi nell'immagine (descrizione dell'immagine), eventuali ricordi connessi e, soprattutto, il *mood* del momento legato e rappresentato dall'immagine/elemento selezionato.

Il lavoro di gruppo aiuterà i singoli partecipanti attraverso feed-back, connessioni ed osservazioni creando così una serie di dati interconnessi che saranno il risultato dell'analisi dei singoli temi elaborati.

Ogni incontro si conclude con la visualizzazione su un pannello di sughero dei temi selezionati espressi attraverso immagini, titoli, parole chiave, etc. posizionati in modo da rappresentare, come delle vere e proprie istantanee:

- il *sentiment* dell'incontro vissuto assieme;
- la rete delle connessioni di dati creata dal lavoro dei partecipanti visualizzata come forma espressiva partecipata e legata alla contingenza del momento.

Principali **categorie filosofiche** assunte quali strumenti di interpretazione e spiegazione dei fatti-eventi relativi alle pratiche di immagine:

- Analogia (somiglianze e dissomiglianze tra le immagini selezionate)

- Criteri di analisi e classificazione delle categorie del soggetto attraverso fatti-eventi umani, sociali e storici
- Identità-distinzione-relazione con l’A/altro
- Unità-molteplicità
- Universale-particolare
- Induzione, deduzione e abduzione
- Identità umana e agire umano
- Volontà e libertà (criteri di selezione e scelta)

Info su: www.pratichedimmagine.it

I PRINCIPALI RIFERIMENTI TEORICI delle PRATICHE di IMMAGINE:

J. DERRIDA¹

¹ Le pp. 3-26 si riferiscono alla mia tesi di laurea discussa il 05/05/2005 presso il Dip. di Storia dell’Arte de La Sapienza di Roma, nel settore della Museologia e Critica artistica e del Restauro con la Prof.ssa Maria Letizia Proietti – psicoanalista lacaniano ed arteterapeuta – e con la Prof.ssa Antonella Sbrilli, docente di Arte Contemporanea ed Informatica applicata ai Beni Culturali. Si vuole qui presentare una breve sintesi nell’intenzione di fornire un supporto teorico di riferimento alle sperimentazioni condotte negli anni seguenti nell’ambito delle pratiche d’immagine iniziate utilizzando il MAXXI – architettura legata alla filosofia decostruzionista – come luogo d’incontro e di tracciati personali e collettivi.

Tale lavoro di ricerca e sperimentazione si pone come naturale e personale sviluppo del lungo periodo di collaborazione iniziato presso l’Insegnamento di Critica d’Arte dell’Università ‘La Sapienza’ di Roma portato avanti dalla Prof.ssa Maria Letizia Proietti – psicoanalista lacaniano ed arteterapeuta – in merito alle interazioni tra filosofia e psicoanalisi in merito all’immagine e sviluppo di pratiche formative ludiche della Prof. Antonella Sbrilli.

Nell'ambito della vasta produzione critica su Jacques Derrida si è molto scritto a proposito di una sua critica letteraria che privilegiasse concetti quali quelli di scrittura, lettera, traccia in relazione alla sua contestazione della tradizione filosofica occidentale fono-logocentrica.

Meno copiosa è, invece, la produzione critica che ha mirato al suo pensiero in relazione alla funzione di immagine.

Questo scritto si propone, appunto, di considerare quale ruolo Derrida assegni all'immagine ed a quello che concerne il tema della visibilità e dell'invisibilità nell'ambito del suo decostruzionismo, superando la *querelle* che vede la parola contrapposta all'immagine, e ricordando, piuttosto, la loro comune origine.

Lo scritto evidenzia, in particolare:

- i debiti di Derrida nei confronti del pensiero freudiano in merito a ciò che concerne l'immaginario e l'inimmaginabile;

- gli scambi, i punti di contatto e le dissonanze tra il pensiero derridiano e quello di Martin Heidegger;

- i riferimenti a Jacques Lacan come critica post freudiana.

Qual è il ruolo dell'immagine nell'ambito della critica al fono-logocentrismo derridiano? Ma, innanzi tutto, cosa si intende per fono-logocentrismo?

Tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta del Novecento Derrida mette a fuoco la critica del primato del *logos* nella tradizione filosofica da Platone a Hegel e del conseguente primato della voce sulla scrittura e, infine, della scrittura alfabetica su altre possibili scritture evidenziando come tutti questi elementi abbiano concorso a considerare la verità come unità di *logos*, *phoné* e coscienza in una struttura gerarchica che ha sempre subordinato il corpo al linguaggio ed il linguaggio al pensiero.

A questo logocentrismo Derrida si chiede se sia possibile contrapporre un pensiero dell'alterità, della differenza, oltre il *logos*².

A chi affermi che «se nella tradizione logocentrica i linguaggi con una componente pittografia e quindi non esclusivamente verbali sono stati considerati, con pregiudizio geroglifista, inferiori (...) ora, con un capovolgimento radicale, vengono considerati nella lettura di Derrida come possibili espressioni di un'intellettualità nuova e più profonda, che non rimuove, ma anzi afferma i diritti della sensibilità e dell'immaginazione»³, si vuole qui ricordare che non si tratta più della vecchia *querelle* che vede l'immagine contrapporsi alla parola, poiché entrambe appartengono all'ordine del visibile. La differenza è, piuttosto, tra la parola, l'immagine e quel che non è dell'ordine del dire e del vedere.

Per indicare sia parola che immagine – e anche, quindi, favola, fato, fantasia, fantasma, è utilizzata infatti la stessa radice sanscrita *bha*⁴.

Così per Derrida la pittografia pura e la fonografia pura sono due idee della ragione e della presenza pura: nel primo caso, presenza della cosa rappresentata alla sua imitazione perfetta, nel secondo caso, presenza a sé della parola stessa.

² *Logos* è inteso qui come ragione, logica come convenzione convenuta. Cfr. in L. Rocci, *Vocabolario Greco Italiano*, società editrice Dante Alighieri, 1987, pp. 1156-7.

³ Cfr. F. Bassan, *Logos e immagine nella decostruzione di Derrida* p. 40 in *Desiderio e filosofia* a cura di M. D'Abbiere, edizioni Guerini e Associati SpA, Milano, 2003.

⁴ M. L. Proietti, *La questione dell'immaginazione tra coscienza e inconscio: per un altro orizzonte critico*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese* a cura di S. Marconi, con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Roma, 1997, Quasar, p.351.

Federico Ferrari ricorda come <<è, come sempre, questione di un tratto e di un tocco, di un tratteggiare tra discorso e pittura. L'estetica, nella scrittura di Derrida, si configura come tratteggio che apre sull'abisso tra la lettera e l'arte. Come per il *Riss* (taglio) heideggeriano *dell'Origine dell'opera d'arte*, nel discorso di Derrida il tratto caratteristico "at-trae i contendenti verso l'origine della loro unità...">>⁵.

Per Derrida <<Il ponte apparentemente più diretto tra l'esperienza della scrittura interna, come illustrazione ridotta della percezione, e la scrittura esterna, viene tradizionalmente assicurato...dalla complementarità di geroglifico e alfabeto>>⁶.

Il modello della scrittura fonetica non esiste: <<si guardi la tastiera di un computer, dove, oltre alle lettere e ai numeri e simboli matematici, c'è una serie di valori (segni di interpunzione e altri che non sono rfonetizzabili...) che sono veri e propri ideogrammi nell'alfabeto...>>

Proprio perché non ci sono mai delle immagini in quanto tali, non ci sono mai lettere in quanto tali, né – lo si è appena dimostrato con la tastiera del computer – una scrittura puramente alfabetica>>⁷.

Scriva Derrida: <<Oggi si tende a dire "scrittura" per designare non solo i gesti fisici dell'iscrizione letterale, pittografia o ideografica, ma anche...tutto ciò che può dar luogo ad un'iscrizione in generale, letterale o no, ed anche se ciò che essa distribuisce nello spazio è estraneo all'ordine della voce: cinematografia, coreografia, sicuramente, ma anche "scrittura" pittorica, musicale, scultorea, ecc...ed infine tutto il campo coperto dal programma cibernetico...sarà campo di scrittura...>>⁸.

Derrida mostra come – soprattutto in una società tecnologizzata come la nostra, che le usa entrambe come forme di linguaggio – non si può porre un divario assoluto tra geroglifico e alfabeto.

La scrittura teletecologica è, piuttosto, sempre più di tipo geroglifico, ideografico o pittografico. È il pittogramma, o almeno l'effetto pittografico che reintroducono la televisione, il video, il cinema, e segnano il limite della scrittura fonetica.

La differenza è dunque, piuttosto, tra la parola, l'immagine e quel che non è dell'ordine del dire e del vedere.

Come in Giulio Carlo Argan, a proposito di Roland Barthes pittore: <<I disegni dei letterati sono letteratura...si tratta in ogni caso di un vuoto, che vuoto non può rimanere e altrimenti non si può riempire. Quello che è certo...è la somiglianza testuale tra pagina scritta e pagina disegnata. L'una e l'altra sono, oggettivamente, scrittura...>>

La pagina scritta è un fatto grafico e agli occhi di chi ignorasse la lingua in cui è scritta sarebbe nient'altro che un disegno>>⁹.

Come nel caso del *sho do zen*, in cui la scrittura non è veicolo di senso ma è usata con valore formale, estetico.

Sho do, via della scrittura, e *gei do*, via dell'arte: entrambe sono "vie per".

⁵ F. Ferrari, *L'eredità dell'avvenire. Riflessi di un'estetica spettrale*, in J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990; tr. It. di F. Ferrari e A. Variolato, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano, 2003, p. 173.

⁶ M. Ferraris, *Che cosa c'è*, in M. Ferraris e J. Derrida, *Ho il gusto del segreto*; tr. it. di M. Ferraris, Laterza, Roma-Bari 1994, p.132.

⁷ Ibid., pp. 135-136.

⁸ J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, tr. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmaso, A. C. Loaldi, *Della Grammatologia*, Jaca Book, Milano, 1968 (1998), pp. 26-27.

⁹ G. C. Argan, *Ho una malattia, io vedo il linguaggio*, in Roland Barthes. *Intermezzo*, a cura di A. Bonito Oliva, Skira, Milano, 2004, p. 21, edito in occasione della mostra *Barthes. Intermezzo*, Roma, Palazzo Venezia, 10 marzo - 9 maggio 2004.

In Cina e in Giappone un unico termine, “*hua*”, designa la scrittura, il disegno, la pittura; il significato dei poemi estremo orientali deriva, infatti, non solo dalle parole ma dalla loro disposizione sulla pagina e dal ritmo creato dai segni calligrafici¹⁰.

Do-via, (mi dò) via (lungo un) sentiero, forse interrotto, o che non conduce da nessuna parte... proprio come gli *hollzewege* heideggeriani.

A proposito di via e cammino Heidegger scrive: <<fare esperienza di qualcosa significa: lungo il cammino, per strada, raggiungere qualcosa. Fare esperienza di qualcosa significa: che quel qualcosa al quale giungiamo, mentre siamo in cammino per raggiungerlo, proprio esso ci sopraggiunge, ci colpisce, ci pretende in quanto ci trasforma...quel che interessa è un’esperienza, un essere-in-cammino...Ciò di cui parliamo, il linguaggio, sempre già ci ha prevenuto...>>¹¹.

Derrida comincia da qui, dalla lettura heideggeriana della questione sul linguaggio come questione a partire dal linguaggio, cioè come <<una questione che non sia pre-determinata dalla rappresentazione>>¹² un essere già da sempre in cammino verso e nel linguaggio. E se il linguaggio – per Heidegger – è la sede e l’accadere dell’essere in quanto *Ereignis*, se il linguaggio dà, allora, per Derrida, ciò che si dà, ciò che c’è (*es gibt*), si dà originariamente, proprio in quanto nel linguaggio, come trama di rinvii, movimenti di destinazione, messa in circolazione, in altre parole come scrittura. Fare esperienza del linguaggio in quanto scrittura significa – poiché nei rinvii interminabili della scrittura c’è assenza del referente, dell’emittente e del destinatario – fare esperienza di un’assenza, di una rottura, frattura, abbandono, deriva...l’origine si perde lungo il cammino di questo tendere verso, di questa differenza...e allontanare è disseminare. Dunque, per Derrida, scrivere è disseminare.

Via della mano e via dell’occhio che passano attraverso, attraversano lo stesso corpo.

Poiché non c’è letterato che scrivendo non badi all’aspetto formale della pagine che scrive, allo stesso modo che i pittori non tengono il quadro per finito se non quando è “dipinto”, come se fosse tutto pittura e nient’altro che pittura.

Già con Mallarmé si è cominciato a dare alla figura visibile del testo un’importanza formale.

Argan ricorda anche come anche Barthes – semiologo e linguista – sia approdato, passando attraverso le influenze dell’Informale segnico e gestuale, e a seguito di tre viaggi in Giappone¹³, ad una scrittura-disegno in cui coesistono, nello stesso segno, un testo grafico e un testo letterario.

Tanto da fargli asserire: <<ho una malattia, io vedo il linguaggio...>>.

¹⁰ A questa concezione si ispira anche Paul Klee dal 1916 nelle sue “pittografie”, opere ispirate a una raccolta di versi cinesi donatagli dalla moglie, che unificano pittura e poesia annullando la dicotomia tipica della cultura occidentale, ossia quella tra la dimensione spaziale, propria delle arti figurative, e quella temporale, specifica della musica e della letteratura. È interessante notare, inoltre, come questo artista, negli anni tra Weimar e Dessau, dia vita ad un tipo di pittura denominata la serie dei “quadrati magici”, fondate sul ritmo e sul rapporto cromatico, e strutturate secondo schemi matematici. Molta importanza avrà la figura del quadrato, del cubo, del 4, anche nella speculazione derridiana come si vedrà in seguito. Cfr. F. Pirani, Klee, *Art Dossier*, Giunti, Firenze, 1999-2000.

¹¹ Cfr. M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, tr. It. di A. Caracciolo e M. Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia editore, Milano 1973, pp. 141-142. Questo tema è anche in M. Heidegger, *Hollzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1950, tr. It. di Italo Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1968 e 1984.

¹² J. Derrida, *Psyché. Invention de l’autre*, Galilée, Paris, 1987, p. 128.

¹³ Roland Barthes era stato tre volte in Giappone nel giro di due anni: nel maggio 1966, nel marzo 1967 e gennaio 1968. del 1970 è la pubblicazione de *L’Empire des signes*, ed è veramente singolare che la sua attività di pittore sia di qualche mese più tardi...Infine, nel 1974 si recherà in Cina. La sua attività pittorica si svolgerà dal 1971, interrompendosi nel 1978 alla morte della madre, alla quale era molto legato, e occuperà gli ultimi dieci anni della sua vita. La sua produzione consta di circa 700 disegni, in nero o colorati, in varie tecniche, quasi tutti siglati o firmati, numerati, datati con l’anno (dal 1971 al 1978), il mese, il giorno, di rado anche l’ora e il luogo.

Proseguendo lungo la via di questo semiogramma, viene da domandarsi se non si giunga forse all'ipertesto e all'ipermedia¹⁴ tecnologico.

Si finisce, spostando l'attenzione – sulla scia dello strutturalismo – sulla validità del metodo e della sperimentazione – anche delle varie tecniche nell'arte – ad interessarsi più ai processi della comunicazione, intesi come virtualità aperta, che ai messaggi.

Per lo stesso Derrida lo sviluppo delle pratiche dell'informazione estende ampiamente la possibilità del <<messaggio>>, fino al punto che questo non è più la traduzione scritta di un linguaggio, il trasporto di un significato. Come dire, alla McLuhan, che il *medium* finisce per diventare il messaggio.

Nel corso degli anni Settanta Derrida rivolge la sua attenzione prevalentemente alle arti in generale sottolineando le contaminazioni che accadono tra queste forme espressive e la filosofia, quando, con il venir meno della nozione tradizionale di senso, cade anche ogni rigido confine tra ambiti diversi. È in questa fase della sua riflessione che si attua il confronto con la crisi del modello mimetico vissuta dall'arte del nostro secolo che, assieme al rapporto con la critica nietzschiana dell'arte come imitazione sarà determinante per l'evoluzione della sua critica decostruzionista.

La crisi dell'arte in questione è la fine della voce della *mimesis*, che apre ad una pluralità di voci, autori e citazioni eterogenee e manierate che, negli anni Settanta, quando si attua la riflessione di Derrida, ha anche l'aspetto di quelle <<tribù dell'arte>>¹⁵ tanto care ad Achille Bonito Oliva che rivisitano, citano e saccheggiano a tappeto gli ultimi quarant'anni di storia dell'arte.

Si tratta di quella crisi accennata anche da Hans Belting <<Oggi gli artisti includono tanto l'arte premoderna quanto quella moderna nello stesso esame retrospettivo, accettandole entrambe come fenomeni storici, come un'unica eredità problematica da affrontare o respingere consapevolmente. Nello stesso tempo sono stati messi in discussione i confini che separano l'arte dalla cultura e dai soggetti che la producono>>¹⁶. Dunque <<La stessa opera diventa testimonianza della perdita di un punto di vista unitario (...) da allora anche la forma, con la sua pretesa di verità e validità generale, è entrata in crisi>>¹⁷.

Tuttavia <<questa pluralità senza fondo non è vissuta più come negatività nella nostalgia di una verità perduta, il gioco di inseminazione o di innesto rovina ogni pretesa egemonica, sovverte ogni autorità ed ogni presunta unicità, mentre gli spazi bianchi aprono la struttura ad una trasformazione indefinitamente disseminata>>¹⁸.

¹⁴ A proposito del prefisso *iper-* si ricorda che viene dal greco *hyper*, sopra, e indica, appunto, una dimensione superiore, ulteriore anche nel senso dell'eccesso. *Ipertesto* è un termine coniato nel 1965 da Ted Nelson per indicare un testo costruito in modo non lineare, e si usa in italiano dal 1991. Infine, l'*ipermedia* è la fusione non lineare di più media insieme, dotato di ipertestualità e interattività. Cfr. A. Sbrilli, *Storia dell'arte in codice binario*, Guerini e Associati, Milano, 2001, p. 222.

Derrida stesso aveva annunciato la morte del Libro, del testo, della <<scrittura sovrana>> ovvero, la sua <<riedizione>>, trasformazione. In un fuori-libro che mette in rapporto l'alterità radicale o l'esteriorità assoluta del di fuori col campo chiuso delle opposizioni filosofiche, come una pre-fazione che, invece di offrire un chiarimento preliminare intorno al fine che l'autore si prefigge di *pre-sentare*, mettere *davanti agli occhi*, nel suo libro, ne resta esterno e ne alimenta indefinitivamente la critica, il *surplus* di significato. E in realtà <<il testo non è morto, ma l'esemplarità del suo modello si è orientata verso forme diverse rispetto a quelle della tradizione...>>. Cfr. G. Bettetini, *Il segno dell'informatica*, Bompiani, Milano 1987, p. 1.

¹⁵ A. Bonito Oliva, *Le tribù dell'arte*, Roma, 2001.

¹⁶ Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* (1983), Einaudi, 1990, p. XIII.

¹⁷ Cfr. id. *ibid.* p.53

¹⁸ Cfr. C. Dovolich, *Derrida tra la chiusura della mimesis e il ritrarsi della metafora* in *Segno, comunicazione, azione*, Milano, 1994, p. 149.

Ecco dunque emergere proprio da questo confronto alcuni dei temi fondamentali in Derrida quali quello della disseminazione, di resto, restanza, che alludono ad una traccia che si sottrae ad ogni ermeneutica de-finente, che non si chiude, cioè, in nessun tragitto circolare ermeneutico. Queste considerazioni si legano ad una critica dell'arte intesa come *mimesis*, come arte-imitazione in cui tutto è significante e che risulta essere ancora al servizio di una metafisica. Tale critica è svolta da Derrida in molti luoghi mettendo bene in luce come: <<Solo quando lo scritto è defunto come segno-segnale, nasce come linguaggio>> e ancora: <<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>>¹⁹. Derrida si pronuncia a favore di un segno vuoto, vacante, che inauguri la “frivolezza”²⁰, ossia la ripetizione del desiderio fluttuante, senza oggetto, che produce il segno supplente di ciò che manca. E supplire significa, per il nostro filosofo, aggiungere ciò che occorre ad una mancanza, ma ciò che occorre – manca – si presenta come un surplus, una sovrabbondanza di valore, una frivola futilità, appunto, che pure rende possibile, come segno e valore, ogni “commercio” ma che, pure, non si lascia riassorbire in alcun circolo “economico-ermeneutico”.

Nella sua riflessione non c'è nessun proprio da recuperare, né all'origine né alla fine. Il senso scaturisce anche dagli spazi vuoti, dai bianchi testuali, dai margini. Derrida sposta la concezione mimetica della caverna platonica verso la pratica della <<disseminazione>> che rompe la struttura ternaria della dialettica aprendo un quarto lato non dialettizzabile, un resto non riassumibile in nessun tragitto circolare, e che produce effetti di senso sempre plurali e scaturiti da un gioco del quale non si è padroni.

Si vedrà come la struttura dell'1, 2, 3, e...4, della struttura che non si chiude nel ritmo ternario della dialettica, ma che, piuttosto, resta aperta, che rimanda alla teoria matematica del *quarto escluso*²¹ e si riallaccia anche a quella dei *nodi*, sia pressoché costante nella speculazione derridiana.

Perché Derrida recupera proprio ciò che è stato escluso e ritenuto inutile, dalla metafisica occidentale – la scrittura, il segno, l'immagine, il corpo, l'animale, l'Inconscio (sul lascito di Freud), la mancanza, la perdita, il punto cieco del senso e il surplus, il superfluo, il frivolo, il *parergon* etc. – e si serve di questo resto, di questo inutile, di questo nulla, per farlo ‘rendere’.

¹⁹ J. Derrida, *Forza e significazione*, in *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967; tr. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Jaca Book, Milano, 1984, pp. 15-16.

²⁰ “La frivolezza nasce con il segno, o piuttosto con il significante, il quale, per il fatto di non significare nulla, non è più un significante: il significante vuoto, vacante, friabile, inutile”. Cfr. J. Derrida, *L'archéologie du frivole*, Galilée, Paris, 1973; tr. it. di M. Spirella, *L'archeologia del frivolo – saggio su Condillac*-, edizioni Dedalo srl, Bari 1992, p. 102.

²¹ A proposito delle connessioni tra questa teoria e la filosofia si veda R. Brandt, *D'Artagnan o il quarto escluso. Su un principio d'ordine della storia culturale europea 1,2,3/4*, Milano, Feltrinelli, 1998, a proposito del quale cito una recensione di Daniela Falcioni tratta dal sito www.swif.uniba.it/lei/recensioni/crono/1999-05/brandt2.htm che spiega come tale principio sia nato all'interno della cultura indoeuropea, e come si sia poi sviluppato in un arco di tempo che va dai presocratici fino a dopo la Rivoluzione francese. Nel romanzo di Alexandre Dumas, citato da Brandt, il quarto posto, dopo i tre moschettieri, è rappresentato da d'Artagnan, che è <<presente come assente>> e che rimanda al metodo matematico che diventa tecnico nella sua applicazione, un metodo che procede per quantificazione e produce un ordine seriale. La complessità viene ridotta ad una costellazione che è formata da un trittico, al quale si aggiunge una quarta posizione che incide come unità dei tre elementi, oppure come momento di riflessione, o di superamento (e quest'ultimo aspetto sembra rimandare proprio a Derrida). A questo modello, che non è né triadico né quadripartito, si lega sempre il privilegio della visibilità o, come diceva Aristotele nella *Poetica*, di essere *eusynopton*, cioè facile da abbracciare con lo sguardo, proprietà che inerisce e diviene segno della bellezza. Infine è interessante osservare come Galimberti abbia accostato la teoria di Brandt all'analisi di G. Jung a proposito della quarta figura nella religione cristiana da lui identificata con la figura del male che il cristianesimo ha sempre cercato di rimuovere; il <<quarto>> è il rimosso della nostra cultura che ritorna (*Saggio di interpretazione psicologica del dogma della Trinità*, 1942, Bollati Boringhieri).

A proposito di nodi, la logica del *double bind*, del doppio legame, è la logica dell'indecidibile, e, per Derrida, vi è eredità²² – quella di Freud, ma non solo – laddove le assegnazioni sono molteplici e contraddittorie. Quando non vi è *double bind*, non vi è responsabilità. Bisogna che l'eredità mantenga una riserva indecidibile. Il *double bind* che struttura – e destruttura – la speculazione derridiana, si riallaccia a quella del chiasmo, della X della barratura dell'essere heideggeriana, a quella della teoria delle pulsioni freudiana, e alla barratura del significante lacaniano. Questo laccio che si allenta e si stringe producendo un ritmo nei suoi scritti che è anche quello di rapportarsi a questi altri grandi speculatori.

Il chiasmo, la X, sono, in realtà, l'incrocio, il crocevia nel quale si incontrano, si intrecciano i percorsi speculativi di questi *quattro* grandi pensatori.

Poiché nella scena della disseminazione non si può più contare né per uno, né per due, né per tre, poiché tutto comincia con la diade, e dal due si passa al quattro, poiché le coppie dell'opposizione binaria non si lasciano più riassumere nel tre (di Edipo, della Trinità, della Dialettica). Ma benché essa non sia che un triangolo aperto nella sua quarta faccia, il quadrato scartato dischiude il triangolo e il cerchio della metafisica.

E <<l'apertura del quadrato, il supplemento del quattro (né la croce né il quadrato chiuso), il più o il meno che allontana la disseminazione dalla polisemia, eccoli regolarmente ed esplicitamente riferiti alla castrazione (<<**castrazione – in gioco da sempre**>>): ma con quel di fuori della castrazione (caduta senza ritorno e senza economia ristretta) che non poteva più essere ripreso e compreso nel campo logocentrico e sublimante della verità parlante del significato...>>²³.

Poiché il vuoto, la mancanza, la cesura, ecc., hanno sempre ricevuto valore di significato, di significante trascendentale, ovvero di autopresentazione della verità (velo/non velo) come *Logos*.

Per Derrida <<si gioca a questo livello la questione della psicoanalisi: si commisura *praticamente* a un testo che, potendo “cominciare” solo a quattro, non si lascia più, da nessuna parte se non per simulacro, chiudere, dominare, circondare...>>

La disseminazione tratta – sul lettino – il *punto* in cui il movimento della significazione verrebbe regolarmente a *legare* il gioco della traccia producendo così la storia>>²⁴.

Derrida interecccia, lega, annoda dunque la pratica destrutturante della disseminazione a quella psicoanalitica.

Questo sodalizio – con Freud, con la psicoanalisi e con...sua moglie: la psicoanalista Margherite Aucouturier, appunto – è un '*ménage a quattro*' che dura tutta la vita – sua e della sua speculazione. Intreccio di autobiografia e speculazione: Derrida (si) invia a/da se stesso.

Come Freud – come egli stesso noterà.

La psicoanalisi aveva mostrato che l'uomo non è padrone neppure in casa propria.

Derrida approva l'impresa, ma la giudica tuttora incompiuta.

Sembra a Derrida che la *pars destruens* della psicoanalisi sia insufficiente e che vi sia pertanto il rischio che riemerge una soggettività sovrana.

Da una parte il mondo – dice Derrida – sembra resistere alla psicoanalisi, opponendogli un modello di scienza positiva, positivista, un pensiero dominato da una logica metafisica e onto-teologica della

²² Per Derrida <<ereditare non consiste nel ricevere un bene o un capitale che sarebbe già e per sempre in un luogo... L'eredità implica la decisione, la responsabilità, la risposta, e di conseguenza la selezione critica, la scelta; c'è sempre scelta, che lo si voglia o no, che sia o no cosciente>>. Cfr. J. Derrida, *Delle eredità – e del ritmo*, in *Echographies de la télévision*, Editions Galilée/Institut national de l'audiovisuel, Paris, 1996; tr. It. di G. Piana e L. Chiesa, *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina, Milano, 1997, pp. 75-6.

²³ J. Derrida, *Hors livre. Préfaces, Fuori libro*, in *La disseminazione*, cit., p. 68.

²⁴ Ibid., p. 69.

sovranità, dell'autonomia e dell'onnipotenza del soggetto, della libertà, della volontà egologica e dell'intenzionalità cosciente²⁵.

Dall'altra, questa resistenza è anche una resistenza della psicoanalisi a se stessa, al suo proprio principato, al suo proprio principio di protezione.

Poiché <<...colui che dice "ciò non va bene" annuncia già un pensiero riparatore, terapeutico, restauratore o redentore. È necessario salvare, assicurare la salvezza: che la psicoanalisi sia salva, che la psicoanalisi viva o sopravviva>>²⁶.

Freud stesso sperava che la psicoanalisi gli sopravvivesse.

<<Questo pensiero salvatore, sanitario o immunitario implica simultaneamente un gesto di guerra: il militante vorrebbe guarire o salvare mettendo fuori strada, giustamente, una resistenza>>²⁷.

Il richiamo di Derrida <<sembra allora duplice: da una parte mette in guardia l'esercizio psicoanalitico dal ricomporre quell'individuo che il pensiero di Freud aveva frammentato e relativizzato, dall'altra chiede alla psicoanalisi di estendere la sua capacità di analisi e disvelamento di false evidenze all'intero pianeta>>²⁸.

Eppure Derrida ricorda che l'allusione scettica dello stesso Freud – nel carteggio del '32 con A. Einstein (*Perché la guerra?*) – sulle rispettive incompetenze dei due grandi saggi, la dice lunga, per noi, sul fronte e sulla frontiera dei 'saperi della conoscenza' tra *physis* e *psyché*, tra scienza della natura e scienza dell'anima o dell'uomo, e ancora, tra una teoria fisica e una scienza psicoanalitica, umanistica.

Filosofia, psicoanalisi e...arte.

Poiché proprio ciò che in nessun caso si lascia riappropriare da una sistematica filosofica – intesa qui dal filosofo stesso come quella parte della speculazione che si è rappresentata come sistema chiuso, saturo, assoluto, dato una volta per tutte – è, per Derrida, il tema dell'immagine e dell'immaginazione, che è il terzo termine.

Questione del terzo.

Ma questo terzo termine può essere preso come il mediatore che non si limita alla forma che ha preso nella dialettica hegeliana: <<il terzo del né-questo-né-quello e del questo-e-quello può certo essere interpretato come ciò la cui eterogeneità assoluta non si lascia integrare, resiste alla partecipazione, al sistema, designando il luogo dove il sistema non si chiude (...) e in cui la costituzione è minacciata dall'eterogeneo, e da una finzione che non è più al servizio della verità>>²⁹.

Questione del quarto.

Proprio questo interessere un dialogo tra arte e resto, disseminazione (o anche resto che si dissemina) è stato stimolato in Derrida dal confronto che egli attua con questa crisi mimetica dell'arte.

Come in Nicola Abbagnano, per Derrida la "disseminazione" gioca sulla <<fortuita>> somiglianza della parola greca <<sema>> (segno) e di quella latina <<semen>> (seme), e come i segni – l'assenza – muovono e si allontanano dal *logos*, parola originaria – presenza –, così i <<semi>> (la

²⁵ <<La psicoanalisi, secondo me, non ha ancora intrapreso, e dunque ancora meno riuscito a pensare, a penetrare e a cambiare gli assiomi dell'etica...dove trama il fantasma teologico della sovranità>>. Cfr. *Etats d'ame de la psychanalyse. L'impossible au-delà d'une souveraine cruauté*, Galilée, Paris, 2000, p.21 (trad. mia in collaborazione con la Dott.ssa D. Sereni)

²⁶ Ibid., p. 18.

²⁷ Ibid., p. 18.

²⁸ S. Vegetti Finzi, *Dopo l'attacco di Derrida. Accettiamo i limiti della psicoanalisi*, in *Il Corriere della sera*, 11 Luglio 2000, e in www.lgxserver.uniba.it.

²⁹ J. Derrida e M. Ferraris, *Il gusto del segreto*, cit, p.7.

produzione spermatica anch'essa divenuta assenza) muovono e si allontanano dal <<fallo>> (la presenza). Da qui Derrida, procedendo anche sulla base di suggestioni del post-strutturalismo, come per esempio la psicoanalisi di Lacan, conia il termine fallo-fono-logocentrismo.

Proprio Lacan, infatti, parla di un buco del reale, di una mancanza ad essere a partire dalla quale il soggetto si costituisce fin dal principio, di quel nulla-origine che per Freud è il corpo della madre, la perdita nell'allontanamento dal grembo materno che determina l'esistenza come separazione, lacerazione della totalità e che fa della psicoanalisi, in opposizione ad una pratica fallica di riempimento, di saturazione del senso, l'accento ad una "femminile" fenditura nel reale, come sembra suggerirci Massimo Recalcati³⁰ in accordo con quanto sostiene Derrida quando ritiene che la disseminazione raffiguri proprio ciò che non appartiene al padre.

Si rende dunque necessario accettare l'idea di un contesto non saturo né saturabile poiché, come sostiene il filosofo, si dà scommessa strategica proprio perché il contesto non è del tutto determinabile, analizzabile in modo esaustivo, ma aperto in quanto avviene, perché si dà dell'a-venire. Quindi aggiunge: <<Non vedo che i vecchi concetti di opera e firma per descrivere provvisoriamente questo evento>>³¹. Un'opera è dunque una scommessa strategica fatta ad un certo punto, una presa di posizione che prevede che domani, quale che sia la situazione, ciò che dico ora sia considerato come opera, intesa come una cosa che resta, che si può archiviare, ma che, anche, non è mai completamente traducibile e che, piuttosto, ingenera traduzioni. Un'opera che porta una firma che non è stata apposta per rivendicare uno stato o una proprietà, ma che, al contrario, ricorda sempre che essa è come un figlio: scorre continuamente senza che se ne abbia possesso o vi si possa apporre una firma³²: l'opera è dono di qualcosa che non si possiede, proprio come nella concezione heideggeriana del dono. L'opera si insinua in un determinato contesto producendo il *suo* contesto, a partire dal quale non si può più pensare il contesto generale prescindendo dall'evento in questione. In questo senso l'opera piega il contesto richiamandone uno nuovo e aprendo all'a-venire, rompendo il circolo chiuso "dell'Economia e dell'Odissea³³", ovvero determinando l'impossibilità del ritorno all'identico, al medesimo.

Nell'ambito della riflessione sull'alterità Derrida avverte la necessità di indagare proprio l'immaginazione poiché intravede in essa una di quelle <<brecce che permettono di spostare l'attenzione da una riflessione tautologica, che domina la filosofia di tipo metafisico, razionale, ad una meditazione che mediante la relazione all'alterità si avvia verso il pensiero della differenza>>³⁴.

³⁰ M. Recalcati, *L'universale e il singolare. Lacan e l'al di là del principio di piacere*, Marcos y Marcos, Milano, 1996.

³¹ J. Derrida e M. Ferraris, *Il gusto del segreto*, cit., p. 14.

³² "Il rapporto con l'opera non è di paternità, nella stessa idea di paternità c'è sempre una inadeguatezza: non si può firmare né un figlio né un'opera (...) del figlio o della figlia non si risponde, perché rispondono da soli (...) non è uno stato né una proprietà". Cfr. Id., *Ibid.*, p. 26.

³³ Il concetto di opera come rottura dell'Economia e dell'Odissea che apre all'a-venire rimanda al concetto derridiano di scrittura come enigmatica frattura, *frayage*, apertura di un varco nel soggetto stesso e **apertura alla via della ripetizione**, in accordo con ciò che dice Freud a proposito della scrittura come <<facilitazione>>, apertura alla ripetizione psichica, appunto, apertura di un sentiero contro una resistenza, rottura e irruzione che si fa strada, *via rupta* che procura reversibilità di tempo e spazio.

A tale proposito si propone qui un insolito e curioso collegamento con il videogioco *on line* (in prossima uscita) Uru. Il gioco parte da diecimila anni fa, quando l'evolutive civiltà, consapevole dell'imminente distruzione della propria Terra, sviluppa come via di fuga proprio l'Arte, che diviene ponte di collegamento, frattura, buco del reale che mette in comunicazione con altre ere attraverso le quali i giocatori sono chiamati a vagare risolvendo enigmi spesso difficilissimi. Le conoscenze si potranno condividere con altri utenti e un continuo aggiornamento di mappe e scenari renderà la saga quasi infinita alludendo ad un gioco infinito nel quale il game over sembrerebbe non esistere.

³⁴ C. Dovolich, op. cit., p. 136.

Il paradosso dell'immaginazione è che <<essa sola risveglia o irrita il desiderio ma, per la stessa ragione, nello stesso movimento, essa sola eccede e divide la presenza.>>³⁵

Secondo la Dovolich infatti, proprio Derrida che ha decostruito la pretesa presenza immediata a sé della coscienza e che ha mostrato come la realtà risulti sempre mediata e ricostruita mediante la rappresentazione, la ri-presentazione del rimosso, è arrivato a sostenere il valore costitutivo della ri-presentazione proprio attraverso la rappresentazione che, in quanto segno, traccia costituita in risposta ad un'archi-traccia non-presente e non rappresentabile, apre al pensiero dell'esteriorità e dell'alterità.

Derrida intende la rappresentazione nel senso generale di *Vorstellung*, ma anche nel senso generale di ri-presentazione come ripetizione o ri-produzione (giocando anche sulla sonorità della parola francese *représentation* che accentua nella particella *re* la ripetizione della presenza); e infine nel senso del rappresentare come sostituzione, come ciò che viene ad occupare il posto di un'altra *Vorstellung*: sta *al posto di*, sostituisce, rinvia, rimanda a qualcosa di altro e, nello stesso tempo, ne può usurpare il ruolo.

La sua prima formulazione, l'*Imago*³⁶, si è prodotta su un'altra scena: quella non visibile.

L'*Imago* è un prototipo inconscio di personaggi appartenenti al nostro vissuto, che poi si obiettiva come sentimenti, immagini e comportamenti. In questo senso, dunque, l'immagine è una ri-presentazione che allude al Reale.

La rappresentazione segna dunque la frattura originaria del nostro essere al mondo in un rapporto sempre mediato che è impossibile eludere. Proseguendo sulla via già indicata da Nietzsche prima e da Freud dopo, i quali hanno pure insistito sull'assenza di un'origine assoluta, di una presenza originaria, Derrida ricorda come siamo già da sempre coinvolti in una trama inestricabile di rapporti dove tutto è mediato e c'è solo rappresentazione.

Il ricordo, l'immagine, il segno, sono delle ripresentazioni in questo senso: che conservano tutta la loro polisemia, o meglio tutta la loro equivocità nella possibilità di apertura verso l'altro.

Sull'immaginazione Derrida si sofferma a partire da *Forza e significazione*³⁷ (1963), in cui l'immaginazione è detta <<origine oscura degli schemi strutturali>>, che per Kant è già un'arte e per il nostro filosofo è la stessa di cui parlano la *Critica della ragion pura* e la *Critica del Giudizio*, ossia <<arte nascosta>>, <<rappresentazione inesprimibile>> come è detto nel paragrafo 57 della *Critica del giudizio*.

In *Della Grammatologia*³⁸ (1967), dove Derrida riconosce all'<<epoca di Rousseau>> un valore esemplare nella storia del logocentrismo, si evidenzia come vi sia tuttavia in Rousseau un rinato interesse per la sensibilità e l'immaginazione: <<è così che l'arte, la techne, l'immagine, la rappresentazione, la convenzione, ecc., vengono a supplemento della natura e sono ricche di tutta questa funzione di cumulo. (...) Ma il supplemento supplisce. Non si aggiunge che per sostituire. Interviene e si insinua *al-posto-di*; se riempie, è come si riempie un vuoto. Se rappresenta e fa immagine, è per la mancanza anteriore di una presenza>>³⁹.

³⁵ J. Derrida, *Della Grammatologia*, cit, p. 410.

³⁶ <<Imago: prototipo inconscio di personaggi che orienta selettivamente il modo in cui il soggetto percepisce gli altri; esso è elaborato a partire dalle prime relazioni intersoggettive reali e fantasmatiche con l'ambiente familiare.>>. Il concetto di Imago è dovuto a Jung (*Metamorfosi e simboli della libido* (*Wandlungen und Symbole der Libido*, 1911) che descrive l'Imago materna, paterna, fraterna. Cfr. Laplanche J., Pontalis J. B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, tr. it., *Enciclopedia della Psicoanalisi*, Laterza, Bari, 1968.

³⁷ J. Derrida, *Forza e significazione*, in *La scrittura e la differenza*, cit., pp. 3-38.

³⁸ J. Derrida, *Della grammatologia...*op. cit.

³⁹ Id., *ibid.*, p. 201.

Per Derrida, come per Lacan, dove c'è significante c'è un buco del reale: così per Rousseau il supplemento-segno che sostituisce la natura è la pericolosa origine della perversione, è un sostituto, un feticcio: l'uomo si è cavato gli occhi, si è accecato per il desiderio di rovistare le viscere della terra, alla ricerca di quel supplemento alle vere ricchezze che sono nella natura, alla portata dell'uomo.

Il supplemento è la scrittura⁴⁰.

Per Rousseau, la scrittura è il pericoloso supplemento ausiliario della voce, vera ricchezza naturale e veicolo della immediata presenza a sé per l'uomo.

Il supplemento è pericoloso perché, aprendo lo spazio delle sostituzioni, corrode la fissità dei tradizionali punti di riferimento e rischia ad ogni istante di trasformarsi nella minaccia della perdita del proprio, nell'inganno, nella seduzione immaginativa⁴¹. E, come ricorda la Dovolich, la sua capacità di padroneggiare un'assenza ripresentandola simbolicamente, sostituendo un'immagine alla percezione mancante, ci rimanda al celebre *gioco del rocchetto* usato da Freud per esemplificare la sua teoria della "coazione a ripetere" che introduce, a partire da *Al di là del principio del piacere*, la pulsione di morte.

Se il *logos* è uno *zòon*, e appartiene alla *physis*, la scrittura è la rigidità cadaverica che si oppone, appunto, alla parola viva.

Se il *logos* è paragonato ad un organismo vivente, la scrittura è la dispersione organica che conduce alla morte.

Ma una potenza occulta e quindi sospetta è anche, per Platone, la pittura <<en trompe-l'oeil>>, e le tecniche della *mimesis* in generale⁴².

Se il *logos* è immagine fedele dell'*éidos* (figura della visibilità intelligibile) dell'ente, allora esso si produce come una pittura prima. Da quel momento la pittura (traccia grafica), che ripassa sui suoi passi, segue le sue orme, lo ri-presenta, non è altro che pittura di pittura. Entrambe – la *zoographia* e il *logos* o la *dianoia* – sono scrittura psichica, ma una – la *zoographia* – è il supplemento dell'altra.

⁴⁰ Derrida ricorda, a tale proposito, nel *Fedro* di Platone, il mito del dio egiziano Theut, il dio della scienza del numero, del calcolo, della geometria, dell'astronomia, che aveva scoperto i dadi e i caratteri della scrittura. Questo semi-dio si era recato dal dio sovrano-padre Thamus, e aveva sottoposto al suo giudizio la scrittura, una *techne*. Il dio Re non sa scrivere, ma questa incapacità testimonia la sua sovrana indipendenza: egli detta la sua parola e basta. Non ha bisogno del supplemento di una trascrizione. A partire da tale posizione, senza rifiutare l'omaggio, il re-dio lo deprezzerà, facendone apparire l'inutilità, ma anche la minaccia e la colpa. Cfr. J. Derrida, *La farmacia di Platone*, in *La disseminazione*, cit., p. 113.

⁴¹ A tale proposito è interessante citare l'interpretazione datane da P. De Man, secondo il quale Rousseau e Derrida direbbero la stessa cosa: <<Contrariamente all'affermazione di Derrida, la teoria roussoniana della rappresentazione non è diretta verso il significato come presenza e plenitudine, ma verso il significato come vuoto>>. Cfr. P. De Man, *Blindness & Insight/Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1971, tr. it. di E. Saccone, *Cecità e visione/Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli, 1975, pp. 172 e 159.

⁴² Si noti come la parola *pharmakon* è usata per designare, oltre alla scrittura, anche il colore pittorico, la materia nella quale si iscrive lo *zoografema*, ma anche lo sperma, l'acqua, l'inchiostro, la tinta profumata. Poiché il *pharmakon* penetra sempre come il liquido, si beve, si assorbe, si introduce all'interno. La complicità tra pittura (*zoographia*) e scrittura, è costante. In e dopo Platone. E pittura e scrittura possono essere immagini una dell'altra solo nella misura in cui l'una e l'altra sono interpretate come immagini, riproduzioni, rappresentazioni, ripetizioni del vivente, della parola viva in un caso, della figura dell'animale nell'altro (*zoographia*). Così il *pharmakeus* è l'illusionista, il tecnico del <<trompe-l'oeil>>, il pittore, lo scrittore, il medico, lo stregone. Il maleficio è sempre l'effetto di una rappresentazione, pittorica o scultorea, che cattura, avvince la forma dell'altro, soprattutto nel viso, nella faccia, parola o sguardo, bocca e occhio, naso e orecchio: *vultus*. E lo *zoographon* (il pittore), viene dopo il *grammatéus*. Cfr. in *Ibid.* e *La doppia seduta*, in *La Disseminazione*, op. cit.

L'immaginazione è per Derrida il potere, per la vita, di affettarsi essa stessa della propria rappresentazione, e ciò può condurre sia alla costituzione della propria identità, sia allo spossamento e alla dissoluzione/soluzione nell'immagine speculare – come ricorda Lacan.

Essa è l'altro nome della differenza, che fa accedere al mondo umano dei rappresentanti.

Il rappresentante, il supplemento, ha già da sempre intaccato la presenza, ed il desiderio della presenza nasce, al contrario, dall'abisso della rappresentazione, dalla rappresentazione della rappresentazione, etc., dove tutto si ordina intorno ad un *punto cieco*. E dell'abisso della rappresentazione non si toccherà mai il fondo <<e se un testo si dà sempre una certa rappresentazione delle proprie radici, queste ultime vivono solo di questa rappresentazione, cioè del fatto di non toccare mai il suolo. (...) Non si fa mai altro che intrecciare le radici all'infinito>>⁴³.

Così Derrida ne *La verità in pittura*, riporta all'Heidegger de *L'origine dell'opera d'arte*⁴⁴, con una sottolineatura tutta volta a far percepire come la traduzione non consenta di nominare sotto le "stesse" parole la parola corrispondente all'esperienza originaria greca della cosa, ma solo loro "doppi fantomatici" e "simulacri leggeri", che operano ormai completamente sganciati, *bodenloss*, nel vuoto, nel deserto di un'esperienza originaria ormai irraggiungibile. Ma per dire tutto ciò Heidegger ricorre ad una metafora, quella del suolo come fondamento che viene a mancare, come il terreno, del pensiero o delle famose scarpe di Van Gogh: <<Dovremmo forse pensare che tra questa mancanza di terreno e il luogo di queste scarpe, il loro aver luogo o il loro stare in luogo, esiste un *topos* comune? Effettivamente hanno l'aria di stare un po' per aria, *sia perché* sembrano non essere a contatto della superficie, come se fossero in levitazione al di sopra di ciò che tuttavia le sostiene, (...) *sia perché*, slacciate come sono così slacciate, rinunciano ad ogni esperienza del terreno, che presupporrebbe il camminare, (...) *sia* anche, più radicalmente, *perché* il loro statuto di oggetto rappresentato nei limiti della cornice che racchiude una tela dipinta, cioè appesa alla parete di un museo, determinerebbe la *Bodenlosigkeit* stessa...>>⁴⁵.

Perché se le scarpe raffigurate in questo celebre quadro sono *détachées*, non si tratta solo di lacci, ma soprattutto dei legami ad un soggetto detentore, portatore e proprietario. Ciò che inquieta la lettura di Derrida è l'apparente contrasto tra la riflessione heideggeriana dedicata a decentrare il ruolo della soggettività, come *subjectum* che trasferisce l'*hypokeimenon* greco, e il desiderio di restituire le scarpe a qualcuno/a, il desiderio di allacciarle ai piedi di una contadina che a Derrida sembra <<viziato dal motivo del riapparire della terra nel venir meno del fondamento>>⁴⁶. Il nostro filosofo riconosce che Heidegger non intende ricollegare le scarpe a un soggetto, ma <<questo "sganciamento ontico" segna una più profonda "appartenenza ontologica">>⁴⁷. Perché per Derrida <<egli non può essere assolto da questa accusa che per aver riannodato le cose ben più sicuramente e ben più 'profondamente' pre-originariamente: nell'appartenenza (corrispondente) al discorso silenzioso della terra>>⁴⁸.

Ciò che impegna nell'appartenenza alla terra e al mondo è la *Verlässlichkeit* (fidatezza), che in Derrida rimanda all'esperienza di *fiabilité*, nel senso di ciò che merita fiducia, fede o credito, credito che è anteriore ad ogni contratto simbolico che rende l'opera oggetto di uno scambio, ma che

⁴³ J. Derrida, Id., Ibid., p. 147.

⁴⁴ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* in *Sentieri interrotti*, op. cit.

⁴⁵ J. Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978, tr. it. *La verità in pittura*, Newton Compton editori, pp. 275-276.

⁴⁶ C. Dovolich, ...op. cit., p. 138.

⁴⁷ Id., Ibid., p. 141.

⁴⁸ J. Derrida, *Restitutions*, in *La verità in pittura*...op. cit., p. 401.

rimanda ad un impegno precedente, sottratto alla logica del calcolo⁴⁹. La Dovolich sottolinea come da questa *Verlässlichkeit*, Derrida voglia far emergere la fiducia, la fedeltà ed il legame che in questa parola la riannoda al tratto, intrecciandosi con esso, segnando ciò che allo stesso tempo tiene insieme e separa come un laccio, rinviando alla struttura del fort/da implicata da ogni relazione discorsiva e pittorica, come padronanza dell'assenza e della presenza.

Tuttavia il nostro autore assegna all'Heidegger che riconosce nel quadro <<un paio di scarpe da contadina>> un'ingenuità che lo assegna alla stessa ideologia contadina, rurale, terrestre, di Van Gogh. Così intesa l'identificazione, la restituzione non si rivolge all'individualità di un soggetto, ma pur indicando verso il basso, la terra, l'abisso, cerca ancora una proprietà.

Ma per Derrida la cosa non ha più il valore di un altro "al di sotto": il topos dell'abisso e dello sprofondamento potrebbero anche nascondere la necessità di un'altra topica, quella dell'offerta e del dono, regalo, *cadeau*, a catena, come il nome stesso suggerisce⁵⁰: <<ciò dà l'abisso>> e <<il così via all'infinito>>, il gioco supplementare dei rinvii, dell'<<immagine come oblio di un'origine semplice>>⁵¹, e questo movimento si lascerebbe difficilmente rappresentare dal tracciato di una semplice linea. Ciò che non si può rappresentare con una linea è il corso del ri-corso quando ha l'andamento della rappresentazione, <<ciò che non si può rappresentare, è il rapporto tra la rappresentazione e la presenza cosiddetta originaria. La rappresentazione è anche una deprezentazione. È legata all'opera della spaziatura.

La spaziatura insinua nella presenza un intervallo. (...) Un tale intervallo è prescritto all'origine dell'arte>>⁵².

Se per Heidegger il quadro di Van Gogh con un paio di grosse scarpe da contadino sono un'<<immagine che non rappresenta propriamente niente. Tuttavia ciò che è là...che cos'è là essente>>⁵³, per Derrida <<si tratta di sviluppare la domanda 'qual è l'essere dell'essente?'. Il quadro di Van Gogh è uno degli esempi di ciò che è là (*da*), dell'essente, di ciò che è, di ciò che è presente, dunque là (*da*)...Un certo pensiero, una certa esperienza del niente (ni-ente) è richiesta per l'accesso a questa questione dell'essere dell'essente, come alla differenza dell'essere all'essente. Questo pensiero del nulla è estraneo alla scienza che ha a che fare solo con l'ente. Essa riviene alla filosofia o alla poesia>>⁵⁴.

In *Parergon*⁵⁵ del 1974 e in *Economimesis*⁵⁶ del 1975, torna in primo piano l'interesse per il ruolo svolto dall'immaginazione. Derrida parla di un'arte libera e disinteressata, frutto della spontaneità dell'uomo, <<che si può cogliere in modo esemplare nell'ornamento, nel *parergon* che può essere

⁴⁹ <<Quello che qui ci preme sottolineare è che nel quadro, e nell'arte più in generale, la referenza nel suo senso tradizionale è come sospesa o attraversata, è sospesa innanzi tutto la considerazione dell'utilità del prodotto. Un quadro non ci è di nessuna utilità, sfugge piuttosto la legge economica della produzione e mette in opera una unicità insostituibile>>. Cfr. C. Dovolich, op. cit., p. 141.

⁵⁰ Derrida stesso mostra come *cadeau*, regalo, derivi, attraverso la mediazione provenzale di *calidel* (capo) dal latino popolare *capitellum*, da *caput*, e suggerisca così il capo, l'inizio di una catena.

⁵¹ J. Derrida, *Della Grammatologia*...op. cit., p. 60.

⁵² J. Derrida, Id., *ibid.*, p. 275.

⁵³ M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, tr. it. Mursia, Milano, p. 432.

⁵⁴ J. Derrida, *Restitutions*, in *La verità in pittura*, op. cit., p. 432.

⁵⁵ J. Derrida, *Parergon*, in *Ibid.*, pp. 19-168.

⁵⁶ J. Derrida, *Economimesis*, in Aa. Vv. *Mimesis. Desarticulations*, Aubier-Flammarion, Paris, 1975, pp. 55-93.

supplemento, limite dell'opera, la cui bellezza libera, come sottolinea Derrida, non rappresenta nulla, è puro ornamento, gioco di forme e linee>>⁵⁷.

In Derrida l'insistenza sul *parergon* è mirata a richiamare l'attenzione sulla sua atopicità, sul suo non essere né opera né fuori, né dentro uno spazio definito.

Si scartano le opposizioni lasciando indeterminato il posto dell'opera e **facendo emergere un tratto che si situa tra la bordura visibile ed il “fantasma centrale” dal quale si è lasciati affascinare**. Questo tratto sovverte la cornice tradizionale dell'inquadratura, sospendendo lo sguardo nel *passe-par-tout*.

Supplemento, bordo, ornamento...

Ma tuttavia

Ne *La verità in pittura*⁵⁸ Derrida, trattando di una *querelle*, o meglio, di una “corrispondenza simbolica” come dice egli stesso, e di un transfert involontario tra Martin Heidegger e Meyer Shapiro a proposito del famoso quadro di Vincent Van Gogh di Amsterdam raffigurante delle vecchie scarpe con lacci, analizza e specula sul relativo passo heideggeriano ne *L'origine dell'opera d'arte*: <<La mera cosa è una specie di mezzo, e precisamente un mezzo spogliato del suo esser mezzo. L'esser cosa consiste allora in ciò che ancora resta. Ma questo resto rimane in se stesso del tutto indeterminato. Resta indeterminato se il carattere di cosa della cosa si presenti per effetto della semplice sottrazione di ogni carattere di mezzo>>⁵⁹.

Carpendo l'intuizione di Heidegger, Derrida stesso osserva come una sottrazione non ci restituirà mai il <<resto>> in quanto <<mera>> cosa, **poiché il resto non è affatto una mera cosa**. Occorre dunque <<pensare>> il resto in un altro modo. E proprio in *Parergon* Derrida avanza l'ipotesi che questo resto non sia mai determinabile del tutto nella sua struttura di resto e, piuttosto, si domanda se sia ancora possibile restare o interrogare in questo orizzonte, se sia possibile concepire un *parergon* senza *ergon*, un supplemento puro che non supplisca nulla ma che, al contrario, faccia riferimento a ciò che supplisce come al proprio supplemento.

Ecco dunque come viene interpretata la metafora della veste⁶⁰ per Derrida: il *parergon*, il vestiario accessorio-supplemento parergonale, la cornice, sono elementi di un tracciato, una linea che <<qui ha probabilmente la forma di quel laccio che collega il di-dentro al di-fuori, di modo che il laccio (di dentro-di fuori) semi-slacciato nel quadro raffiguri anche il rapporto del quadro con il suo di-fuori>>⁶¹. Supplemento-vestiario che è la rappresentazione, il quadro stesso, ed il laccio è quello degli scarponi, che segue una linea che trapassa da un orlo interno ad uno esterno continuamente ritorto, reversibile. Ma il laccio è anche il tratto che unisce e separa, che rapporta l'uno all'altro senza mai appartenere a nessuno dei due e che si trova sul tragitto della differenza.

Il tratto apre la relazionalità in generale, riallacciandosi per un verso alle considerazioni heideggeriane che lo pensano come relazione, senza però arrivare a caratterizzarlo come raccoglimento. Questo tratto che privilegia il movimento della connessione, che apre la relazione che permette agli enti determinati di apparire, si pone come erede di quel movimento attivo di differenziazione che scaturisce dalla *différance* e si manifesta solo nella cancellazione della traccia.

⁵⁷ C. Dovolich, op. cit., p. 153.

⁵⁸ J. Derrida, *La verità in pittura...* op. cit.

⁵⁹ J. Derrida, op. cit. p. 287, e M. Heidegger, op. cit., p. 16.

⁶⁰ <<D'altra parte, la nudità che presenta lo stesso corpo è meno pericolosa del ricorso al significante vestiario, al “raffinato abbigliamento”: questo non rappresenta un pericolo minore di una nudità assoluta, la cui abitudine trasformerebbe presto i primi effetti in indifferenza, e forse in disgusto. Non è forse noto che le statue e i quadri offendono gli occhi solo quando una mescolanza di indumenti rende le nudità oscene?>>. Cfr. J. Derrida, *Della grammatologia...* op. cit., p. 407.

⁶¹ J. Derrida, op. cit. p. 312.

E <<nonostante tutte le critiche rivolte alla rappresentazione, alla *mimesis*, è ancora una figura, un'immagine, che il tratto separandola dallo sfondo fa nascere, è ancora una forma visibile, particolarmente evidente quando si realizza nella pittura. E in questa, come in ogni altra forma d'arte, si ripropone il problema della referenza, quando si è riconosciuta la possibilità di "sospendere il referente", inteso come referente semplice, immediato, diretto, ristabilito nella sua presenza. Siamo rimandati al celebre quadro di Van Gogh, in cui le scarpe della contadina non interessano a Heidegger per stabilirne l'appartenenza, per restituirle ad una proprietà, ma servono per illustrare, esemplificare l'essenza dell'arte come svelamento della verità, e l'opera d'arte come un porre in opera la verità>>⁶². Per Heidegger l'essenza dell'arte consisterebbe nel porsi in opera della questione del vero.

Derrida mira costantemente a sospendere il concetto ingenuo di referente e a mettere in luce il valore positivo di arricchimento progressivo del "prodotto supplementare di un capitale". La sovrabbondanza di valore, il surplus, è la frivola futilità che, come segno e valore, rende possibile ogni commercio. Ma questo surplus è anche ciò che, presentandosi come mancanza, origina il movimento di supplenza. Ed è il desiderio che produce il segno supplente, un desiderio che non è più in rapporto all'oggetto, ma che è esso stesso l'oggetto del bisogno, fine senza fine. E <<l'operazione di supplenza viene interpretata come rappresentazione>>⁶³.

Così pure ne *La verità in pittura*, Derrida ricorda come anche Heidegger si sia servito dell'inutilità della pittura, del suo plusvalore abissale – che in questa circostanza ha le fattezze delle scarpe di Van Gogh ad Amsterdam – per farla rendere, fruttare. La doppia inutilità è quella delle scarpe come mezzo senza la sua funzione, abbigliamento fuori del lavoro. Slacciate, vuote e fuori dall'uso del camminare perché sospese dal terreno, e forse inutili anche perché è dubbio che si tratti di un paio. Speculando su di essa ha attribuito valore alla sua inutilità⁶⁴, proprio come il prodotto supplementare di un capitale, la sua frivola futilità, ha reso possibile ogni commercio.

Così in alcuni saggi raccolti in *La vérité en peinture* risulta pronunciata una concezione nietzschiana dell'arte sottratta al circolo economico e posta dalla parte di una eccedenza segno di sovrabbondanza e di dispendio, in cui rientra <<una diversa considerazione dell'economia, sottratta ad un semplice calcolo di dare e avere e spostata da un interesse per le ristrettezze del debito verso la magnanimità del dono>>⁶⁵. Se l'*Aufhebung* hegeliana appartiene all'economia ristretta, ristretta ai valori di mercato, limitata al senso ed al valore costituito degli oggetti ed alla loro circolazione nel circuito del consumo produttivo, Derrida sembra propendere verso un'economia generale che studia il senso di questi oggetti, gli uni in rapporto agli altri e, infine, in rapporto alla perdita di senso. Lungi dal rovesciare la fenomenologia dello spirito (che corrisponde all'economia ristretta), essa la iscrive, mettendo in evidenza il fatto che si producono delle eccedenze di energia, un plusvalore che non può che andare perduto senza alcuno scopo e, di conseguenza, senza alcun senso. Proprio questo conduce al senza-fondo del dispendio, alla distruzione indefinita del valore.

Nelle arti visive il tratto opera la differenziazione tra figura e sfondo, segna la separazione ma anche il rapporto tra illuminazione e nascondimento, tra l'apertura di un Mondo ed il ritrarsi della Terra, per usare una terminologia heideggeriana, come nota Derrida.

⁶² C. Dovolich, op. cit., p. 160-161.

⁶³ J. Derrida, *L'archeologia del frivolo...* op. cit., p. 118.

⁶⁴ <<Nell'inutile (perché l'inutilità del quadro (si) dà a leggere (in) quella delle scarpe, l'inutilità dell'opera (in) quella del mezzo, e viceversa) si mostra la verità dell'utile>> in Id., *Ibid.*, p. 325-326.

⁶⁵ C. Dovolich, *Derrida tra differenza e trascendentale...*, op. cit., p. 146.

Ne *La mitologia bianca*⁶⁶ (1971) Derrida inizia a porre in discussione il ruolo che la tradizione riconosce alla metafora nel testo filosofico, come trasferimento di senso da uno preteso noto o primario, ad uno ritenuto nuovo o secondario, o meglio da uno preteso proprio ad un altro inteso in senso figurato, arrivando a sostenere una metaforicità originaria, la cui forza poetica sarebbe una traccia, una breccia di questa apertura all'interno della struttura metafisica alla quale apparterebbe. Prosegue poi questo cammino ne *Il ritrarsi della metafora*⁶⁷ (1978).

Da Heidegger infatti Derrida riprende l'affermazione secondo la quale la metafora apparterebbe alla metafisica e sarebbe una *epoché*, un ritrarsi sospensivo dell'essere, riserva, riparo, *retrait* <<L'essere si ritiene, si nasconde, si sottrae, si ritira in questo movimento del ritrarsi che è indissociabile, secondo Heidegger, dal movimento del pensiero o della verità. Ritraendosi, mostrandosi o determinandosi *come* o *sotto* questo modo d'essere (per esempio come *eidós*...) esso si sottomette già a uno spostamento metaforico-metonymico>>⁶⁸. Dunque per Derrida questa metafora metafisica non rivelerebbe l'essere se non sotto la specie di un come che oblitera il suo come tale, l'essere come *eidós*, l'essere che non si lascia nominare se non in uno scarto metaforico-metonymico, indirettamente. Nel suo pensiero, al contrario, non c'è nulla al di là della metafora e il tratto che unisce e separa si manifesta solo nella cancellazione della traccia, quel tratto che torna ancora in *Memorie di cieco. L'autoritratto ed altre rovine*, da cui emerge che esso precede, sfugge al campo della vista, non appartiene all'ordine dello spettacolo che ha dominato l'ambito del mimetico. Poiché: <<ricordiamoci che la visibilità del visibile non può essere vista, ci invita a superare lo spazio della visibilità e l'occhio come organo della visione>>⁶⁹.

Ciò che appare fa scomparire ciò che non appare: è lo svelamento/disvelamento heideggeriano.

Come il sogno di cui parla Freud: a causa di ciò che mostra nasconde ciò che non appare.

Meccanismo che rimanda allo schermo come immagine o parola in cui ciò che si nasconde è più importante di ciò che appare (come per Wittgenstein).

Concezione, questa, che Heidegger stesso deriva dal buddismo zen⁷⁰.

Così per riconsiderare più da vicino l'operazione dell'immaginazione "creatrice", bisogna perciò rivolgersi all'interno invisibile della libertà poetica. Bisogna distaccarsi per raggiungere nella sua notte l'origine cieca dell'opera. Questa esperienza di conversione che instaura l'atto letterario (scrittura o lettura) è tale che le parole stesse di separazione e d'esilio, in quanto designano sempre una rottura e un percorso all'interno del mondo, non possono manifestarla direttamente ma solo indicarla con una metafora la cui genealogia meriterebbe da sola la totalità della riflessione.

<<Perché qui si tratta di una uscita fuori dal mondo, verso un luogo che non è un non-luogo né un altro luogo>>⁷¹.

È sempre su tracce, resti che si lavora, così come per Freud in *Costruzioni nell'analisi*: l'interpretazione è costruzione per eccellenza, e si basa su un resto, su qualcosa che fa questione, problema. L'analista parte da una traccia, proprio come l'archeologo, e dà una costruzione che rimarrà, tuttavia, sempre ipotetica in quanto la verifica risulta impossibile.

⁶⁶ J. Derrida, *La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico* in *Metafora*, a cura di G. Conte, Milano, 1981, Feltrinelli.

⁶⁷ J. Derrida, *Le retrait de la métaphore* (1978), ora in *Psyché*, Galilée, Paris e tr. It. di M. Ferraris, *Il ritrarsi della metafora*, in *Aut aut*, 220-221, lug. -ott. 1987, La Nuova Italia, Firenze, pp. 9-34.

⁶⁸ J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 79.

⁶⁹ C. Dovolich, op. cit., p. 162.

⁷⁰ Cfr. in M. L. Proietti, *L'arte e il pensiero dopo Freud: Martin Heidegger con Jacques Lacan*, in *Desiderio e Filosofia*, cit.

⁷¹ J. Derrida, *Forza e significazione* in op. cit., pp. 9-10.

Così è proprio l'immaginazione che rimanda al tema del ritorno, del fantasmatico.

Come in M. L. Proietti sin dall'inconscio si produce una ricaduta sulla funzione di linguaggio e di soggetto: <<Per *immagine* ed *immaginazione* si risale alla radice indoeuropea *mei* che indica tutto quel che di mutevole e intermittente seduce l'attenzione.

Ne scaturisce in sanscrito *maia*, l'onni mutevole, insidioso ed inevitabile gioco delle apparenze, fino all'antico tedesco *mein*: inganno.

Nell'esame del sinonimo: *fantasia*, la radice indoeuropea è *bha* che significa *luce, visione*, oltre che *suono e parola magica*.

Ne derivano *favola, fama e fato* e anche *fenomeno e fantasma*. (...).

L'immaginazione richiama immediatamente l'altro termine greco da cui deriva: *phantasia*, così da sottolineare la loro storicamente dimostrata interscambiabilità>>⁷².

Se nella topica freudiana non c'è posto per *immaginazione*, lo psichismo è però dominato dall'Imago, dove con questo termine si intende una sopravvivenza immaginaria del proprio vissuto. A partire dall'invenzione di *Inconscio, Imaginaire* qualifica un modo di rappresentarsi, ripresentarsi dei/nei vissuti, senza implicare una *facoltà mentale* esaustivamente descrivibile.

Era stato proprio Freud che ne aveva intuito l'importanza e la difficoltà quando ne aveva sempre sostenuto la conoscibilità *solo indiretta* attraverso l'analisi delle tracce che si diano quali sogni e sintomi.

L'equivoco dunque emergerebbe nella prevalente persistenza ad intendere la creatività come produzione di "oggetti" nelle aree privilegiate della scienza o dell'arte.

È, piuttosto, nel ripetuto ascolto e reiterato recupero ed elaborazione dei propri vissuti che l'*immaginazione* e la *fantasia* sono, per eccellenza, "inventive", anche se non, finalmente, comunicative né produttive.

I saperi psicoanalitici hanno dunque, a partire da Freud, posto l'accento sul fatto che ogni inventività che risulti dall'immaginazione e dalla fantasia è collegata ad un'insoddisfazione pulsionale verso la quale vorrebbe fungere da risarcimento. Ecco dunque in cosa consiste il legame tra immaginazione e fantasma.

Il fantasma ci rimanda al tema del *révenant* che torna, al tema del *retrait*, del ritrarsi, del ritorno: quel ritorno che non è più determinabile secondo una linea semplice, che è un altro cammino rispetto al tragitto di andata, come suggerisce la derivazione di *iter* (cammino) dal sanscrito *itara* (altro).

Il tratto del ritrarsi dice che la struttura che collega il piegato-ripiegato e il di-dentro al di-fuori dei lacci delle scarpe del quadro di Van Gogh non è più quello rassicurante del circolo ermeneutico. Esso allude, piuttosto, parafrasando Freud, all'apertura verso quell'Al di là, quella pulsione di morte che apre verso una speculazione che oltrepassa il circolo dialettico e che, in questa irriducibilità dell'alterità ad un senso, vede coincidere, come ha osservato Massimo Recalcati, oltre a Freud, anche il pensiero di Derrida e di Jacques Lacan.

Approfondendo l'«effetto ritardato» di Freud, Derrida indaga il pensiero dell'«eterno ritorno» del rimosso che tenta una rottura degli schemi lineari della tradizione per arrivare a sostenere che la presenza del presente è pensata a partire dal movimento del ritorno, della ripetizione e non il contrario. Nella ripetizione, per Freud, è il contenuto rimosso che spinge alla rielaborazione, il pensiero è mosso dall'inconscio che è ad un livello diverso, eterogeneo rispetto a quello del pensiero pensante. In ciò sta la differenza tra il pensiero psicoanalitico e quello filosofico, per esempio, garroniano, secondo cui la ripetizione andrebbe dal pensiero al pensiero, movendosi in una dimensione omogenea⁷³.

⁷² M. L. Proietti, *La questione dell'immaginazione tra coscienza e inconscio: per un altro orizzonte critico*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, cit., p.351.

⁷³ Cfr. M. L. Proietti, *Ristampe, rifacimenti, riscritture, traduzioni in Freud e Wittgenstein*, pp.44-45 in

Nella sua lettura della psicoanalisi freudiana, **Derrida intende evidenziare che non c'è una verità inconscia da ritrovare**, in quanto il testo inconscio non è scritto in nessun luogo ma è intessuto di tracce, differenze, archivi che sono già da sempre delle trascrizioni perché **tutto comincia con la riproduzione**.

La stessa <<différance>>, nella quale Derrida sostituisce la *e* di <<différence>> con la *a* seguendo una pratica etimologica forse ereditata da Heidegger, sarebbe più vecchia dell'essere stesso e non avrebbe nome nella nostra lingua in quanto non esisterebbe se non dislocata in una catena di sostituzioni infinite. Tale <<différance>> risalirebbe, per Derrida, alla differenza di usi e significati del verbo greco *diapherein* e di quello latino *differire*, che poi sono all'origine dei corrispondenti verbi francesi e italiani, che intendono sottolineare il rinviare, ritardare, sia in senso temporale (ritardare, rinviare), che spaziale (essere differente), con una doppia pregnanza, dunque, spaziotemporale⁷⁴.

Per Nicola Abbagnano, Derrida mostra come anche in autori come Nietzsche, Freud, Heidegger e Lévinas sia presente, seppur inconsapevolmente, questo procedimento della "differenza": in Nietzsche quando considera il soggetto non come qualcosa di originariamente dato, come la coscienza presente a se stessa, ma come l'effetto di forze che non sono "presenti" alla coscienza. In Freud quando considera la coscienza, il soggetto, come risultato di pulsioni e traumi, che mettono in gioco la differenza nel doppio significato temporale (il passato del trauma ora assente nella coscienza), e spaziale (la differenza tra l'apparire, la coscienza, e l'essere, l'inconscio). Infine in Heidegger, in cui la differenza <<ontologica>> (l'ente che nasce con e dall'oblio dell'essere) appare come un risultato dell'operare della differenza (l'ente è differente qualitativamente – spazialmente e temporalmente – dall'essere, quell'essere che, a partire da un certo punto della sua vita, per Heidegger diverrà *Ereignis*).

Ma il rimando, il rinvio, il ritardo, accennano anche al concetto di ritorno, e il ritorno, questa volta, è tortuoso, persino senza speranza, e questa <<è la ragione per cui questa escatologia che *non* aspetta *nulla* sembra talvolta infinitamente disperata>>⁷⁵. Può anche accadere che ciò che ci è familiare ritorni come *unheimlichkeit*, *fremd*, nel senso di straniero, <<totalmente altro>>, secondo un'intuizione che accomuna Freud, Heidegger e Lacan⁷⁶.

Il rimosso ritorna all'insaputa dell'Io, e faccia attenzione quel soggetto che non fa i conti con la sua ombra rimossa, con il suo <<quarto escluso>>.

Ne *L'archeologia del frivolo* Derrida spiega come tutto cominci con la ripetizione: la ripetizione è la riproduzione che ritraccia, supplisce, crea un *legame*, una forza tra ciò che è presente e ciò che è incognito. Evidenziando il valore costitutivo della rappresentazione, del rapporto all'alterità, del concetto di ritorno, egli arriva a sostenere come tutto risulti formato in un movimento di ritorno, rimando, in cui si cancella ogni origine semplice e presente. Al posto di un senso che non è mai stato presente, al posto di un senso originario troviamo solo tracce, segni, continui rinvii e rimandi, sulla cui provenienza non possiamo sapere nulla e che sono sempre costituite in risposta ad un'archi-traccia che non è né presente né rappresentabile.

Ciò che si manifesta, ciò che appare alla presenza, il fenomeno è sempre prodotto da qualcosa d'altro, è sempre effetto di qualcosa che si sottrae, che non si dà mai direttamente, ma ci lascia smarriti nel labirinto delle sue tracce. Proprio il ricorso all'**esteriorità** della traccia, del segno, costituisce la condizione di possibilità dell'apertura, dell'esposizione all'alterità. È la fessura della traccia, dell'archi-traccia come *différance* che Derrida mostra operante all'interno della stessa concezione husserliana della presenza: non è tutto fenomeno, non può più esistere una fenomenologia assoluta.

⁷⁴ Cfr. N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, a cura di G. Foriero, vol. IV, Utet, Torino 1993, pp. 893 e seg.

⁷⁵ J. Derrida, *Della Grammatologia...* op. cit., p. 120.

⁷⁶ Cfr. M. L. Proietti, *L'arte e il pensiero...* op. cit., p. 162.

Il ruolo della relazione all'alterità per la costituzione della stessa identità del soggetto, sottolineando il reciproco implicarsi di presenza e assenza, di identità e differenza, attira l'attenzione sull'*altro* che si insinua e minaccia quello *stesso* che contribuisce a costituire.

In questo senso la traccia è *arbitraria*: nel senso che rimanda ad un significante che non dipende dalla libera scelta del soggetto della coscienza. Essa non ha nessun legame naturale con il significato: la traccia non si produrrà mai direttamente, ma si produrrà sempre come occultamento di sé, in una tessitura di scarti e di rimandi.

L'alterità e la differenza sono nel cuore di quella stessa pretesa identità che è stata eretta a fondamento dal progetto totale di dominio dell'epoca moderna.

In questa mancanza di un centro ordinatore, di un'origine semplice e presente Derrida rimanda nuovamente al concetto di disseminazione: <<Nella casualità assoluta, l'affermazione si affida anche all'indeterminatezza genetica, all'avventura *seminale* della traccia>>⁷⁷.

Nella ripetizione il nostro modo di conoscere e di apprendere ci appartiene, viene da noi collegato al nostro vissuto, e il nostro lavoro intorno al nostro interpretare, rappresentare e ripetere è in relazione alla nostra propria verità, che non è mai tutta visibile o dicibile in quanto non tutto è dell'ordine del pensiero, del dire, dell'immaginare.

Contro il soliloquio della ragione e la solitudine della luce, la metafora eliologica del vedere-sapere, il pensiero derridiano (e non solo derridiano) dell'alterità ricorda che <<l'infinitamente altro è l'invisibile, poiché il vedere apre solo la esteriorità illusoria e relativa della teoria e del bisogno. Esteriorità provvisoria che ci diamo *in vista* di consumarla (...). Inaccessibile, l'invisibile è l'altissimo: il *très-haut*. (Ma) L'altezza, per quanto alta sia, è sempre accessibile; l'altissimo, invece, è più alto dell'altezza. Non appartiene allo spazio, non fa parte del mondo>>⁷⁸.

La questione della ripetizione rimanda, per Derrida, anche alla questione della tecnica: <<La tecnica è la condizione dell'effetto di autenticità. Se non potessi ripetere la mia testimonianza, e se questa iterabilità non venisse a intaccare e a dividere l'istante, non ci sarebbe nemmeno *una verità* (cors. mio), un valore della testimonianza (...) e se c'è ripetizione c'è possibilità di tecnicizzazione, dunque di registrazione, di archiviazione e di idealizzazione>>⁷⁹.

Se Derrida dice che l'origine dell'arte è la possibilità della stampa (e quindi della riproducibilità tecnica, della ripetizione), allora la morte dell'arte e l'arte come morte sono prescritte fin dalla nascita dell'opera confondendo, ancora una volta, il principio di vita con il principio di morte: <<se l'arte vive di una riproduzione originaria, il tratto che permette questa riproduzione apre al tempo stesso lo spazio del calcolo, della grammaticalità, della scienza razionale degli intervalli e di quelle "regole dell'imitazione" **fatali all'energia**. (...) L'imitazione sarebbe dunque al tempo stesso la vita e la morte dell'arte. L'arte e la morte, l'arte e la sua morte sarebbero compresi nello spazio dell'*alterazione* dell'*iterazione*⁸⁰ originaria; della ripetizione, della riproduzione, della rappresentazione; o anche dello spazio come possibilità di iterazione e uscita della vita messa fuori di sé.

Giacché il tratto è la spaziatura stessa...>>⁸¹.

Poiché la parola ha aperto questo abisso della significazione, in cui rischia sempre di perdere se stessa, viene la tentazione – per Derrida – di ritornare a un primo istante del segno senza parola, ad un segno immediato dettato dalla passione che, considerato nella sua purezza d'origine, ci ripari da

⁷⁷ J. Derrida, *La scrittura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane* in *La scrittura...* op. cit., p. 376.

⁷⁸ J. Derrida, *Della Grammatologia...* op. cit., p. 118.

⁷⁹ Cfr. J. Derrida, *Il gusto del segreto...* op. cit., p. 90.

⁸⁰ *iterum*, di nuovo, deriva forse dal sanscrito *itara*= altro.

⁸¹ J. Derrida, *Della grammatologia...* op. cit., p. 283.

una parola che porta già in sé l'assenza e la morte. Questo segno che supplisce tutti i discorsi è il gesto della passione, dell'amore, che, si dice, fu l'inventore del disegno. Molte cose disse al suo amante con un segno muto la giovane che – come racconta Plinio⁸² – presa da desiderio, ne disegnò il profilo. La distanza tra il contorno dell'ombra dell'amato tracciato da colei che lo ama e la bacchetta che lo ha disegnato è quasi nulla; colei che traccia è vicinissima a toccare l'altro in persona e questa minima differenza, che Derrida chiama spaziatura, morte, visibilità, è per lui l'origine del segno e la rottura dell'immediatezza ed è per ridurre il più possibile questo limite che si segnano i contorni. Questo limite, quello di un segno impossibile, di un segno che dia il significato, cioè la cosa in persona, immediatamente, è per il filosofo più vicino al gesto o allo sguardo che alla parola.

Derrida parla di *una* verità e non de *la* verità pensando forse ad Heidegger: <<Quale verità si fa evento storico nell'opera? Può la verità in generale farsi storia ed essere così storica? Non si dice forse che la verità è qualcosa di atemporale e di ultratemporale?>>⁸³, alludendo forse ad un soggetto spinto dalla ricerca del vero, della propria verità, e non de *la verità* che nessuno potrà mai dire esaustivamente, ma che, piuttosto, *ci* dice, *ci* parla.

Poiché <<anche decifrata la cifra, del senso, come di un messaggio, può rimanere l'enigma>>⁸⁴ e non ci si ferma quando si trova, appunto, *un* senso, *una* verità.

Ma si domanda ancora perché, anche decifrata la cifra del senso, può rimanere l'enigma. Il senso del senso si coglie solo da quel che sfugge. Ed ha un limite, e lo ha dove confina con il suo reale, eterogeneo, opaco e inaugurante: l'enigma, l'inconscio.

Se il senso del senso non si confina, se sconfinata, l'avventarsi espone a sofferenza poiché esso si vieta come "oggetto" del quale dare spiegazioni esaustive.

Come la formulazione heideggeriana del problema del senso, quando avverte che il fatto di porlo non conferisce alla ricerca la capacità di comprendere ciò che starebbe dietro all'essere (l'enigma), ma solo non fa che porre in questione i limiti, i confini della sua comprensibilità da parte dell'Esserci e il modo in cui si danno.

C'è dunque un senso, o molteplici sensi, provvisoriamente nascosti che si danno o si promettono attraverso resistenze. E un confine non superabile, non risalibile del senso, rispetto al quale è lecito chiedersi se ci sia ancora del senso a quel limite. E se lì ci sia origine, perdita, fine di senso.

Quello che Freud chiama ombelico del sogno e che non è altro che – commenterà poi Jacques Lacan – lo stesso ombelico dell'anatomia, quella mancanza inaugurante dalla quale sembra sorgere e nella quale torna a sprofondare la catena significante nel suo insistere a volersi sciolta da lì dove si impiglia. Nella quale l'origine stessa dell'uomo sembra sprofondare nella catena infinita di tanti DNA che si perdono nel buio dell'abisso genetico.

La mancanza di un centro di riferimento stabile che si raccolga attorno all'unità di senso dà libero corso alla pluralità di sensi, alla disseminazione.

Se il senso del senso è apollineo, si tratta – per Derrida – di stare nella differenza tra Dioniso e Apollo, che non è nella storia perché apre la storicità stessa. Dopo aver ricordato che per Schelling "tutto non è che Dioniso", avverte che <<è anche necessario sapere che come la forza pura, Dioniso

⁸² Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia*, XXXV, 151) narra il mito ritenuto all'origine del ritratto e della scultura. Secondo tale mito, la creazione del primo ritratto fittile sarebbe stata opera di un coroplasta di Sicione che lavorava a Corinto: Butade. Si narra che sua figlia, innamorata di un giovane che doveva partire e lasciarla, avesse tratteggiato di notte, al lume di una lucerna, il contorno dell'ombra proiettata sul muro del giovane dormiente per perpetuarne la presenza in sua assenza. Su queste linee suo padre Butade impresse l'argilla, riproducendo così i tratti del volto del ragazzo e creando il primo ritratto della storia.

⁸³ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte...* op. cit., p. 23.

⁸⁴ M. L. Proietti, *Il senso del senso tra filosofie e psicoanalisi*, in *Journal of European Psychoanalysis*, num. 3-4, Primavera 1996-inverno 1997, p.1.

è travagliato dalla differenza. *Vede e si lascia vedere*. E (si) cava gli occhi. Da sempre egli è in relazione con il suo esterno, con la forma visibile, con la struttura, come propria morte. È così che si fa evidente>>⁸⁵.

Con l'immaginazione stessa fa il suo ingresso nel mondo anche la morte.

Il tema della morte serpeggia costantemente nei testi di Derrida.

La morte, o meglio, <<il rapporto alla morte, l'anticipazione angosciata della morte...il proprio dell'uomo si annuncia a partire dalla doppia possibilità della libertà e dell'anticipazione esplicita della morte...l'immaginazione appartiene alla stessa catena di significazioni dell'anticipazione della morte. L'immagine è la morte...l'immaginazione è il potere, per la vita, di affettarsi essa stessa della propria rappresentazione...la presenza del rappresentato si costituisce grazie all'addizione a sé di questo niente che è l'immagine, l'annuncio del proprio spossessamento nel proprio rappresentante e nella morte. Il *proprio* del soggetto non è che il movimento di questa espropriazione rappresentativa. In questo senso l'immaginazione, come la morte, è *rappresentativa e supplementare*>>⁸⁶.

Citando Bataille ricorda come la morte sia la manifestazione privilegiata della Negatività, quella negatività della quale l'*Aufhebung* hegeliana tenta di riappropriarsi, di trasformare in investimento per ammortizzare il dispendio assoluto e darle così un senso, rendendosi tuttavia cieca al senza-fondo del non-senso a cui attinge e in cui si esaurisce il fondo del senso. Perché la morte, per la verità, non rivela nulla. La rivelazione non ha mai luogo perché <<una volta morto l'essere animale che lo sostiene, l'essere umano stesso ha cessato di essere. Perché l'uomo alla fine si riveli a se stesso, dovrebbe morire, ma dovrebbe farlo vivendo – guardandosi mentre cessa di essere>>⁸⁷. È quanto avviene – in un certo senso – grazie al “sotterfugio” del sacrificio, dello spettacolo, della rappresentazione, e quindi, anche dell'arte.

Ma la negatività è anche una risorsa poiché aprendo la sintesi della trinità hegeliana, ci mostra il suo quarto lato non dialettizzabile. Hegel lo ha visto senza vederlo, lo ha mostrato sottraendolo alla vista.

Ma l'apertura indicata dal quarto lato mancante non ci permette di cogliere l'invisibile che permette di vedere. L'apertura in essa praticata non è del tutto aperta, poiché essa <<è una falsa uscita. È uno specchio. Non è uno specchio qualsiasi. Questo specchio sarà girato verso il fondo della scena, 'verso gli altri tre lati', offrendo alla nostra vista solo la lamina di stagno. Il che non sarebbe nulla se la lamina di stagno non fosse anche trasparente, o meglio trasformatrice di ciò che lascia trasparire. La lamina di stagno di questo specchio riflette dunque – imperfettamente – ciò che le viene – imperfettamente – dagli altri tre muri e ne lascia – presentemente – passare come il fantasma, l'ombra deformata, riformata secondo la figura di ciò che si chiama presente; la fissità eretta di ciò che sta davanti a me...Evidenziare ciò significa evidenziare che la pretesa semplicità dell'apertura, della verità che solleva il velo-schermo, si ordina già ad uno specchio senza lamina di stagno, uno specchio la cui lamina di stagno lascia in ogni caso passare le 'immagini' e le 'persone' solo dopo averle mutate secondo un certo indice di trasformazione e di permutazione>>⁸⁸.

La lamina di stagno facendo schermo permette di vedere: ripara e dissimula ma è anche la condizione della riflessione dello specchio perché opacizzando la superficie permette la visione riflessa.

⁸⁵ Questo tema è già stato sostenuto da Derrida in *Forza e significazione*, del 1963, ora in *La scrittura e la differenza...* op., cit., p. 36.

⁸⁶ J. Derrida, *La scrittura e la differenza...* op. cit., pp. 209-210.

⁸⁷ J. Derrida, *Dall'economia ristretta*, in *La scrittura e la differenza*, op. cit., p. 333.

⁸⁸ J. Derrida, *La disseminazione*, tr. it. Jaca Book, Milano, 1989, p. 325-326.

Funzione indispensabile ma alla quale non ci si può arrestare, perché ogni specchio è dato per essere infranto, per superare la sua superficie visibile-invisibile risalendo verso il punto sorgente a cui ci chiama l'esca dell'immagine.

Così la "onto-speleologia" della caverna platonica viene reinscritta all'interno di una struttura più vasta dove gli specchi (ombre, riflessi, fantasmi, ecc.) l'avvolgono in totalità, delineando così un <<discorso che si rivolge allo spettatore e lo aiuta a leggere la struttura mutevole dell'opera totale nelle sue quattro facce (...). Ma chi si rivolge a voi? (...) è un 'io' che fa parte al tempo stesso dello spettacolo e dell'assistenza, e che, un po' come 'voi', assiste alla propria reinscrizione incessante e violenta nel macchinario aritmetico; un 'io' che, puro luogo di *passaggio* consegna consegnato alle operazioni di sostituzione, non è più una singolare ed insostituibile esistenza, un soggetto, una 'vita', ma soltanto, tra vita e morte, realtà e finzione, una finzione, un fantasma>>⁸⁹.

La sola condizione alla quale io *potrei vedere* sarebbe di uscire fuori, di emergere dalla trama volgare del sapere assoluto: questa condizione per cui *potrei vedere* sarebbe *morire*, perché l'apertura dell'occhio è mortale. E, dunque, non si avrà, in nessun momento la possibilità di vedere.

Nemmeno grazie all'*avatar*⁹⁰ virtuale cibernetico, come sembra talvolta illuderci qualche gioco della odierna tecnica. Perché l'altro non è più un *alter-ego* costituito a partire dal mio *ego* preso come punto sorgente, centro; l'attenzione è spostata sul come l'altro, o meglio, la relazione all'altro concorre a costituire il soggetto. Il soggetto vive *del e nel* rapporto all'altro, **la *différance* – per Derrida – è intrapsichica: la relazione all'altro è già da sempre là perché l'alterità è interiore, e funge ed impegna in quanto tale.**

A. WARBURG

Nel 1929, poco prima di morire, A. Warburg presenta nella Biblioteca Hertziana di Roma dei pannelli di un metro e mezzo per due su cui sono sistemate in un certo ordine fotografie di documenti artistici di varie epoche:

"Il progetto prevedeva una serie di pannelli di fotografie, che riproducevano opere d'arte, ma anche oggetti tratti dalla vita quotidiana come francobolli o giornali, la cui disposizione indicava connessioni significative, senza didascalie né commenti. Alla morte di Warburg, nel 1929, l'opera restava incompiuta: comprendeva sessantatré pannelli, più mille foto. Uno dei sottotitoli possibili che Warburg aveva pensato per *Mnemosyne* era: *Serie di immagini per l'analisi della funzione svolta dai valori espressivi stabiliti dall'antichità nella rappresentazione della vita in movimento nell'arte europea del Rinascimento*. Dedicato essenzialmente alla storia dell'arte del Rinascimento italiano, l'Atlante presentava i risultati complessivi di tutto il lavoro scientifico di Warburg. Ma al di là della storia dell'arte rinascimentale, l'Atlante intendeva anche essere una ricerca sugli atteggiamenti emotivi fondamentali della cultura umana. Warburg voleva che il suo Atlante fornisse un inventario delle emozioni e dei movimenti espressivi dell'uomo, e la sua ambizione era di offrire

⁸⁹ Id., Ibid., p. 335.

⁹⁰ <<*Avatar* è il termine derivato dal sanscrito *avatara*, cioè incarnazione, ritorno, che indica la rappresentazione digitale di chi si muove in un ambiente tridimensionale. Utilizzato soprattutto nei giochi di ruolo e nelle *chat*, l'*avatar* è l'*alter ego* dell'utente nel mondo digitale>>. Cfr. A. Sbrilli, op. cit., p. 216.

una sorta di lessico fondamentale, le *Urworte* della passionalità umana”⁹¹.

La difficoltà di rendere di questi percorsi delle forme con il loro carico di documenti visivi, provocò in Warburg “un rifiuto della forma lineare scritta e l’adozione dei pannelli, in cui i nodi del percorso – le immagini – sono collegati da associazioni continuamente modificabili”⁹².

Lavoro per associazioni dunque, per immagini accostate, come le foto che lo studioso attaccava, staccava e riposizionava sui pannelli con gli spilli e come i libri sugli scaffali della sua biblioteca che egli disponeva non per soggetto, né in ordine alfabetico per autore, ma secondo quella che lui definiva <<la legge del buon vicinato>>. Secondo percorsi associativi di collegamenti tra testi, autori, argomenti. Secondo contiguità suggeritegli dalle ricerche che restavano così impresse nella disposizione dei libri. Poiché sia la mente che la cultura operano attraverso associazioni e questo si presenta come il modo più adeguato di sistemare una conoscenza per sua natura così reticolare, tenendo sempre di vista la possibilità di modificare i percorsi con l’arrivo di nuovi documenti, ricordi, immagini. Giacché la disposizione di essi non è mai definitiva e può cambiare non appena un nuovo elemento giunge a modificare l’assetto dei fatti re-intrecciando nuovamente il groviglio di dati, in quanto è proprio nelle loro interrelazioni nel tempo che si costituisce il patrimonio di memoria personale e collettiva delle civiltà.

Percorsi associativi significativi ed esperienze tracciate anche e soprattutto fisicamente, quella di Warburg si presenta come “una prospettiva antropologica di autoeducazione del genere umano, un raffinamento negli strumenti di ricerca e la massima venerazione per la mente che costruisce collegamenti”⁹³.

A proposito di collegamenti complessi poi, nella rilettura warburghiana operata da Didi-Huberman⁹⁴, il critico d’arte accosta la ‘scienza senza nome’ dell’iconologo amburghese alla psicoanalisi freudiana evidenziandone l’affinità nel “punto di vista”⁹⁵ ovvero nell’aver colto – entrambi – la civiltà attraverso i suoi disagi, i suoi sintomi, i suoi continenti neri ed il suo rimosso. Sebbene il critico francese noti che l’iconologo amburghese non avrebbe mai mostrato particolare apprezzamento per il suo contemporaneo viennese, tuttavia, ne evidenzia al tempo stesso i reciproci

⁹¹ Cfr. F. Bassan, *Aby Warburg: l’Atlante <<Mnemosyne>>* in *Logos e immagine nella decostruzione di Derrida*, in *Desiderio e Filosofia*, cit. p. 56; e E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London, 1970; tr. it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 244.

⁹² A. Sbrilli, *Storia dell’arte in codice binario. La riproduzione digitale delle opere artistiche*, ed. Guerini e Associati, Milano, (2001), 2005, p. 65. La stessa autrice nota come “Nel 1932 l’ingegnere Vannevar Bush, del Massachusetts Institute of Technology di Boston, ha la prima idea di una macchina, che prenderà il nome di Memex, con la quale sarebbe stato possibile richiamare all’occorrenza i dati registrati in essa con una modalità del tutto nuova rispetto ai contemporanei sistemi di gestione delle informazioni. Il Memex è un tavolo di lavoro personale, con schermo, tastiera, bottoni, dove i documenti vengono archiviati in forma di microfilm sulla base di associazioni decise dall’utente. Il Memex, che rimase allo stato di progetto, si basa sul fatto che <<la mente non opera linearmente, ma per associazione. Dopo aver afferrato un fatto o un’idea balza istantaneamente all’elemento successivo suggerito, in base a un intrico di piste registrate, nelle cellule del cervello, dall’associazione dei pensieri>>. Un Memex [...] è un’estensione privata della propria memoria. Cfr. A. Sbrilli, op. cit., p. 64-65. A. Sbrilli collega i due studiosi – Warburg e Bush – ignari l’uno dell’altro – per i due tentativi, entrambi incompiuti, di superare i limiti che la ricostruzione lineare delle conoscenze impone all’organizzazione, all’esposizione e al richiamo dei documenti. Alla base dell’ipertesto e della multimedialità.

⁹³ A. sbrilli, op. cit., pp. 68-69.

⁹⁴ G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*. Trad. ita. di A. Serra, Bollati Boringhieri, (2006), 20013.

⁹⁵ Ibid. p. 257. “In realtà Warburg aveva già seguito – a Berlino, tra il dicembre 1891 e il marzo 1892 – i corsi di psicologia preparatori agli studi di medicina. Era dunque chiaro che per medicina, agli occhi del giovane storico delle immagini, si intendeva in primo luogo medicina dell’anima. [...] È solo a partire dal 1918, dal fondo stesso del suo crollo psicotico, che Warburg ha cominciato a percepire la prossimità del suo progetto intellettuale con quello della psicoanalisi”, p. 262.

debiti e prestiti: la ‘sopravvivenza’ (*Nachleben*) warburghiana viene definita come un sintomo del tempo⁹⁶ ed una “rete complessa di tempi aggrovigliati”⁹⁷, ed il suo tentativo di preparare questa ‘zuppa d’anguille’ un tentativo contro tutta la storia dell’arte positivista, schematica o idealistica, in cui Warburg ha semplicemente voluto rispettare l’essenziale complessità dei suoi oggetti: “Il che imponeva di affrontare intrichi, stratificazioni e sovradeterminazioni: ogni oggetto della storia dell’arte venne probabilmente guardato da Warburg come un complesso – affascinante e temibile – groviglio di serpenti in movimento”⁹⁸.

E dunque anche e soprattutto “un lavoro specifico della memoria – la Mnemosyne sovrana incisa sopra l’ingresso della biblioteca di Amburgo – (che – agg. mia) intricava e districava alternativamente i fili del groviglio mobile”⁹⁹.

La stessa estetica cieca derridiana, considerata sempre sbilanciata in avanti, verso l’a-venire, è quella rispetto alla quale, secondo F. Ferrari, “lo sguardo diretto e storicista resta indietro”¹⁰⁰. Il riferimento è qui a un W. Benjamin citato ancora da G. Didi-Huberman: “La storia dell’arte è una storia di profezie. [...] Nulla è più soggetto a mutamento nell’opera d’arte dello spazio dell’avvenire che in essa fermenta [...]”¹⁰¹. Questa lettura che accomuna pensatori come J. Derrida, A. Warburg, W. Benjamin, F. Nietzsche e tanti altri, conduce dunque a considerare la storia dell’arte come una storia/le storie dell’immagine che non le considera più come oggetti storiografici, bensì come cose da ricordare, da riportare alla memoria: “Il passato non è un fatto oggettivo ma una questione di memoria e di memorie. Memorie di una <<preistoria dell’occhio, della visione o della cecità>> [...] tracce mnestiche, rovine del tempo. Memorie di cieco alla ricerca di un tempo perduto: tutta la grande scrittura d’arte del Novecento, da Warburg e Proust fino, appunto, a Derrida”¹⁰².

In tal senso, l’interesse per l’opera di A. Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, risiede proprio nel fatto che l’iconologo “ebreo di sangue, amburghese di cuore, d’anima fiorentino”¹⁰³, considerò dell’immagine “la mobilità delle forme e delle idee, i tradimenti, le contaminazioni, i fraintendimenti, le interpretazioni che attivano i meccanismi delle persistenze e delle latenze, delle sopravvivenze e degli oblii. Uno studio dunque delle opere, ma anche degli oggetti più minuti e trascurati, considerati come ‘messaggeri’, segni tangibili delle epifanie dell’antico; un’attenzione ai veicoli della trasmissione, mai lineare, di temi e figure; un’analisi attenta alle combinazioni sempre diverse tra forme e contenuti che danno vita ad altre forme e ad altri contenuti. [...] Secondo la visione nietzschiana che Warburg sembra aver adottato *toto corde*, [...] un metodo che richiede lentezza, approfondimento, attenzione e rispetto dei dettagli in cui ‘si nasconde il dio’, e una cautela sempre allertata contro ogni tentazione di chiusura ermeneutica. Ma che, per Nietzsche come per Warburg, presuppone, sempre, l’attenzione alla [...] cura ostinata del senso della ricerca [...] che

⁹⁶ “Se la storia dell’arte – o, piuttosto, la storia delle immagini in generale – ha finito per occupare un posto centrale in questo ampio progetto di conoscenza, lo si deve al fatto che una certezza aveva finito per imporsi: la *psyche* nella storia lascia tracce. Si apre una strada e *lascia la sua impronta nelle forme visive*”. (Ibid. p.205).

⁹⁷ Ibid., p. 207.

⁹⁸ Ibid., p. 253

⁹⁹ Ibid., p. 253

¹⁰⁰ F. Ferrari, cit. p. 170.

¹⁰¹ W. Benjamin citato in G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, 2000, p. 93.

¹⁰² F. Ferrari, cit. p. 171.

¹⁰³ K. W. Forster, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in K. W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria* (a cura di) M. Centanni, p. 5, Mondadori editore, Milano, 2002.

negli studi di Warburg può trovare gli indirizzi per darsi insieme una struttura metodologica e un ampio respiro teorico¹⁰⁴. Se dunque, l'iconologia della scuola warburghiana di Erwin Panofsky sviluppata dopo il suo trasferimento negli Stati Uniti si presenta come “un'applicazione limitata del metodo di Warburg, che tende a ridursi a una sofisticata decrittazione degli enigmi delle opere d'arte; un metodo macchinoso, ma spesso teoricamente semplicistico, che vede nell'opera d'arte un'equazione a una o più incognite che il critico è chiamato a risolvere”¹⁰⁵, essa rivela analogie metodologiche con la violenza interpretativa, l'assurda pretesa di esaurire ermeneuticamente il soggetto dell'analisi e/o della consulenza come fosse un dato certo offerto alla visione dell'analista e/o del consulente. Come se l'inconscio del soggetto fosse un bacino d'acqua da prosciugare attraverso l'operazione di scavo analitico. Si può dire, dunque che “l'iconologia panofskyana si è configurata come un approccio funzionale agli studi storico-artistici, che parte dall'opera oscura e intricata per arrivare all'opera stessa, che appare infine luminosamente decrittata. L'ipotesi di Warburg è invece, che l'opera – qualsiasi ‘opera’ – sia sintomo e fonte significativa per una ricostruzione culturale più ampia [...] Non era l'ansia di risalire, a ritroso, agli archetipi, ai modelli, alle essenze prime, [...] all'Ur della tradizione”¹⁰⁶, bensì proprio alle sue traduzioni, ai suoi tradimenti.

Ma cosa vuol dire tramandare, tradurre, tradire¹⁰⁷?

Citando ancora Derrida, l'impegno, la responsabilità del traduttore, non è quella di rendere il (presunto) contenuto di un testo, ma è, piuttosto, quello di permettere alle opere di continuare a vivere e sopravvivere al di là del loro stesso autore e del testo stesso.

Poiché ogni volta che si assume un'eredità, si traduce un'opera tramandandola, la si tradisce, inevitabilmente, nel movimento di *transfert* che spinge ad assumerla e a legarla al proprio vissuto. *Tradere* (= tramandare, tradire) la *traditio*: non si tramanda la tradizione se non tradendola, reinterpretandola?

Non dunque quella traduzione esaustiva e completa che – si è visto – è impossibile da raggiungere, poiché il suo verificarsi sarebbe un fagocitare l'altro in/da sé eliminandone la differenza e annullandone qualsiasi distanza che, invece, mantiene e rispetta il movimento di relazione ed apertura all'alterità.

Evocando l'impossibilità di risalita dalla coscienza all'inconscio – come, per esempio, nelle immagini oniriche – così come era stato detto da Freud¹⁰⁸, Wittgenstein, Derrida ricorda che, proprio in/per questo, ogni segno, essendo causa stessa di divisione del soggetto che configura, porta alle estreme conseguenze il movimento entro il quale responsabilità, ospitalità e traduzione non sono tanto da una lingua ad un'altra, **ma entro e verso la propria differenza intrapsichica, immanente al soggetto.**

L'immagine che fa segno, che ci se-duce, si pone come **traccia** grafica e straordinariamente icastica del nostro vissuto, estensione, quest'ultima della traccia, che supera in pieno la vecchia *querelle* che vede l'immagine contrapporsi alla parola, poiché entrambe appartengono all'ordine

¹⁰⁴ M. Centanni, Prefazione, in *Ibid.*, pp. VIII-IX.

¹⁰⁵ *Id.*, *Ibid.*, p. VII.

¹⁰⁶ *Id.*, *Ibid.*, p. VIII.

¹⁰⁷ Queste riflessioni sono contenute in S. Manca, Traduzione e Tradizione in *L'Immagine e la differenza*, *RolSa*, n. 5, Anno 2006, Ed. da Scriptaweb, pp. 75-85.

¹⁰⁸ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899) in *Opere* Vol. 3, tr. Italiana a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, 1980.

del visibile e/o dicibile. Per indicare sia parola che immagine – e anche, quindi, favola, fato, fantasia, fantasma – si risale infatti alla stessa radice sanscrita *bha*¹⁰⁹.

Lo stesso Warburg scriveva, nel 1902, che “la sua ricerca delle <<fonti>> non mirava a spiegare le opere d’arte attraverso i testi, bensì a <<ricostruire la naturale unità fra parola e immagine>>”¹¹⁰.

Piuttosto, l’autonomia dell’immagine e la sua non subordinazione alla parola, erano aspetti fondamentali della sua riflessione e del progetto dell’atlante illustrato *Mnemosyne*.

Anche se nel progetto complessivo di Warburg erano previsti due volumi scritti, l’Atlante non implicava spiegazioni o commenti di tipo verbale: Warburg credeva che quella che egli chiamava <<una storia di fantasmi per adulti>> potesse essere raccontata solo con immagini. La sua sfida era la convinzione che il pensiero visivo parli di per sé. Il linguaggio figurativo, gestuale, è capace di raccontare autonomamente, di far rivivere esperienze emotive senza ricorso al linguaggio delle parole¹¹¹. F. Saxl ricorda che l’Atlante “costituisce un tentativo basilare di collegare visione filosofica e visione storica dell’immagine”¹¹².

L’**immagine differente** che si vuole qui ri-presentare attraverso questi autori, è quella in cui il visibile inaugura il ciò che resta interdetto al dire e/o immaginare: il suo invisibile versante inconscio.

Una storia delle immagini come una storia di sintomatiche sopravvivenze warburghiane, dif-ferenze derridiane e fantasmi freudiani. In questo orientamento interpretativo che intende l’immagine come un’immagine-sintomo si tratta quindi di misurare – per Didi-Huberman – “l’ambizione della ‘scienza senza nome’ inventata da Warburg con il metro della sua stessa incompiutezza”¹¹³.

A proposito di questa ricerca sintomale sulle e nelle forme, “prenderebbe il nome di sintomo quel complesso movimento serpentino, quell’intricazione non risolutiva, quella non-sintesi che [...] abbiamo affrontato nella prospettiva del *fantasma*, poi del *pathos*. Si chiamerebbe sintomo il cuore dei processi tensivi che cerchiamo, dopo Warburg, di capire nelle immagini”¹¹⁴.

Il suo desiderio di farla finita con la storia dell’arte estetizzante dei conoscitori e degli amatori cosiddetti colti, rimanda ad una storia delle immagini che ha a che fare anche e soprattutto con il ‘basso’, con ciò che, in quanto sintomatico, è sempre stato escluso dalla grande storia o dalla storia dei grandi. Il “*montaggio* dell’atlante *Mnemosyne* rispetta le discontinuità e differenze”¹¹⁵ piuttosto che alle continuità e alle somiglianze.

Ponendo due modelli epistemologici del sintomo a confronto – quello di Charcot e quello di Warburg – Didi-Huberman nota come quello facente capo a Charcot si presenta come una **categoria clinica** riducibile a un quadro regolare e a un criterio nosologico ben definito, mentre il sintomo warburghiano si presenti piuttosto come una **categoria critica** che fa esplodere il quadro regolare

¹⁰⁹ M. L. Proietti, *La questione dell’immaginazione tra coscienza e inconscio: per un altro orizzonte critico*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese* a cura di S. Marconi, con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Roma, Quasar, 1997, p. 351.

¹¹⁰ G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta*, cit., p. 236.

¹¹¹ Cfr. F. Bassan, cit., p. 57.

¹¹² F. Saxl, <<*Warburgs Mnemosyne-Atlas*>> (1930); tr. it. <<*Introduzione all’Atlante Mnemosyne*>> in *Mnemosyne. L’Atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Artemide, Roma 1998, p. 21.

¹¹³ *Ibid.*, p. 255.

¹¹⁴ *Ibid.*, 254 e “Che cosa sarà allora la <<scienza senza nome>> inventata da Warburg, se non una metamorfosi viva della storia dell’arte tradizionale – questa apparente *storia di oggetti* – in *storia della psiche*, incarnata in stili, forme, <<formule di *pathos*>>, simboli, fantasmi e credenze, insomma tutto ciò cui Warburg si è riferito con il termine <<espressione>> (*Ausdruck*)?”. *Ibid.*, p. 259. E “l’espressione, secondo Warburg, non è il riflesso di un’imitazione, è piuttosto il *ritorno di un rimosso nell’immagine*”, p. 260.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 270.

della storia stilistica e i criteri accademici dell'arte presentandosi come “un erratico intreccio, un groviglio di serpenti in movimento di cui sarebbe davvero difficile fissare – come nel quadro di Charcot – ascisse ed ordinate”¹¹⁶ rimandando così, nell'evidenziare l'inesauribile complessità del fenomeno immagine senza rinunciare con questo alla ricerca di una struttura¹¹⁷, ancora una volta al superamento dell'iconografismo di Charcot da parte di Freud.

L'enigma del simbolo ci dà accesso solo all'organizzazione della sua stessa inaccessibilità. Accenna al fatto che le porta da aprire sono numerose e che, se si dà organizzazione, essa va pensata in termini di movimenti e spostamenti, di migrazioni, quelle che l'Atlante ha tentato di ri-costruire. Poiché “Il sintomo si sposta: migra e subisce metamorfosi [...] Freud ha colto il punto in un breve scritto del 1916 [...] il sintomo è un simbolo divenuto incomprensibile in quanto investito dalle potenze del <<fantasma inconscio dell'opera>>. [...] *L'opera del fantasma?* Essa consiste nell'attirare i simboli in un registro che, letteralmente, li esaurisce [...] L'<<attrazione>> di cui sono stati fatti oggetto equivale quindi alla loro *deformazione*, alla loro vocazione all'informe. Freud a questo proposito parla di una regressione del pensiero simbolico verso pure <<immagini sensoriali>> in cui la rappresentazione, in qualche modo, ritorna alla sua <<materia prima>>”¹¹⁸.

Il simbolo divenuto incomprensibile¹¹⁹ appare dunque inaccessibile alla notazione esaustiva ed alla sintesi e decifrazione dello stesso. Didi-Huberman ricorda che, proprio per questo, esso chiede di essere interpretato e non decifrato come vorrebbe la scuola panofskyana.

Molto più lacanianamente, il sintomo è inteso come un simbolo scritto sulla sabbia della carne, una sopravvivenza, una formazione porta-memoria inscritta nella catena significativa fatta di spostamenti incessanti e impronte indistruttibili. La memoria all'opera nelle sopravvivenze appare in Warburg come un vero e proprio processo psichico dove si tratta di non separare la psyche dalla sua carne. Intrecci, vortici, grovigli di serpenti pensati come reti di aperture verso l'a-venire.

¹¹⁶ Ibid., p. 271 e qui, relativamente a questo concetto, Didi-Huberman cita le caselle lasciate vuote da Warburg relativamente al Quadro delle formule di pathos tratto dagli *Schemata Pathosformel* del 1905-11 al *Warburg Institute Archive* di Londra citato a p. 232.

¹¹⁷ “La legge morfologica dei grovigli di serpenti è con ogni probabilità complessa, sovradeterminata, impossibile da schematizzare. Ma esiste, e si lascia intravedere. Non la si coglie mai appieno, ma la si accosta, la si sfiora quasi nel ritmo stesso degli intrichi mobili liberati dall'immagine”, cfr. Ibid., p. 278.

¹¹⁸ Ibid., p. 281.

¹¹⁹ “In fondo, il sintomo si mostra come un <<simbolo incomprensibile>> nella misura in cui va compreso come il prodotto di una rete complessa in cui si intrecciano mille e un <<simbolo mnestico>>”, Ibid., p. 285.